UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI

KATEDRA ZA MUZIČKU TEORIJU

POSTTONALNI KONTEKST I NARATIVNA FUNKCIJA HARMONSKOG JEZIKA U MUZICI ŠOSTAKOVIČA, HINDEMITA I BARTOKA

doktorska disertacija

MENTOR: KANDIDAT:

dr Ana Stefanović, red. prof. Atila Sabo

Beograd, 2018.

Sadržaj

Uvod....1

I DEO

1. Fenomeni tonalitet, tonalnost i atonalnost u muzičkoj teoriji 5

1.1. Tonalitet 5

1.1.1. Terminološke preteče – lestvica i sistem u antičkoj, srednjevekovnoj i renesansnoj teoriji....5

1.1.2. Uspostavljanje tonaliteta kao sistema 9

1.1.3. Dalji razvoj teorijske misli o tonalitetu....13

1.1.4. Razmatranja tonaliteta u srpskoj muzičkoj teoriji 16

1.2. Posttonalni kontekst 20

1.2.1. Tonalnost i atonalnost u teorijskim razmatranjima XX veka 21

1.2.2. Regulativno-analitičke teorije u prvoj polovini XX veka....23

1.2.3. Regulativno-analitičke teorije u drugoj polovini XX veka....33

1.2.4. Regulativno-analitički pristupi u srpskoj muzičkoj teoriji....38

1.2.5. Spekulativno-regulativne teorije – „Posttonalne teorije“ 41

2. Muzički prostor....45

2.1. Tonalitet kao prostor....45

2.2. Formiranje novih spacijalnosti u posttonalnom kontekstu 48

2.2.1 Tonalitet i modifikovani tonalitet 48

2.2.2. Tonikalnost 54

2.2.3. Multitonikalnost....55

2.2.4. Atonalnost....58

2.2.5. Višeslojno-kombinovana spacijalnost 59

2.2.6. Polispacijalnost u muzici XX veka....62

3. Analitička razmatranja spacijalnih kategorija 66

3.1. Tonalitet i modifikovani tonalitet 66

3.1.1. Modalne modifikacije 71

3.1.2. Slobodne (nemodalne) modifikacije 86

3.1.3. Modifikacije sa povremenim napuštanjem sistema 96

3.2. Tonikalnost 105

3.2.1. Tonikalnost u kojoj je centar ton ili konsonantno sazvučje 105

3.2.2. Tonikalnost u kojoj je centar disonantno sazvučje 125

3.3. Multitonikalnost 138

3.3.1. Centralizovana multitonikalnost 153

3.3.2. Dvanaesttonska multitonikalnost 161

3.4. Atonalnost 172

3.5. Kombinovani tipovi 192

II DEO

1. Posttonalni kontekst i narativnost 205

2. Mogućnosti sagledavanja narativnog toka 214

3. Semiotički odnosi između novih spacijalnosti i njihove narativne implikacije 222

3.1. Spacijalni transferi 224

3.2. Dezangažovanje i angažovanje interne spacijalnosti 226

4. Analitička razmatranja narativnih formacija 229

4.1. Medijacija 229

4.1.1. Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav 229

4.1.2. Paul Hindemit, *Sedmi gudački kv*artet, II stav 251

4.1.3. Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente, čelestu i udaraljke*, II stav 262

4.2. Izotopija 285

4.2.1. Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, III stav 285

4.2.2. Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, II stav 297

4.3. Odnos temporalnosti i spacijalnosti 319

Zaključak 331

Indeks oznaka 336

Indeks primera 337

Bibliografija 342

Rezime 353

Summary 354

Uvod

Polazna hipoteza u ovom istraživanju podrazumeva da je u muzici XX veka, nastaloj nakon suspenzije klasičarsko-romantičarskog dur-mol *tonaliteta*, harmonski jezik pojedinih kompozitora, pre svega Dmitrija Šostakoviča (Дми́трий Дми́триевич Шостако́вич, 1906–1975), Paula Hindemita (Paul Hindemith, 1895–1963) i Bele Bartoka (Béla Bartók, 1881–1945), oslonjen na nove specifične vidove organizacije tonske vertikale, koje je moguće posmatrati kao svojevrsne muzičke prostore i samim tim semiotički i narativno funkcionalizovati. Kao zajedničke crte u delima ovih autora uočavaju se: specifičan odnos prema klasičnom tonalitetu, uključujući i njegovu rekonceptualizaciju; različiti vidovi ispoljavanja *tonalnosti* u širem smislu i njihovo prožimanje s atonalnim postupcima. Stoga je u njihovoj muzici moguće pratiti harmonski jezik u nedovoljno istraženom prostoru između tonalnosti i *atonalnosti*. Pored ovih zajedničkih elemenata, veoma je jasno izražena i tendencija individualizacije muzičkog jezika i, u skladu s tim, intencionalna upotreba harmonskih sredstava u funkciji narativnih i dramaturških aspekata dela. Izbor uzorka je fokusiran na kompozicije „apsolutne muzike“ – orkestarska i kamerna dela – jer u njima najtransparentnije dolazi do izražaja funkcionisanje muzičkog jezika lišeno vanmuzičkih referenci. Ono što je zajedničko odabranim autorima, jeste i vrsta odnosa prema ukupnom muzičkom nasleđu. Naime, dok drugi, njima savremeni autori (francuska Šestorka, deo opusa Stravinskog i Prokofjeva, itd.) vlastiti jezik formiraju ‚oživljavanjem‘ ranijih epoha, kroz različite oblike rada sa stilom, pa time, i uz veći kompromis sa klasičnim tonalitetom, Hindemit, Šostakovič i Bartok, iako poseduju veoma različit umetnički izraz, uspostavljaju odnose razlike i srodnosti prema nasleđenom jezičkom sistemu. Takođe, u stručnoj literaturi, analitička pažnja znatno manje je usmerena na njihov opus. Naročito su u njoj potisnuta u drugi plan pitanja vezana za harmonski jezik.

U prvom delu rada pažnja je posvećena svim značajnim aspektima tonalnih i harmonskih procesa. Pojmovi *lestvica* i *sistem*, koji će se pokazati određujući za fenomen tonaliteta, imaju duboke korene u istoriji muzičke teorije. U istorijskom pregledu razmatraju se najraniji teorijski napisi iz perioda pre nove ere u kojima se koriste ovi termini. Oni se zatim preuzimaju tokom srednjeg veka i renesanse, da bi krajem XVII i početkom XVIII veka bili upotrebljeni za artikulisanje pojma tonalitet. Temelji modernim shvatanjima harmonije uspostavljaju se u studijama Žan Filip Ramoa (Jean-Philippe Rameau, 1683–

1764), na koje se oslanjaju prve definicije tonaliteta u radovima Fransoaz Jozef Fetisa (François–Joseph Fétis, 1784–1871) i Aleksandra Etjena Šorna (Alexandre–Etienne Choron, 1771–1834), a zatim i Huga Rimana (Hugo Riemann 1849–1919). Posebna pažnja posvećena je radovima teoretičara sa naših prostora, pre svega studijama Dejana Despića. Prilikom relativno dugog vremenskog perioda u kojem je ova pojava ispitivana, uočljiva je najpre postepena kristalizacija fenomena kao specifičnog sistema odnosa, a zatim i uspostavljanje distinkcije između tonalnosti u širem i tonaliteta u užem smislu. Ova razlika postala je aktuelna u trenutku postepenog napuštanja dursko-molskog tonaliteta na početku XX veka. Mnogi teoretičari uvideli su da pojedini oblici tonalnosti nastavljaju da egzistiraju u muzici i nakon suspenzije klasičnog tonaliteta, što je nužno iznedrilo potrebu za preciznijom terminološkom diferencijacijom.

Posebna pažnja posvećena je posttonalnom kontekstu i brojnim teorijskim pristupima koji su sa različitih aspekata nastojali da protumače tonalno-harmonske procese u heterogenom prostoru muzike XX veka. U skladu s Dalhausovom (Carl Dahlhaus 1928–1989) podelom oblasti muzičke teorije na *spekulativnu*, *regulativnu* i *analitičku*, interpretirane su dve ključne teorijske struje – *regulativno-analitička* i *spekulativno-regulativna* koje su ponudile značajnu osnovu za dalja istraživanja. U okviru prvog pristupa, koji je daleko značajniji za ovu studiju, na početku prošlog veka ističu se teorijski radovi Arnolda Šenberga (Arnold Schönberg 1874–1951) i Paula Hindemita. U njima su ponuđene dve relativno različite perspektive koje nastoje da nauku o harmoniji usaglase sa novim izražajnim stremljenjima kompozitorske prakse toga vremena. Za percepciju Šenbergovih ideja posebno su značajni radovi Rene Lejbovica (René Leibowitz, 1913–1972) u kojima je veoma izražen uticaj filozofije tog vremena, koja je veoma plakatno istaknuta u radovima Teodora Adorna (Theodor Adorno, 1903–1969). U drugoj polovini XX veka mnogi autori deluju na srodnoj liniji koju je utemeljio Šenberg, dok interesovanje za harmonske procese u muzici XX veka ostaje prisutno i u radovima savremenih teoretičara. Važno je istaći da, iako ovi pristupi u svom fokusu nemaju mogućnost funkcionalizovanja harmonskog jezika u narativnom smislu, u okviru radova nekih autora uočeni su pojedini elementi hermeneutičkog pristupa harmoniji, što je otvorilo mogućnost za dalje izučavanje ove perspektive. Za razliku od ovih pristupa, postoje i teorije zasnovane na postulatima Šenkerovih (Heinrich Schenker 1868–1935) ideja, koje veću pažnju poklanjaju delima atonalne muzike, pa je njihova primenjivost u kontekstu ovog rada ograničena.

U drugom poglavlju prvog dela rada izneta je jedna od ključnih teorijskih pretpostavki koja se odnosi na tumačenje tonaliteta kao *muzičkog prostora*. Na osnovama teorija Era

Tarastija (Eero Tarasti) i Dejvida Lidova (David Lidov) došlo se do zaključka da je tonalitet moguće fenomenološki tretirati kao prostor i, samim tim, dovesti ga u vezu sa značenjem. Ova perspektiva postaje naročito aktuelna u posttonalnom kontekstu kada, usled kombinovanja tonalnih i atonalnih principa komponovanja, u delima pojedinih autora dolazi do formiranja novih spacijalnih kategorija. U radu je sprovedena tipologija muzičkog prostora i detaljno su teorijski i analitički razmotreni: *modifikovani tonalitet*, *tonikalnost*, *multitonikalnost* i *atonalnost*. Na širokom uzorku iz kamernih i simfonijskih dela Šostakoviča, Hindemita i Bartoka izdvojene su paradigme osnovnih harmonskih kategorija i ponuđen je specifičan analitički instrumentarijum za njihovo sagledavanje. Prikazane su i potkategorije, koje na osoben način dodatno nijansiraju kompleksnu spacijalnost savremene muzike, a ukazano je i na značaj formiranja graničnih zona između četiri osnovne vrste muzičkog prostora. Veoma je važan i način na koji se ove spacijalnosti obrazuju. Naime, u okviru analiziranog korpusa uočen je postepeni i sistemski proces napuštanja dursko-molskog tonaliteta, koji u nekoliko koraka dovodi do stvaranja novih harmonskih kvaliteta.

U drugom delu rada polazna hipoteza podrazumeva da je re-kodiranje tonalnog sistema u odabranom analitičkom uzorku intencionalno usmereno. Istorijski trenutak u kome su dela nastala određuju raspad klasičnog tonaliteta, s jedne strane, i tendencija formulisanja novih sistema, s druge strane. Hindemit, Šostakovič i Bartok obraćaju se tonalnom sistemu sa istorijske distance, asimilujući istovremeno moderne težnje svoga vremena. Takva pozicija utiče na formiranje specifičnog referencijalnog odnosa prema starom kodu. Konstantno re-kodiranje sistema prošlosti stvara brojne mogućnosti izgradnje individualnog stila. Prostor koji se ovime otvara dopušta da se muzički jezik koristi svrhovito, s ciljem, najšire uzevši, formulisanja značenja i obrazovanja specifičnih narativnih konfiguracija.

Način na koji su artikulisane četiri spacijalne kategorije, uspostavljene u prvom delu rada, proizišao je iz intencije da se harmonski jezik tretira kao činilac narativnog procesa. Ovaj postupak rezultirao je unapređenjem narativnog pristupa muzici XX veka, a istovremeno je poslužio kao svojevrsna potvrda koherentnosti same harmonske analize. Napuštanje usko lingvističkih okvira, omogućilo je da se narativnost u posttonalnom kontekstu ispituje na temeljima imanentno muzičkih svojstava koji se odnose na harmonski sadržaj.

Važno je istaći da se u ovom istorijskom trenutku u okviru jedne savremene struje muzičke teorije u fokus istraživanja postavlja narativnost u muzici XX veka. Mnogi autori uočili su da i nakon suspenzije tonaliteta pojedini kompozitori muzički jezik koriste na takav način da narativnost nije potpuno ukinuta, već dolazi do različitih vidova ispoljavanja ovog

fenomena. Ispostavlja se da tonalitet, iako predstavlja veoma važan faktor generisanja značenja, nije neophodan uslov narativnosti. To dovodi do fokusiranja drugih parametara prilikom analize posttonalne muzike kao što su temporalnost, delovanje, fabula, narator, ili neke od muzičkih komponenti – orkestracija, boja, registar, faktura, itd. Svi ovi elementi najčešće se posmatraju izolovano od tonalnih procedura, čime se zanemaruje harmonska dimenzija muzičkog toka. Iako je ovakav pristup moguć, u ovom istraživanju fokus je upravo na semiotičko-narativnoj funkciji harmonskog jezika, ključno oslonjenoj na četiri opšte spacijalne kategorije i njihove unutrašnje distinkcije. Predložena metoda analize omogućava da se modaliteti harmonskog jezika objasne njihovom narativnom funkcijom i da se narativna konfiguracija osvetli harmonskim procesima.

I DEO

1. Fenomeni tonalitet, tonalnost i atonalnost u muzičkoj teoriji

1.1. Tonalitet

1.1.1. Terminološke preteče – lestvica i sistem u antičkoj, srednjevekovnoj i renesansnoj teoriji

Termin *tonalitet* (Fr. tonalité; En. Tonality; Ger. Tonalität) prvi put je 1810. godine upotrebio Aleksandar Šoron, francuski izdavač, kompozitor i pedagog da bi opisao dispoziciju subdominante i dominante, odnosno, dominante ispod i iznad tonike, i da bi ukazao na značajnu razliku između stare (*tonalité antique*) i nove (*tonalité moderne*) prakse (Choron, Alexandre; Fayolle, François 1810-11). Iako je termin upotrebljen tek početkom XIX veka, koreni teorijske misli o tonalitetu mogu se pratiti još od njegovog nastanka, od perioda zrelog baroka, naročito u teorijskim studijama[1] Žan Filip Ramoa.

Iako je francuski teoretičar i kompozitor prvi uspostavio *sistem* harmonske organizacije zasnovan na prirodnim zakonitostima, proučavanje tonskih odnosa u skladu s akustičkim i matematičkim proporcijama datira još iz antičkog perioda, i moguće ga je pratiti od V veka p.n.e. i pojave monokorda koji se vezuje za Pitagoru (570–495 p.n.e.). Njegovo uspostavljanje akustičkih relacija, kojima je ukazao na odnose između konsonance i disonance, imalo je veoma značajan uticaj na mnoge autore iz kasnijeg perioda poput Euklida (325–265 p.n.e), Nikomaha (60–120 n.e.), Ptolomeja (83–161 n.e.), Gaudencijusa (3.–4. vek n.e.), itd. Ipak, u *Elementima harmonije* (*Elementa harmonica*), ključnoj studiji Aristoksena (375–335 p.n.e.), koji se smatra jednim od najranijih teoretičara muzike, uočava se svojevrstan otklon od pitagorejskog pristupa: „Njegov motiv je bio da se barem delimično suprotstavi teoriji Pitagorejaca, koji su svoju nauku o harmoniji zasnivali na numeričkim proporcijama, i ‚harmoničarima' koji su se bavili isključivo enharmonskom lestvicom. Kao naučni traktat, *Elementi harmonije* su bili jedinstveni po potpunom izostavljanju matematičke spekulacije."[2] (Palisca, Claude V.; Bent, Ian D. 2001, 361). Posebno značajna u ovom radu

[1] *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), *Nouveau système de musique théorique* (1726), *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique* (1737).

[2] [„His motive was at least in part to counteract the theories of the Pythagoreans, who based their harmonic science on numerical ratios, and the 'harmonists', who dealt exclusively with the enharmonic scale. As a scientific tract the *Harmonic Elements* was unique in completely excluding mathematical speculation".]

je, između ostalog, upotreba pojedinih termina poput *sistem* i *lestvica* koji će i do današnjih dana ostati ključni za savremenu nauku o harmoniji. Prema Tomasu Matisenu (Thomas J. Mathiesen), Aristoksen je odbacio učenje *Harmoničara* i insistirao na prirodnoj povezanosti između lestvice i melodije: „Lestvice, tvrdi Aristoksen, moraju uvek da prate ‚prirodu melosa' beskonačan broj nota ne može se jednostavno nizati zajedno; i, ako se melodija penje ili silazi, intervali nastali od nota koje su odvojene sa četiri ili pet uzastopnih stepena lestvice moraju da formiraju konsonantne intervale kvinte ili kvarte."[3] (Mathiesen 2008, 124). Iako je u doba renesanse Aristoksenova teorija često bila predmet rasprave, a ponekad čak i odbacivana, njen uticaj na dalji razvoj teorijske misli je veoma istaknut: „Aristoksenova teorija izazvala je žestoka, ponekad neopravdana, opiranja. Iako je delo *Elementa harmonica* objavljeno tek 1615. godine, aristoksenovska teorija je obnovljena sa velikim oduševljenjem već od početka XV veka." (Vendriks 2005, 38). Veoma je važno istaći da već u tom istorijskom trenutku u muzičkoj teoriji termin sistem ima istaknuto mesto, i da je u tesnoj vezi sa terminom lestvica. Njegovo značenje, koje se odnosi na antički sistem modusa, bitno je drugačije u odnosu na današnje shvatanje ovog fenomena, ali je kontinuitet naučnog fokusa ka sistemskom promišljanju tonskog sadržaja muzike upečatljiv.

Dostignuća antičkih teoretičara izvršila su ključni uticaj na kompletnu srednjevekovnu teoriju, a osnovni termini poput sistema i lestvice preuzeti su i dalje se razrađuju. Kada je u pitanju termin lestvica, veoma značajnu ulogu imaju radovi Gvida iz Areca (Guido d'Arezzo, 991/2–posle 1033). Za njega se vezuje prevashodno kreiranje različitih mnemotehničkih sredstava kojima je nastojao da unapredi vokalnu izvođačku praksu. U jednom od njegovih najistaknutijih radova, *Mikrologosu* (*Micrologus*), prikazan je heksakordalni sistem[4], nastao na temeljima antičkog sistema lestvica, koji je prevashodno predstavljao svojevrsno mnemotehničko sredstvo: „Koncept heksakorda kao mnemotehničkog sredstva za podučavanje koralnih melodija prvi je opisao Gvido iz Areca."[5] (Hirshberg 2001, 472). Pored toga, za njega se vezuje i uspostavljanje praktičnog sistema notacije koji je korišćen prilikom pevanja: „Gvido je uveo revolucionarni sistem notacije i jednako poznato mnemotehničko sredstvo u solfeđu za lakše kretanje kroz tonski prostor heksakorda."[6] (Christensen 2007, 19).

[3] [„Scales, Aristoxenus asserts, must always follow ‚the nature of *melos*': an infinite number of notes cannot simply be strung together; and if a melos ascends or descends, the intervals formed by notes separated by four or five consecutive degrees in the scale must form the consonant intervals of a fourth or a fifth."]
[4] Za više detalja videti: (Hirshberg 2001).
[5] [„The concept of the hexachord as a mnemonic device for teaching plainchant melodies was first described by Guido of Arezzo".]
[6] [„Guido introduced his revolutionary notational system and the equally famous solfège mnemonic for navigating the tonal space of the hexachord."]

Propagirao je metod pevanja s lista zasnovan na slogovima *ut, re, mi, fa, sol, la*, koji ima za cilj da olakša pozicioniranje polustepena prilikom vokalnog izvođenja, kao i u to doba često korišćen metod Gvidova ruka. Iako se navedene postavke ne mogu sa sigurnošću pripisati ovom autoru[7], već su verovatno bile sastavni deo izvođačke i teorijsko-pedagoške prakse tog vremena, one su veoma značajne za kasnije profilisanje termina lestvica i sistem, koji ostaju važni fenomeni u budućim teorijskim razmatranjima.

U doba renesanse, mnogi teoretičari nastavili su sa nadogradnjom grčkog sistema modusa. Među njima potrebno je pomenuti Carlina (Gioseffo Zarlino, 1517–1590) koji je u svojoj knjizi *Le istitutioni harmoniche* (1558) nastojao da objedini spekulativnu teoriju i kompozicionu praksu: „Napisana na njegovom maternjem jeziku, *Institucioni* po prvi put kombinuje *musica theorica* i *musica practica* u jednom traktatu na način koji će biti uticajan u XVIII veku.“[8] (Wason 2008, 51–52). Njegov rad u velikoj meri se zasniva na uvažavanju matematičkih principa čime se donekle suprotstavlja Aristoksenu. Oslanjajući se na grčki tonalni sistem, koji je detaljno opisao u drugom delu studije, Carlino zamenjuje antičke postavke modernom teorijom konsonance i štimovanja. Njegova modalna teorija izvršila je najveći uticaj na buduća istraživanja u XVII veku: „Carlino je zastupao teoriju dvanaest autentičnih i plagalnih modusa zasnovanih na šest finalisa: D, E, F, G, A i C, što je bilo možda najrasprostranjenije u naukama o modalnosti tokom XVII veka.“[9] (Barnett 2008, 415). Pored toga, razrađivao je i sistem temperovanja uz pomoć podele žice monokorda na šest delova, čime je značajno unapredio dostignuća Pitagorejaca: „Pitagorejci su ograničili klase intervala nazivane konsonantnim na one koji nastaju sa prve četiri podele žice ... Carlino je proširio gornji limit podele žice na dva, tri, četiri, pet i šest jednakih segmenata.“[10] (Palisca 2001, 752). Na ove postavke u velikoj meri će se osloniti Ramo u svojim teorijskim radovima.

Tokom XVII veka mnogi autori na različite načine bavili su se teorijom modusa. Jedno od osnovnih pitanja koje je izazvalo brojne debate odnosilo se na broj modusa. Tako na početku veka Ćereto (Cerreto Scipione**,** 1551–1633) u svojoj *Della prattica musica vocale et*

[7] „Gvido nigde nije objašnjavao upotrebu ruke prilikom podučavanja promena u heksakordu, uprkos tome njegovo ime je vezano za ovaj metod u napisima kasnijih teoretičara. [Guido nowhere discusses the use of the hand to teach hexachordal mutations, despite that his name became attached to this method in the writings of subsequent theorists.]“ (Christensen 2007, 19).

[8] [„Written in his native tongue, the *Istitutioni* for the first time combines the genres of *musica theorica* and *musica practica* into a single treatise in a manner that would be influential well into the eighteenth century.”

[9] „Zarlino espoused a theory of twelve authentic and plagal modes based on the six finals, D, E, F, G, A, and C, that was perhaps the most widely disseminated of modal doctrines throughout the seventeenth century.”]

[10] [„The Pythagoreans had limited the class of intervals they called consonant to those produced by the first four divisions of a string: the octave, 2:1; 5th, 3:2; 4th, 4:3; octave plus 5th, 3:1; and double octave, 4:1. Zarlino extended the upper limit to the divisions of the string into two, three, four, five and six equal segments.“]

strumentale iz 1601. godine odbacuje Glareanov (Heinrich Glareanus, 1488–1563) sistem od dvanaest modusa predstavljen u okviru studije *Dodecachordon* (1547): „U muzičkoj disciplini ne može biti više od osam modusa.“[11] (Cerreto 1601). U drugoj polovini veka nastavljaju se rasprave na ovu temu. Đovani Maria Bonončini (Giovanni Maria Bononcini, 1642–1678), u svojoj knjizi *Musico prattico* (1673) prihvata veći deo Carlinovih postavki i predlaže sistem od dvanaest modusa (šest autentičnih i šest plagalnih), istovremeno ukazujući na složenost ovog fenomena: „Razmatranje *tuoni*, ili modusa je veoma težak poduhvat kada se uzmu u obzir različita mišljenja o broju modusa i njihovim imenima.“ (Barnett 2008, 414).

Teorijske postavke dvojce istorijski prilično udaljenih autora, Gvida iz Areca i Carlina, poslužile su kao osnova za razmatranje pojmova lestvica i sistem u de Brosarovom (Sébastien de Brossard, 1655–1730) *Muzičkom rečniku* (*Dictionaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois,* 1703). Prema de Brosaru, reč lestvica (*gamma*) „je jedno od grčkih slova koje se koristi za označavanje jednog od tonova njihove muzike. Ali, Gvido iz Areca je, prema Carlinu, izmislio šest slogova, ut, re mi,... i prvi slog je nazvao G ili Gama, i odatle je proizašao naziv Gama (lestvica) što ćemo šire objasniti rečju *Mano harmonica.*“[12] (Brossard 1703). Definicija pojma lestvica s početka XVIII veka jasno ukazuje na to da je antičko poimanje ovog fenomena i dalje izuzetno aktuelno. Pored toga, važno je istaći da de Brosar proširuje pogled na lestvicu koristeći izraz *Mano harmonica*[13] koji u istom rečniku opisuje na sledeći način: „Mano-Harmonica. Sredstvo. Harmonska ruka. Tako se nazivala primena kompletnog sistema Gvida iz Areca na prste i zglobove leve ruke, da bi se olakšalo pamćenje svih promena ili nijansi koje je trebalo napraviti.“[14] (Brossard 1703).

Prilikom definicije sistema upečatljivo je da jedan od mogućih načina poimanja ovog fenomena podrazumeva njegovo izjednačavanje sa terminom lestvica: „Otuda se najčešće naziva *Sistemom*, ali *Opštim sistemom*, jedna *Lestvica* (*Gamme*), jedna *Tabela*, jedna *Lista*, *ili jedan sklop različitih reči, slogova, slova, figura, brojeva, koji služe da se spoznaju niski i*

[11] Citirano prema: *Tonal organization in seventeenth-century music theory* (Barnett 2008, 414).

[12] [„Originairement, c'étoit une des lettres Grecqus qui fervoit aux ancies Grecs à marquer un des Sons de leur Mufique. Mais Guy Aretin, felon Zarlin, ayant inventé les fix Sillabes, ut, re, mi,.. Il nomma le premiere G. ou Gamma, & de-là eft venu le nom de GAMME que nous expliquerons plus amplement au mot Mano harmonica.“]

[13] Potrebno je skrenuti pažnju na poreklo same reči *mano*. Naime, iako se ovim terminom označavala ruka, što predstavalja osnovno značenje reči u latinskom jeziku, postoji i glagol *mānō* koji označava tok. Dakle, lestvica, koja predstavlja svojevrsnu *Harmonsku ruku*, u svojoj etimološkoj osnovi na izvestan način povezana je sa *Harmonskim tokom*.

[14] [„*MANO-HARMONICA*. Veut dire. MAIN HARMONIQUE. C'est ainfi que l'on nommoit une aplication de tout le Systeme de Guy Aretin fur les doigts & les jointures de la main gauche, pour faciliter la mémoire de tous les changemens ou *muances* qu'il falloit y faire“]

visoki tonovi, njihove razlike, njihovi intervali, njihove proporcije, itd. Tako da su *Sistem* i *Lestvica* u Muzici otprilike ono što je *Alfabet* u Gramatici. Ali, kako postoje različiti Alfabeti s obzirom na različitost Jezika, vremena, mesta, itd., isto tako, ima više *Sistema* Tonova."[15] (Brossard 1703). Posebno je značajno što autor sprovodi poređenje sistema i lestvice u muzici sa alfabetom u gramatici. Na sličan način, tonalitet će biti doveden u vezu sa gramatikom u pojedinim semiotičkim istraživanjima XX veka.

Može se izvesti zaključak da kompletan sistem Gvida iz Areca (Gvidova ruka), odnosno, njegova primena, prema de Brosaru, definiše samu lestvicu, čime se iskazuje jasan kontinuitet u tesnoj povezanosti ova dva fenomena. Kada se sagledaju različiti izvori iz veoma širokog istorijskog perioda, u okviru koga je došlo do izuzetno bogatog razvoja muzičke umetnosti, nedvosmisleno se nameće zaključak da se gotovo uvek termin lestvica koristi prilikom definisanja sistema (ili obrnuto), a nekada ova dva pojma predstavljaju sinonime. Bez obzira na to koliko je dramatično transformisan sam sistem, ili proširen obim, odnosno, građa lestvice, ova dva fenomena jednako su aktuelna u najranijim teorijskim napisima o muzici kao što su i u današnjem trenutku.[16]

1.1.2. Uspostavljanje tonaliteta kao sistema

Jedan od najvažnijih faktora za uspostavljanje tonaliteta kao sistema, kako u baroknoj muzičkoj praksi, tako u teorijskoj misli tog vremena, svakako je pojava racionalizma u filozofiji XVII veka. Dostignuća francuskog filozofa, matematičara i naučnika Dekarta (René Descartes, 1596–1650), koja predstavljaju temelje modernog racionalizma, izvršila su presudni uticaj na značajnu promenu perspektive sagledavanja pojedinih muzičkih fenomena,

---

[15] [C'eft de-là enfin qu'on nomme communément *Syfteme*, mais *Syfteme general*, une *Gamme* une *Table*, une *Lifte*, ou un *Affemblage de plufieurs mots, fillabes, lettres, figures, chiffres, & c.qui fervent à faire connoître les Sons graves les Sons agius, leurs différences, leurs Intervalles, leuts proportiones,...* Enforte que *Syfteme* & *Gamme* font à peu prés dans Mufique ce que *Alphabets* font dans la Grammaire. Or comme il y a eu différens Alphabets felon la diverfité des Langues, des temps, des lieux, & c. De même il y a eu pleufieurs *Systemes* de Sons."]

[16] Istorijskim pregledom značenja termina *skala* bave se i savremeni autori poput Dejvida Felousa (David Fallows): „Iz sličnih izvora navedenih kod Kurata i Kuna deluje da ‚gama' znači ‚heksakordalni sistem'. Francuska upotreba reči u tom smislu je česta i javlja se i u *Le roman de Thèbes* (sredina XII veka). Kasnije francuska reč *gamme*, kao i Italijanska *gamma*, je bila uobičajena reč za muzičku lestvicu. Od kraja XV veka reč ‚gamut', koja je očigledno netipična za engleski, je značila ‚heksakordalni sistem', ‚lestvicu' ili , sistem'. [From similar references listed in Kurath and Kuhn it seems that 'gamme' meant 'hexachordal system'. French uses of the word in that sense are plentiful and go back to *Le roman de Thèbes* (mid-12th century). More recently the French word *gamme*, like the Italian *gamma*, has been the normal word for a musical scale. From the end of the 15th century the word 'gamut', which is apparently peculiar to English, has meant 'hexachordal system', 'scale' or 'system']". (Fallows 2001, 507).

naročito u radovima Žan Filip Ramoa. „Ramo je priznao da inspiracija za ovakav proboj potiče od Dekartovog metoda, koji je podrazumevao izgradnju sistema prirodnih zakona na osnovu očiglednih principa”[17] (Palisca, Claude V.; Bent, Ian D. 2001, 375). Ramoovo uspostavljanje harmonskog sistema zasnovanog na prirodnim zakonima u velikoj meri oslanja se na dostignuća renesansnih teoretičara koji su se bavili izračunavanjem intervalskih proporcija i usavršavali sistem temperovanja. Ipak, tek pod uticajem kartezijanskog *duha* sistema formirana je čvrsta osnova za uspostavljanje sistema u muzici: „Sredinom XVIII veka, naporedo sa poduhvatom *Enciklopedije*, Ramoov *sistem harmonije* (1722–1760) prirodno je nastao na tlu već bitno određenom kartezijanskim *duhom sistema*: sistema ukupnog znanja, pojedinačnih nauka i umetnosti.” (Стефановић 2002, 221).

Istorijski period u kome deluje veliki francuski kompozitor i teoretičar predstavlja trenutak u kome se tonalitet kao sistem postepeno uspostavlja, što, pored duha vremena, takođe utiče na percepciju ovog fenomena. Barokna teorija i praksa prevashodno se oslanjaju na izučavanje generalbasa, odnosno, na njegovu upotrebu u cilju neposrednog uodnošavanja sazvučja. Većina tekstova o muzici u to vreme obiluje praktičnim uputstvima koja su usmerena ka kompozitorima i izvođačima. U Ramoovom *Traktatu o harmoniji* (*Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722), koji predstavlja izuzetno obimnu studiju podeljenu u četiri knjige, razrađuju se najpre veze između harmonskih odnosa i proporcija (knjiga prva), a zatim se ukazuje na prirodu, svojstvo akorada i njihovu upotrebnu vrednost u stvaranju muzike (knjiga druga). Treća i četvrta knjiga predstavljaju priručnik za komponovanje i aranžiranje.

Polazna osnova za kompletno razmatranje ukorenjena je u prethodnim studijama mnogih autora koji su se bavili podelom žice monokorda: „U cilju razumevanja odnosa između tonova, istraživači su uzimali žicu, zategnutu tako da može da proizvodi zvuk, i delili je sa pokretnim mostovima na više delova. Oni su otkrili da svi tonovi ili intervali koji su usklađeni (harmonični) postoje u prvih pet podela žice, dužine nastale ovim podelama porede se sa originalnom dužinom.” (Rameau 1971 [1722], 4). Jedno od ključnih dostignuća Ramoove teorije predstavlja uspostavljanje harmonskog sistema na osnovu trostruke proporcije: harmonske, aritmetičke i geometrijske. Takođe, on prevazilazi dostignuća renesansnih teoretičara, pre svega Carlina, koji su davali prednost harmonskoj proporciji u odnosu na aritmetičku: „Da bi povratio ono što je izgubio (Carlino prim.aut.) pribegao je multiplikaciji ovih brojeva iz čega je izveo novu progresiju koja je nazvana, prema njemu ili

[17] [„Rameau acknowledged that the inspiration for this breakthrough came from Descartes’ method, which was to build a system of natural law on a self-evident principle“.]

drugima *harmonska proporcija.*" (Rameau 1971 [1722], 24). Ramo je dokazao da su harmonska i aritmetička proporcija inverzno ekvivalentne i da se pomoću obe dobije isti rezultat, a naglasio je i značaj geometrijske proporcije (oktave): „...sve proporcije u zvučnom telu se ispoljavaju čim ono zatreperi, tako da se čuje harmonska proporcija, podrazumeva se geometrijska u oktavama 1. 2. 4. i vidi se aritmetička..."[18] (Rameau 1980, 163). Aritmetička i harmonska proporcija nisu dovoljne da bi se uspostavio koherentan sistem: „međutim, bez pomoći te oktave ništa od onoga što sam tvrdio ne može da uđe u vaš sistem harmonije. Bez nje nema progresije ili hoda harmonije, nema geometrijske proporcije, nema melodije; i upravo zato što ne vidite tu oktavu, iako ona vibrira, trebalo bi da prepoznate geometrijsku proporciju između 1. ½. ¼, kao što ste prepoznali harmonsku između 1. 1/3. 1/5;...?"[19] (Rameau 1980, 165). Zahvaljujući aritmetičkoj proporciji i poređenju svih tonova nastalih podelom žice na jednake delove sa osnovnim tonom koji proizvodi nepodeljena žica, Ramo uspostavlja veoma značajan koncept osnovnog tona (*son fondamental*): „Ove podele jasno pokazuju da svaki deo podeljene žice proizilazi iz prve žice, jer se ovi delovi sadrže u prvoj, jedinstvenoj žici. Tako tonovi koje proizvode ove podeljene žice su generisani prvim tonom, koji je posledično njihov izvor i njihov fundament." (Rameau 1971 [1722], 7–8). Na ovaj način sprovedena je ključna razlika između generalbasa i fundamentalnog basa (*basse fondamental*).

Nakon temeljnog ispitivanja odnosa pojedinačnih intervala, sprovedenog uz pomoć opsežnih izračunavanja harmonskih i aritmetičkih proporcija, Ramo uspeva da svede svaki trozvuk na osnovni oblik koji se naziva *savršen akord* (*accord parfait*). Ostali trozvuci sa istim tonovima predstavljaju obrtaje istog akorda: sekstakord (*accord de sixte*) i kvartsekstakord (*accord de sixte-quarte*). Identična je situacija i sa septakordima koji imaju pored osnovnog oblika i tri obrtaja. Ova postavka, koja predstavlja fundament savremene teorije muzike, omogućila je Ramou da izvede veoma značajan zaključak kako se svi akordi mogu svesti na trozvuke i septakorde: „Sve što je rečeno u ovom poglavlju navodi nas na zaključak da postoje samo dve vrste akorada u harmoniji: savršeni (*accords parfaits*) i septakordi (*accords de Septième*)." (Rameau 1971 [1722], 53). Potrebno je istaći da je ovaj stav potkrepljen tipičnom racionalističkom premisom: „Iskustvo nam nudi veliki broj akorada podložnih beskonačnoj raznolikosti, u kojoj uvek možemo zalutati ukoliko ne tražimo izvor na drugom mestu. Razum, s druge strane, nam predstavlja samo jedan akord čije se odlike

[18] Citirano prema tekstu *Ramoov sistem harmonije u njegovoj prepisci sa d'Alamberom i Rusoom* (Стефановић 2002, 224).
[19] Navedeni stav Ramo iznosi u polemici sa d'Alamberom.

mogu lako odrediti uz malu pomoć iskustva. Zato, dokle god iskustvo ne protivreči onome na šta razum ukazuje, potrebno je da dominira razum." (Rameau 1971 [1722], 139–140). Za razliku od ranijih razmatranja, koja su u primarnom fokusu imala intervale i njihove međusobne odnose, Ramo insistira na razumevanju harmonskih struktura pomoću akordskih sklopova: „Ako ispitujemo izolovani interval, nikada nećemo biti u mogućnosti da definišemo njegova svojstva; moramo takođe ispitivati sve vrste akorada u kojima se on može pojaviti." (Rameau 1971 [1722], 120).

Nakon *Traktata*, naročito u studijama *Nouveau système* (Rameau 1726) i *Génération harmonique* (Rameau 1737) Ramo težište svog istraživanja usmerava na alikvote, koje tretira kao osnovu formiranja svih akorada i intervala. Jedno od najznačajnijih dostignuća u njegovoj teoriji, koje je imalo presudan uticaj na dalji razvoj teorijske misli o tonalitetu, predstavlja uspostavljanje odnosa između tonične, subdominantne i dominantne funkcije: "Inspirisan elementima Njutnove fizike koji su bili široko zastupljeni u Francuskoj tridesetih godina XVII veka, Ramo je rekonceptualizovao tonični akord kao vrstu gravitacionog tela koje je okruženo gornjom i donjom dominantom. Svaka od ovih dominanti teži ka tonici i istovremeno pomaže konstituisanju tonaliteta"[20] (Christensen 2001, 796). Posmatranje tonike kao „vrste gravitacionog tela" stvorilo je mogućnost za suštinsko poimanje tonaliteta kao veoma specifičnog sistemskog uređenja. Značajno priznanje za svoj rad Ramo je dobio 1749. godine nakon predstavljanja svog rada pod naslovom *Spis u kojem se iznose osnove sistema muzike, teorijske i praktične* Akademiji. U mišljenju, koje su potpisali Dortu de Meran (Dortous de Mairan), Nikol (Nicole) i d'Alamber (Jean le Rond d'Alembert), između ostalog se navodi: „Verujemo da je *fundamentalni bas* koji je otkrio autor, i koji je uzet iz same Prirode, princip harmonije i melodije ... to je geometrijska nauka više nego što je ranije bila, i na koju se mogu primeniti matematički principi." (Стефановић 2002, 228).

Kada se teorija Ramoa sagleda sa istorijske distance nedvosmisleno se nameće zaključak da je njegov doprinos muzičkoj teoriji veoma značajan. Kako primećuje Filip Goset (Phillip Gossett) u predgovoru engleskom izdanju Ramoovog *Traktata o harmoniji*: „On (Ramo, prim.aut.) je ostao prvi koji je konceptualizovao one principe tonaliteta koji su na polju harmonije bili toliko temeljno revolucionarni na početku XVIII veka."[21] (Gossett 1971, xxi). Ipak, insistiranje na prirodnim principima i naglašena racionalistička težnja za

[20] [„Inspired by elements of Newtonian physics that were circulating widely in France during the 1730s, Rameau reconceptualized the tonic chord as a kind of gravitational body that was surrounded by upper and lower dominants. Each of these dominants was attracted to the tonic and at the same time helped constitute the mode."]

[21] [„He remains the first to have conceptualized those principles of tonality which were so thoroughly revolutionizing harmony in the early eighteenth century."]

uspostavljanje nepokolebljivog sistema, doveli su i do pojedinih spekulativnih postavki koje se mogu preispitivati ili čak osporavati. U tom smislu, Goset zaključuje da se tonalna muzika ipak ne može svesti isključivo na *prirodne principe* (*principes naturels*): „Fizičko postojanje alikvotnih tonova ne može se osporiti, kao ni logika matematičkih operacija koje je Ramo primenio u *Traktatu*. Ali, kako su se ‚prirodna' objašnjenja tonalne muzike vremenom razvijala, postepeno je postajalo očigledno da tonalna muzika u celini nije zasnovana na prirodnim principima i da ne može biti svedena na prirodne principe."[22] (Gossett 1971, xxi–xxii). Poredeći Ramoov sistem sa Hindemitovim, koji će nastati dva veka kasnije, autor ističe: „Oba su pokušaji da na prirodne okvire prisilno svedu kompozicione principe, koji, iako povezani sa akustikom, nisu potpuno zavisni od nje."[23] (Gossett 1971, xxii)[24]. Ovaj pogled svakako ne umanjuje ogroman doprinos Ramoove teorije, već ukazuje na neophodnost uključivanja istorijske perspektive prilikom sagledavanja teorijskih postulata: „Ramoova teorijska obrazloženja moraju se prihvatiti, u svetlu filozofije XVIII veka, kao elementi potrage za univerzalnim principima. Oni su pokušaji da se kompletno znanje redukuje na centralne postulate, pronađene u prirodi, iz kojih se izvode sva pravila."[25] (Gossett 1971, xxii). Naglašavajući još jednom značaj Ramoovih dostignuća, Goset zaključuje: „To što Ramo nije u potpunosti uspešan ne sme nas sprečiti da prepoznamo ogroman napredak u teoriji tonalne muzike koji potiče od njegovih radova."[26] (Gossett 1971, xxi).

1.1.3. Dalji razvoj teorijske misli o tonalitetu

Preciznije definisanje pojma tonalitet bilo je moguće sprovesti tek sredinom XIX veka, u trenutku kada dursko-molski sistem organizacije harmonskog sadržaja biva gotovo

[22] [„The physical existence of overtone series cannot be disputed, nor can the logic of the mathematical operations which Rameau applies in the *Traité*. But as the ‚natural' explanations for tonal music have proliferated since the time of Rameau, it has gradually become evident that tonal music as a whole is not based on natural principles and cannot be reduced to natural principles.]

[23] [„They are both efforts to force into a natural framework principles of composition which, although not unrelated to acoustics, are not wholly dependent on it."]

[24] Goset ovde najverovatnije misli na sličan problem koji su oba autora imali prilikom tumačenja molskog trozvuka. Dok je Ramo koristio donji alikvotni niz, Hindemit pribegava ‚modernijem' rešenju: „Pa šta je onda molski trozvuk? Slédeći jednu takođe ne više sasvim novu teoriju, smatram ga pomućenjem durskog trozvuka. Pošto nije mogućno oštro razgraničiti malu i veliku tercu, to ne verujem ni u polarnu suprotnost ovih dvaju akorada." (Hindemit 1983 [1937], 93).

[25] [„Rameau's theoretical justifications must be accepted, in the light of eighteenth-century philosophy, as elements in the search for universal principles. They are attempts to reduce whole knowledge to central postulates, found in nature, from which all rules can be derived."]

[26] [„That Rameau is not wholly successful need not deter us from recognizing the enormous advance in the theory of tonal music which stem from his work."]

potpuno iscrpljen. Prvu definiciju dao je 1844. godine belgijski muzikolog, kritičar i kompozitor Fetis i njome ukazao na odnos između tonike i dominante: ”Video sam da među mnoštvom kombinacija od kojih se sastoji harmonija naše muzike, postoje dve koje naš muzički instinkt prihvata kao dovoljne same sebi…, a to su: konsonantna harmonija nazvana *savršeni akord*, koja ima karakter odmorišta i zaključka, i disonantna harmonija, označena imenom dominantni septakord, koja određuje usmerenje, privlačenje i pokret. Ovim su određeni nužni odnosi tonova koji se uopšteno označavaju imenom tonalnost” (F. Fétis 1844, II–III)[27]. U ovom trenutku, s obzirom na značajnu istorijsku distancu u odnosu na početke tonalnog mišljenja, postepeno se formira svest o tome da tonalitet predstavlja relativno širok pojam koji (za sada) obuhvata tri veoma plodne, a stilski prilično udaljene epohe – barok, klasicizam i romantizam. Komentarišući Fetisov odnos prema tonalitetu, nemački muzikolog Karl Dalhaus mnogo godina kasnije primećuje da se već kod ovog autora pojam tonalitet ne vezuje samo za klasični dur-mol sistem: „Fetis tonalitetom naziva i neke egzotične lestvice i stare moduse” (Dahlhaus 2004, 27).

Generalno uzevši, može se konstatovati da je celokupan razvoj teorijske misli o tonalitetu, ukorenjen u studijama Ramoa, oslonjen na temelje Šoronovih i Fetisovih stavova. Veliki doprinos u razumevanju tonalnog sistema dao je nemački muzikolog Hugo Riman koji je ukazao na odnose između akordskih funkcija unutar tonalnog sistema: „Postoje samo tri vrste funkcija u tonalitetu: tonična, dominantna i subdominantna. U promeni ovih funkcija leži osnova modulacije” (Reimann ? [1893], 9)[28]. Ključni napredak u razumevanju tonaliteta kao sistema predstavlja insistiranje na terminu „funkcija”, kojim je značajno unapređeno opšte poimanje celokupnog fenomena. Naime, za razliku od većine prethodnih teorija, u kojima preovladava razmatranje lestvičnih konstrukcija i akordskih progresija, Riman objašnjava suštinski odnos između subdominante i dominante i njihovu usmerenost na toniku. Pored toga ovim pristupom sprovedena je diferencijacija između glavnih i sporednih akorada u tonalitetu, i ustanovljen princip da jednu „funkciju” u sistemu mogu da ‘obavljaju’ različite tonske strukture: „Nasuprot lestvičnim teorijama, funkcionalne teorije se više bave

[27] [„J'ai vu que parmi la multitude de combinaisons dont se compose l'harmonie de notre musique, il en est deux que notre instinct musical accepte comme existant par elles-mêmes, indépendamment de toute circonstance précédente et de toute préparation, sovoir: l'hormonie consonnante appelée *accord parfait,* qui a le caractère du repos et de la conclusion, et l'harmonie dissonante, désignée sous le nom *d'accord de septieme dominante,* qui détermine la tendance, l'attraction et le mouvement. Par-là se trouvent déterminés les rapports nécessaires des sons, qu'on désigne en général sous le nom de *tonalité*.“]

[28] [„There are only three kinds of tonal functions (significance within the key), namely, tonic, dominant, and subdominant. In the change of these functions lies the essence of modulation”.]

harmonskim osobinama nego akordskim kretanjem. Za Rimana, više od jednog akorda može da predstavlja određenu funkciju u tonalitetu." [29] (Hyer 2001, 590).

Značajno poređenje Fetisovih i Rimanovih stavova dao je Dalhaus: „Nasuprot Fetisu, Hugo Riman je bio ubeđen da se sve vrste tonaliteta (*tonalités*) mogu redukovati na jedan prirodni sistem (*natürliches System*), sveden na toničnu, dominantnu i subdominantu akordsku funkciju" (Dahlhaus 1990 [1966], 3). S obzirom na to da se Rimanovo određenje tonaliteta odnosi na znatno užu oblast, Dalhaus predlaže i terminološku diferencijaciju: „Dakle, 'tonalitet', fenomen koji je Riman razvio u svojoj teoriji, treba uže definisati kao 'harmonski tonalitet' i izdvojiti u odnosu na druge vrste tonaliteta (*tonalités*). Kao konsekvenca Rimanov ‚tonalitet' postaje istorijski fenomen čije se poreklo može opisati." (Dahlhaus 1990 [1966], 3). Pored užeg određenja termina, prilikom razmatranja koncepta tonaliteta Dalhaus ukazuje na nekoliko razloga zbog kojih je termin tonalitet moguće koristiti na različite načine: apologetski, herustički, polemički, teorijski i gramatički, što otvara mogućnost određenja tonaliteta i u širem smislu: „'Tonalitet' je jedini opšti termin kojim se mogu označiti zvučni odnosi i funkcije koji nisu obuhvaćeni jednim 'muzičkim' sistemom" (Dahlhaus 2004, 28). Osim toga, kako isti autor podvlači: „U novoj muzici često je teško ili nemoguće apstrahovati šemu na osnovu odnosa i funkcija zvukova u individualnom delu." (Dahlhaus 2004, 29–30). Ovaj stav jasno ukazuje na to da u okviru široko shvaćenog područja na koje se termin odnosi nekada postoji jasno ispoljavanje sistema odnosa između tonskih struktura, a da u nekim situacijama to nije slučaj.

Ne samo Dalhaus, već i mnogi drugi autori koji razmatraju tonalitet sa značajne istorijske distance došli su do zaključka da se ovaj termin koristi za označavanje veoma širokog spektra pojava. Tako Hajer (*Brian Hyer*) navodi da je „postojala neodlučnost o tome koju muzičku oblast termin pokriva: da li se odnosi i na Zapadnu i na ne-Zapadnu muziku, ili je u okvirima Zapadnih muzičkih tradicija treba ograničiti na harmonsku organizaciju muzike iz takozvane opšte prakse (1600–1910), ili treba da uključi svu muziku koja ispoljava osnovnu razliku između konsonance i disonance"[30] (Hyer 2001, 583). Ovakva situacija proizilazi iz činjenice da u trenutku kada je Fetis definisao tonalitet (1844), odnosno, Riman precizirao pojedinosti u funkcionisanju dursko-molskog sistema (1896), period „opšte prakse" još nije završen, pa nikakva diferencijacija nije ni bila moguća. S obzirom na to da

[29] [„In contrast to scale-degree theories, function theories are concerned more with harmonic identities than with chord progressions. For Riemann, more than one chord could represent a given tonal function..."]

[30] [„There has been indecision about what musical domain the term covers: whether it applies to both Western and non-Western music, or whether, within Western musical traditions, it should be restricted to the harmonic organization of music from the so-called common practice (1600–1910) or should include all music that evinces a basic difference between consonance and dissonance".]

tonalitet u različitim vidovima egzistira i u muzici XX veka, nužno je došlo do potrebe za preciznijim definisanjem ovog termina[31].

Na značajnu razliku u ispoljavanju fenomena u muzici XX veka u odnosu na period „opšte prakse“ ukazuje i Herman Danuzer (*Hermann Danuser*) koji tonalitet (Tonalität) od 17. do 20. veka definiše kao „funkcionalno-harmonski sistem kroz koji se svaki niz tonova i akorada kreće oko jednog centra. U XX veku se dalje formuliše u smislu specifičnih relacija između tonalnih oblasti“ (Danuser 2008, 428). Može se pretpostaviti da je u navedenoj definiciji termin „funkcionalno-harmonski“ preuzet od Rimana, dok uvođenje odrednice „sistem“ dodatno produbljuje razumevanje samog fenomena.

1.1.4. Razmatranja tonaliteta u srpskoj muzičkoj teoriji

Razlikovanje tonaliteta u užem i širem smislu zastupljeno je i u studijama teoretičara sa ovih prostora. Posebno je značajno istaći da u srpskom jeziku, za razliku od engleskog, francuskog i nemačkog, postoje dve imenice kojima se može označiti donekle srodan pojam – tonalnost i tonalitet, i da one na etimološko-lingvističkom nivou takođe ukazuju na razliku između dva nivoa poimanja fenomena.

Jednu od prvih definicija tonaliteta na ovim prostorima ponudio je Marko Tajčević (1900–1984) u udžbeniku za osnovnu muzičku školu: „Veza i odnos različitih akorada na osnovi iste lestvice, prema osnovnom (toničkom) akordu kao harmonskom centru zove se *tonalitet*.“ (Тајчевић 1962, 149)[32]. Iako se u literaturi ovog tipa ne očekuje bilo kakva značajnija elaboracija fenomena, pa nema preciziranja o vrsti odnosa i veza između akorada, uočavaju se osnovni postulati razumevanja tonaliteta zasnivaju na Rimanovom shvatanju funkcionalnosti. Pored toga, definicija se u potpunosti oslanja na termin lestvica.

Temeljnije ispitivanje ovog fenomena sproveo je Vlastimir Peričić u naučnoj studiji *Razvoj tonalnog sistema* u kojoj je tonalitet definisan kao: „Sistem odnosa između melodijskih i harmonskih elemenata koji gravitiraju zajedničkom centru.“ (Peričić 1968, 7). Posebno značajno je što u daljoj razradi autor ukazuje na uporišne tačke u predloženoj definiciji. Prva podrazumeva važnu odrednicu „sistem odnosa“, zatim se ukazuje da ovaj sistem grade podjednako ravnopravno harmonski i melodijski elementi, dok je na kraju

[31] Najčešće se upotrebljavaju odrednice „harmonski tonalitet“, „tonalitet opšte prakse“, „dursko-molski tonalitet“ ili „funkcionalni tonalitet“.

[32] Iako je Tajčevićeva knjiga *Osnovna teorija muzike* (prvo izdanje 1951.) dugo vremena bila osnovna udžbenička literatura u našoj sredini, većina iznetih koncepata je značajno dograđena ili čak prevaziđena u radovima Vlastimira Peričića (1927–2000), Dejana Despića (1930) i Mirjane Živković (1935).

istaknut neophodan uslov: „postojanje zvučnog centra“ (Peričić 1968, 8). U studiji se dalje temeljno i sveobuhvatno razrađuju različiti aspekti tonalnog sistema, i donekle implicitno ukazuje na širinu primene ovog termina.

Sa instruktivno-pedagoškim ciljem nastaje mnogo godina kasnije udžbenik iz *Harmonije za II, III i IV razred usmerenog obrazovanja muzičke struke* Mirjane Živković, u kome se prevashodno obrađuju osnovni elementi iz domena harmonije, uz brojne instruktivne i ilustrativne primere. U definiciji tonaliteta, srodno Peričiću, insistira se na sistemu kao ključnom faktoru i ukazuje na veoma značajnu distinkciju između ovog fenomena i pojma lestvice: „Za razliku od lestvice, tonalitet je prvenstveno harmonski pojam. Može se definisati kao sistem akorada okupljenih oko jednog tonskog središta – tonike.“ (Živković 1990, 15).

Nedvosmislenu i izuzetno transparentnu razliku između tonalnosti u širem i tonaliteta u užem smislu sprovedi tek Dejan Despić u svojim teorijskim radovima. Važno je istaći da pojmovnu distinkcija između ova dva fenomena naglašavaju mnogi teoretičari na različitim govornim područjima (Dalhaus, Danuzer, Hajer, itd.), ali da jasnu terminološku diferencijaciju, koja je moguća i veoma korisna u srpskom jeziku, uvodi Despić u svojoj knjizi *Teorija muzike*: „Pojava vezanosti muzičkog toka za jedno tonsko središte naziva se *tonalnost*, i zasniva se na prirodnoj, psihološkoj potrebi čoveka, jednako kao izvođača i slušaoca muzike“ (Деспић 1997, 175). U odnosu na široko shvatanje ovog fenomena postoji i: „poseban vid *čvrsto organizovane* i jasno izražene tonalnosti izgrađen na temelju *durskih i molskih* lestvica i održao se u celom razdoblju u kojem su one činile vladajuću osnovu stvaralaštva umetničke muzike – dakle, od barokne epohe (17. vek) pa do isteka romantizma (19. vek)...Taj specifičan vid organizovane tonalnosti naziva se klasični, dursko-molski *tonalitet.*“ (Деспић 1997, 176). U istom vremenskom periodu Despić izdaje *Harmoniju sa harmonskom analizom* u kojoj je tradicionalna harmonska analiza stilski funkcionalizovana, što predstavlja poseban doprinos muzičkoj teoriji sa ovih prostora. U njoj se takođe terminu tonalitet pridaje uže značenje: „Dursko-molski tonalitet, obično se definiše kao sistem odnosa među tonovima, odnosno akordima neke (durske ili molske) lestvice, koji teže ka jednom od njih kao središtu – tonalnom centru, tonici“ (Despić 2002, 11)

Definicija tonaliteta gotovo u potpunosti je oslonjena na Peričićev koncept, uz preciznije određenje o kom centru se radi, ali je u njoj ponovo uključen termin lestvica, na kome je insistirao Tajčević, pa se može zaključiti da je u radovima Dejana Despića dat najcelovitiji i najdosledniji pogled na ovaj fenomen. Ipak, za suštinsko razumevanje predložene definicije tonaliteta, koja svakako predstavlja izuzetno značajnu polaznu tačku za bilo koje teorijsko razmatranje ovog fenomena, važno je skrenuti pažnju na sam termin

lestvica. Predložena definicija ovog pojma od strane samog Despića glasi: „Lestvica je u muzici jednosmeran i skroz postepen niz tonova u rasponu oktave.“ (Деспић 1997, 101). Prilikom dalje razrade fenomena navode se i druge mogućnosti stvaranja lestvičnih konstrukcija (dijatonske, modalne, specifične, nepotpune, itd.) a zatim se detaljno elaborira celovit sistem durskih i molskih lestvica koje uključuju različite varijante prirodnog, harmonskog i melodijskog dura odnosno mola (Деспић 1997, 113–114). Kada se ovakva definicija pojma lestvice primeni u okviru navedene definicije dursko-molskog tonaliteta, neophodno je donekle proširiti shvatanje ovog fenomena. Naime, ako je lestvica svedena isključivo na „postepeni niz tonova“ jasno je da on kao takav ne može da obuhvati složenost pojedinog tonaliteta kao sistema. Već barokni i klasičarski, a naročito romantičarski tonalitet u svom tonskom sastavu sadrže veliki broj alteracija koje takođe gravitiraju ka tonalnom centru – tonici, pa termin lestvica treba tretirati kao fundament ovog sistema.[33] Distinkcija između lestvice kao tonskog niza koji učestvuje u izgradnji harmonskog toka, u odnosu na tretman lestvice kao osnove za funkcionisanje sistema (tonaliteta), veoma je značajna za posttonalni kontekst (o čemu će više reči biti u nastavku rada).[34]

Za razliku od zapadnih teoretičara poput Hajera, koji kao elemente diferencijacije najčešće navodi geografsko-politički, odnosno, kulturološki aspekt (Zapadno naspram ne-Zapadnog), istorijski kriterijum („opšta praksa“ 1600–1910) ili akustički parametar (konsonanca i disonanca), Despić se u definiciji tonalnosti oslanja na psihološko dejstvo muzike. Na ovaj način terminom tonalnost zahvaćen je najširi dijapazon muzike, a kao jedini kriterijum istaknuta je „vezanost muzičkog toka za jedno tonsko središte“ koja se određuje pre svega iskustvom kompetentnog slušaoca. Ovakva koncepcija donekle je bliska sa Ramoovom idejom „gravitacionog tela“, ali se otvara mogućnost da težište bude bilo koja tonska struktura (prirodno, jedino „gravitaciono telo“ za Ramoa mogao je da bude trozvuk). Pored toga, uvodeći „psihološku potrebu čoveka“ Despić donekle intuitivno otvara mogućnost poimanja tonalnosti kao fenomena koji nije isključivo ustanovljen akustičkim vrednostima, lestvičnim materijalom ili sledom akordskih struktura, već je moguće ispitivati i njegovo dejstvo na percepciju slušaoca. Sa druge strane, tonalitet je definisan na temeljima nemačke škole (Riman, Danuzer) ali je „funkcionalno-harmonski sistem“ tretiran, po uzoru

[33] Pojedini tonalitet svakako nije izgrađen samo od sedam tonova i ponovljenog prvog u rasponu oktave, već se u sistem uključuju svi tonovi hromatske lestvice i to pod specifičnim uslovima. Već barokni tonalitet pretpostavlja svih dvanaest tonova hromatske lestvice, što Despić veoma plakatno ističe u *Harmoniji sa harmonskom analizom* (Despić 2002, 43). Tonska građa značajno se obogaćuje u klasicizmu (Despić 2002, 92), dok u romantizmu dolazi do hipertrofije tonaliteta.

[34] Videti poglavlje Tonikalnost u kojoj je centar ton ili konsonantno sazvučje i analizu primera 39 i 40, strane 121–123.

na Peričića, kao „sistem odnosa“. Na ovaj način nedvosmisleno je istaknuta važnost koherentnog funkcionisanja sazvučja, ali istovremeno naglašena kompleksnost muzičkog jezika koji se naziva tonalitet.

Jedan od razloga za možda i preširoku upotrebu termina tonalnost, između ostalog leži i u izuzetno dugom istorijskom razdoblju u kome pojava egzistira. Ako se uzme u obzir stanovište Dejana Despića prema kome „vezanost muzičkog toka za neko tonsko središte“ predstavlja ontološku kategoriju duboko usađenu u čovekovu prirodu, o samoj tonalnosti se, najšire gledano, može govoriti praktično još od najranijih pojava muzike[35]. Iako se već u zreloj renesansi čak i elementi tonaliteta vrlo jasno ispoljavaju u delima nekih autora, a tonalnost u širem smislu, modifikovana na brojne načine, postoji i u muzici današnjice, vremensko razdoblje koje počinje barokom i seže do poznog romantizma može se označiti kao „opšta praksa“ . Nastanak tonaliteta, kao najsavršenijeg vida ispoljavanja tonalnosti, označio je početak, a pojava atonalne muzike praktično zaokružila ovaj veoma značajan period u muzičkoj istoriji. Međutim, atonalnost nije uspela da potisne tonalni način mišljenja, kako se u jednom trenutku očekivalo, već je naprotiv nakon nekoliko decenija postala samo jedan od ravnopravnih izražajnih modaliteta. Tonalnost ostaje konstantno prisutna u muzici, ali je njen status značajno redefinisan usled ‚atonalnog reza‘ koji se odigrao početkom XX veka.

[35] Prvi sačuvani zapisi svedoče o tome da muzika, iako je egzistirala u krajnje primitivnom obliku, svedenom na svega nekoliko tonskih visina, nikada nije težila ka atonalnosti, već je uvek postojalo usmerenje ka nekom tonskom osloncu. Jedino se na početku XX veka, paralelno sa brojnim delima koja ostaju u tonalnoj sferi, javlja i atonalnost kao jedna nova mogućnost kojom je ukupan muzički prostor značajno obogaćen. Tako se u muzici današnjeg vremena kombinuju i prepliću najrazličitiji postupci i kompozicione tehnike, kompozitori imaju mogućnost slobodnog kretanja kroz izuzetno bogat muzički univerzum, a teoretičari izazov da brojne harmonske pojave istražuju.

1.2. Posttonalni kontekst

Krajem XIX i početkom XX veka, nakon napuštanja tradicionalnog dur-mol sistema, dolazi do promene u načinu muzičkog mišljenja koje se odvija u dva osnovna pravca: jedna grupa kompozitora, na čelu sa Drugom bečkom školom, nastojala je da formuliše novi muzički jezik koji bi zamenio tonalne principe, što je rezultiralo stvaranjem dodekafonske kompozicione tehnike; drugi autori su se oslanjali na klasični tonalitet i na različite načine formirali svoj individualni umetnički izraz. Iako ispoljavaju oprečan odnos prema klasičnom tonalitetu, obe tendencije se u hronološkom smislu mogu tretirati kao posttonalne. U najširem smislu, sva muzička dela koja su nastala posle tonalne epohe mogu se okarakterisati kao posttonalna, nezavisno od odnosa koji formiraju prema samom tonalitetu. Pojedini autori, koji akcenat stavljaju na avangardnu muziku XX veka, termin posttonalnost koriste kao sinonim za atonalnu muziku, i njime označavaju dela Šenberga, Veberna (Anton Webern 1883–1945), Berga (Alban Berg 1885–1935) itd. (Straus 1990). Moguća je i drugačija interpretacija termina, prema kojoj se kao posttonalna određuje muzika nastala upotrebom trozvučnih struktura, u uslovima suspendovanog tonaliteta, kao kod Huseja (William Hussey) u članku *Triadic Post-Tonality and Linear Chromaticism in the Music of Dmitri Shostakovich* (Hussey 2003). Proučavanju atonalne muzike poklonjena je značajna pažnja u analitičkoj literaturi, dok je korpus dela u kojima novi sistem nije usvojen ostao neistražen: „Kao analitičari, mi se trudimo da kompozitore svrstamo prema harmonskom jeziku u dve grupe, tonalnu ili atonalnu, što ostavlja premalo prostora za one kao što je Šostakovič, koji spadaju negde između.“[36] (Hussey 2003). U uvodu za *Studije o Šostakoviču* Dejvid Faning (David Fanning) kaže: „Najkritičnija praznina u zapadnom razumevanju Šostakovičeve muzike odnosi se na harmonski i tonalni jezik. Razumljivo je da analitičari mogu biti zbunjeni kada se suoče sa jezikom koji je nekada tonalan, nekada modalan, nekada negde između, a nekada izvan granica i jednog i drugog”[37] (Fanning 1995, 8).

Posebno provokativno područje predstavlja proučavanje muzičkog jezika upravo onih kompozitora koji su ostali ‚između‘ tonalnosti i atonalnosti. U takvom kontekstu, koji se formira nakon epohe tonaliteta, uz značajne modifikacije i transformacije, zadržana je veza sa tonalnošću pa se o posttonalnosti može govoriti ne samo u hronološkom, nego i u suštinskom

[36] [„As analysts, we tend to place composers harmonically into one of two categories, tonal or atonal, which leaves little room for those, like Shostakovich, who fall somewhere in between.“]

[37] [„The most crucial lacuna in western understanding of Shostakovich's music concerns harmonic and tonal language. That commentators should have been perplexed in the face of a language which is sometimes tonal, sometimes modal, sometimes somewhere in between, and sometimes outside the bounds of either, is understandable.”]

smislu. Terminom će u okviru ovog istraživanja biti označena dela u kojima su recidivi tonalnosti smešteni u nov, moderan okvir; koja, iako imaju posledični status u odnosu na doba tonaliteta, održavaju određene veze s njim, opstaju u njegovoj ‚orbiti' (poput postimpresionizma prema impresionizmu, postmodernizma prema modernizmu, itd.). U specifičnim uslovima odsustva kodifikovanog jezičkog sistema, kod autora koji se nisu ekskluzivistički opredelili za tonalnost odnosno atonalnost, dolazi do različitih interakcija dva osnovna vida organizacije tonske vertikale, što otvara prostor za naučno razmatranje.

1.2.1. Tonalnost i atonalnost u teorijskim razmatranjima XX veka

U posttonalnom kontekstu, nakon ukidanja klasičarsko-romantičarskog tonaliteta, nužno je došlo i do promene percepcije fenomena tonalnost. Istovremeno, uspostavlja se suprotstavljeni termin nastao kao potpuna negacija tonalnosti – atonalnost, prema kome je takođe trebalo uspostaviti kritički odnos. Ubrzo nakon pojave prvih atonalnih kompozicija, javila se potreba za teorijskim tumačenjem harmonskog sadržaja u posttonalnom kontekstu. Početkom XX veka, muzička teorija proširuje aspekt delovanja izvan pedagoških okvira, što dovodi do izuzetne ekspanzije discipline. Na to ukazuje Kristensen (Thomas Christensen): „Početkom XX veka, dolazi do oštre reakcije na muzičku teoriju kao pedagošku disciplinu ... Dvadeseti vek svedoči o eksploziji muzičke teorije bez presedana. Još od kraja XV veka nije bilo takve fermentacije teorijske misli u svim njenim različitim oblicima: spekulativnim, praktičnim i analitičkim. Svakako, jedno objašnjenje se može navesti: nestanak opšteg jezika tonaliteta."[38] (Christensen 2008, 10–11). Grananje muzičke teorije u različitim pravcima, nastalo, između ostalog, usled suspenzije klasičnog tonaliteta, nužno je iznedrilo potrebu epistemološkog pristupa ovoj oblasti. Značajno mapiranje širokog spektra dejstva muzičke teorije dao je osamdesetih godina XX veka Karl Dalhaus. U tekstu „Šta znači ‚Istorija muzičke teorije' ?" ("Was heißt 'Geschichte der Musiktheorie'?") ovaj autor otvara jedno od ključnih pitanja: „Kako je moguće napisati bilo kakvu razumljivu istoriju discipline čiji se predmet proučavanja tako dramatično menjao tokom vremena?" (Dahlhaus 1985, 28)[39]. Iako ovo pitanje ostaje otvoreno, Dalhaus predlaže trojnu klasifikaciju muzičke teorije oslonjenu na tri paradigme: *spekulativnu*, *regulativnu* i *analitičku* (Dahlhaus 1984, 9–13).

[38] [„By the beginning of the twentieth century, a sharp reaction to music theory as a pedagogical discipline had set in … Polemics aside, the twentieth century witnessed an unprecedented explosion of music theory. Not since the late fifteenth century was there such a fermentation of theoretical thought in all its various guises: speculative, practical, and analytical. Certainly one explanation can be posited: the loss of a common language of harmonic tonality."]

[39] Citirano prema: „Introduction", *The Cambridge History of Western Music Theory* (Christensen 2008, 1).

Slédeći Dalhausovu triparticiju, u brojnim teorijskim nastojanjima da se rasvetle harmonski i tonalni procesi muzike XX veka, moguće je uočiti dva ključna pravca u okviru kojih, u manjoj ili većoj meri, deluje većina dominantnih pristupa. Oba imaju srodan cilj, a to je tumačenje ekstremno širokog spektra tonskih struktura nastalih usled potpunog oslobađanja kompozicione prakse od sistemskog uređenja koje je nekoliko vekova suvereno vladalo muzičkom umetnošću. Prvi mogući put podrazumeva povratak na izučavanje fundamentalnih akustičkih osobina tonske građe kao što je alikvotni niz. Ovakav pristup neminovno dovodi do razmatranja intervalske i akordske građe, lestvičnih osnova, specifičnih akordskih progresija, i kao takav veoma je blizak tradicionalnoj harmonskoj analizi. U okviru prve linije prevashodno deluju autori koji poseduju značajno kompozitorsko iskustvo. Izrazito pedagoško usmerenje njihovih studija rezultira dragocenim uputstvima za savladavanje elementarnih teorijskih disciplina (najčešće harmonije i kontrapunkta), a javljaju se i rasprave o pojedinim teorijskim i/ili estetičkim pitanjima. Moguće je konstatovati da ovakvi pristupi nastaju kao kombinacija *regulativne* i *analitičke paradigme*. Sam pogled na muzičko delo sa kompozitorske, odnosno, prevashodno empirijske pozicije, ne implicira potrebu, kao ni obavezu, naučnog postuliranja ostvarenih dostignuća, pa ovi pristupi često kombinuju različite paradigme. Polazeći, najčešće, od praktičnih uputstava ili analitičke deskripcije muzičkih dela, većina autora manje ili više zalazi u regulativno područje, pa se može govoriti o svojevrsnom *Učenju o harmoniji* (*Harmonielehre*)[40] posttonalnog konteksta.

Drugi način uspostavlja se nešto kasnije, tek u drugoj polovini XX veka, i zasniva se na upotrebi matematičkih modela koji su doveli do formiranja teorije skupova (Forte 1973) i drugih srodnih pristupa koji se mogu okarakterisati kao posttonalne teorije. Koreni za ova razmatranja vezani su za teoriju Hajnriha Šenkera koja je značajno nadograđena kako bi se mogla primeniti izvan tonalnih okvira. Iako uključuju analitički aspekt, ovi pristupi najčešće tragaju za dubinskim strukturama i generativnim pravilima kojima bi se objasnilo funkcionisanje muzičkog toka, pa obično poseduju *spekulativno-regulativne* osobine.

[40] Upotrebom figurativnog termina, kojim se označavaju svi deskriptivno-analitički napisi sa izrazitim instruktivnim usmerenjem, ukazuje se i na jednu od prvih studija ove vrste – Šenbergovo *Učenje o harmoniji* (*Harmonielehre*) iz 1911. godine. Iako je Šenbergovim napisima često pripisivana ‚težina' teorijsko-naučnog rada, sam autor je, kao prilikom rasprave sa Ričardom Hilom (Richard S. Hill), isticao svoje prevashodno praktično usmerenje: „Ali možda je to zato što sam ja više kompozitor nego, kao što me gospodin Hil naziva, ‚sposoban i genijalan, teoretičar. Nalazim ovu marljivost primenjenu na pogrešnom mestu." (Schoenberg 1975, 213) Videti raspravu u nastavku teksta, stana 24, fusnota 47.

1.2.2. Regulativno-analitičke teorije u prvoj polovini XX veka

Posebno dragocena za razumevanje teorijsko-metodološkog konteksta svakako su razmatranja kompozitora koji na početku XX veka istovremeno deluju kao teoretičari i kao stvaraoci. Među prvim radovima ističu se studije Šenberga i Hindemita. Ovi autori su nastojali da prošire spektar dejstva tradicionalne harmonske analize i da prevaziđu činjenicu da se ona u periodu „opšte prakse" oslanja na hijerarhijski odnos između tonskih struktura prema kojem apsolutna dominacija u sistemu pripada tonici. Na osnovu ličnog, veoma bogatog i plodnog kompozitorskog iskustva, postavili su značajne temelje za dalje razmatranje harmonskog sadržaja. Tendencija prevazilaženja tradicionalnog tonaliteta i traganja za novim sistemom jednako je upečatljiva u njihovim delima i teorijskim studijama, a njihov odnos prema terminima tonalnost i atonalnost u velikoj meri je odredio poimanje ovih fenomena u kasnijim studijama prošlog veka.

Važno je ukazati na dve studije Arnolda Šenberga, od kojih prva, *Učenje o harmoniji* (*Harmonielehre*) iz 1911. godine, nastaje u trenutku kada i njegove prve atonalne kompozicije[41], dok je druga, *Strukturna funkcija harmonije* (*Structural Functions of Harmony*) napisana u poslednjoj godini kompozitorovog života (završena je 1948, a prvi put objavljena 1954. godine). *Učenje o harmoniji* predstavlja temelj Šenbegove teorijske misli u kojoj se detaljno razrađuju svi tradicionalni aspekti harmonskih problema – odnos između konsonance i disonance, harmonska sredstva u durskom i molskom tonalitetu, postavka akorada, modulacije, paralelna kretanja glasova itd. Iako poseduje značajnu količinu tehničkog materijala i praktičnih uputstava, u ovoj studiji je izražena autorova težnja da istakne lični pogled na evoluciju harmonskih i kompozicionih sredstava i ukaže na značaj uključivanja estetskih vrednosti u stvaralački proces. Kako ističe Karter (Roy E. Carter) u predgovoru za englesko izdanje: „Zaista, praktično svaka tema ... vodi ga u široke spekulacije o prirodi, umetnosti i kulturi, i energične napade na okoštalu ili iracionalnu estetiku."[42] (Carter 1978, xiv).

Kada je u pitanju Šenbergov odnos prema terminu atonalno, upečatljiv je podatak da se ova odrednica u *Učenju o harmoniji* javlja samo dva puta. Ističući značaj temeljnog i fundamentalnog izučavanja principa harmonije, kontrapunkta i forme, autor se

[41] U ovom trenutku Šenberg komponuje: *Prvi gudački kvartet* op. 7, 1904, *Kamerna simfonija* op.9, 1906, *Tri klavirska komada* op. 11, 1909, *Pet orkestarskih* komada op. 16, 1909, *Iščekivanje* op. 17, 1909, *Šest malih komada za klavir* op. 19, 1911.

[42] ["Indeed, practically every topic,… leads him into wide-ranging speculations on nature, art, and culture, and vigorous attacks upon ossified or irrational aesthetics."]

nedvosmisleno ograđuje od atonalnog načina komponovanja: „Reč ‚atonalno' može samo da označava nešto potpuno nespojivo sa prirodom tona" (Schoenberg 1978 [1911], 128). Neslaganje sa ovim terminom još snažnije ističe na sledeći način: „Nalazim iznad svega izraz ‚atonalna muzika' najnesrećnijim – to je kao da se letenje naziva ‚umetnost nepadanja' ili plivanje, ‚umetnost nedavljenja'. Samo je u publicističkom jeziku adekvatno naglašavati na ovaj način negativni kvalitet nečega što se promoviše." (Schoenberg 1975, 210). Njegovo stanovište eksplicitno ističe da svaka (dobra) muzika u sebi poseduje logičan sled tonova koji formira specifičan vid tonalnosti, koji nije uvek vezan za tonalitet: „Svako muzičko delo uvek mora da bude tonalno, barem u onoj meri u kojoj mora da postoji odnos od tona do tona, zbog koga tonovi, postavljeni jedan pored drugog ili jedan iznad drugog, stvaraju perceptivni kontinuitet" (Schoenberg 1978 [1911], 432). Iako ga danas smatramo tvorcem atonalne muzike, Šenberg je verovao da svaka muzika poseduje sopstvenu, u određenom istorijskom trenutku neobjašnjenu, tonalnost. On odbija da čak i „ultra modernu muziku" nazove atonalnom, već otvara dilemu: „Možda je to zato što mi jednostavno ne znamo još uvek kako da objasnimo tonalnost, ili nešto što odgovara tonalnosti u modernoj muzici" (Schoenberg 1978 [1911], 128). Verujući u ove principe i mnogo godina kasnije (1946) – u esejima *Style and Idea*, koji su najpre objavljeni krajem njegovog života (1950), a četvrt veka kasnije (1975) obnovljeni i dopunjeni – Šenberg ističe: „Verujem da komponovanje sa dvanaest tonova, kao i ono što mnogi pogrešno zovu ‚atonalna muzika' nije kraj starog perioda, već početak novog."[43] (Schoenberg 1975, 120). U ovim, veoma značajnim, napisima, autor, pored brojnih ličnih, estetičkih i poetičkih stavova daje opis svoje metode komponovanja: „Nazivam ovu proceduru *Metod komponovanja sa dvanaest tonova koji su u odnosu samo jedan prema drugom*" (Schoenberg 1975, 218).[44] Važno je istaći da je u njegovom pristupu uvek jasno naglašeno kako nije u pitanju *sistem* već *metod* za komponovanje nastao kao racionalno utemeljenje prakse: „Ali, istovremeno, ja ga već nisam nazvao ‚sistemom' nego ‚metodom', i smatrao sam ga kompozicionom alatkom, a ne teorijom."[45] (Schoenberg 1975, 213)[46]. Šenberg se nije slagao sa svim percepcijama njegovih umetničko-teorijskih stavova, pa je često ukazivao na loša tumačenja od strane savremenika. Naročito je važno skrenuti pažnju na njegovo poimanje odnosa između dvanaesttonskog niza i hromatske skale:

[43] [„I believe that composition with twelve tones and what many erroneously call ‚atonal music' is not the end of an old period, but the beginning of a new one."]
[44] [„I called this procedure *Method of composing with twelve tones which are related only with one another*."
[45] [„But, at the same time, already I did not call it s ‚system' but a ‚method', and considered it as a tool of composition, but not as a theory."]
[46] Ovaj stav iznet je 1936. godine u vezi sa člankom Ričarda Hila *Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal Systems of the future*.

„Zanimljivo i pogrešno, većina ljudi govori o sistemu hromatske lestvice. Moj nije sistem, već samo metod, koji znači *način* regularne primene unapred definisane formule. Metod može, ali ne mora biti, jedna od konsekvenci sistema. Takođe, ja nisam stvoritelj hromatske skale; neko drugi se time bavio pre mnogo vremena.“[47] (Schoenberg 1975, 523). Osnovni Šenbergov cilj zapravo je pronalaženje načina za stvaranje skladnog i jedinstvenog umetničkog dela u novim gramatičko-jezičkim uslovima: „U tonalitetu, suprotnosti su na delu u međusobnom povezivanju. Praktično cela stvar se sastoji isključivo od suprotnosti, a to daje snažan efekat jedinstva. Pronaći sredstvo da se to zameni predstavalja zadatak *teorije dvanaesttonskog komponovanja*.“[48] (Schoenberg 1975, 209).

Iako, kako sam kaže, nije formirao konzistentnu teoriju koja bi na sistemski način definisala *metod* komponovanja, Šenberg je u svojim radovima ostavio značajna uputstva za uspostavljanje teorijskog aparata. Među najvažnijim stavovima svakako se izdvajaju sledeći: „Primetio sam da se udvajanje tonova, oktave, retko javljaju. Ovo se možda objašnjava činjenicom da će udvojeni ton postati dominantan i pretvoriti se u vrstu tonike, što je jedva moguće.“[49] (Schoenberg 1975, 211), odnosno, nešto opširnije i preciznije: „U dvanaesttonskoj kompoziciji konsonance (velike i male terce), kao i jednostavnije disonance (umanjene terce i septakordi) – zapravo skoro sve što se koristi da se ostvari povratak harmonije i harmonski tok – su, što je više moguće, izbegavane.“[50] (Schoenberg 1975, 207). Na ove principe osloniće se mnoge generacije kompozitora i teoretičara XX veka, i na osnovu njih formirati dodekafonski kompozicioni sistem.

Koliko god da su njegovi pogledi u datom trenutku revolucionarni, Šenbergov pristup, u metodološkom smislu, snažno je oslonjen na tradiciju. Njegova pasioniranost zanatskim vrednostima[51], kao i ekstremna posvećenost pedagoškom procesu, utiču na to da radovi koje

[47] [„Curiously and wrongly, moste people speak of the system of the chromatic scale. Mine is no system but method, which means a *modus* of applaying regulary a preconceived formula. *A method can, but need not*, be one of the consequences of a system. I am also not the invntor of the chromatic scal; somebody else must have occupied himself with this task long ago.“]

[48] [„For in a key, opposites are at work binding together. Practically the whole thing consists exclusively of opposites, and this gives the strong effect of cohesion. To find means for replacing this is the task of *the theory of twelve-tone composition*.“]

[49] [„For I have noticed that tone-doublings, octaves, seldom occur. This is perhaps explained by the fact that the tone doubled would become predominant and so turn into a kind of tonic, which it may scarcely be.“]

[50] [„In twelve-tone composition consonances (major and minor triads) and also the simpler dissonances (diminished triads and seventh chords) – in fact almost everything that use to make up the ebb and flow of harmony – are, as far as possible, avoided.“]

[51] U razmatranju muzičke estetike prošlog veka, Dalhaus polazi od toga da Šenberg pedagoški aspekt suprotstavlja estetici, i da je njegovo učenje čvrsto utemeljeno na tradicionalnim vrednostima: „Šenberg pod zanatom koji je suprotstavljao zastareloj, pohabanoj estetici nije podrazumevao ništa drugo do skup vežbi koje se kreću u granicama tonaliteta, dakle onog jezika koji je Šenberg, kao mrtav i pokopan jezik, već bio ostavio za sobom, dok je tradicionalna estetika u njemu gledala prirodom danu i zajemčenu pretpostavku razumljivog muzičkog izraza.“ (Dalhaus 1992/orig.1967, 6)

je ostavio deluju veoma bliski koncepcijama Ramoa i Rimana. Ključna razlika svakako je u načelnom stavu da: „sistem dursko-molskog tonaliteta nije neophodnost u muzici, niti prirodni zakon – iako je delimično zasnovan na prirodnim zakonima alikvota; on je pre konvencija, nekada plodna, sada iscrpljena, sada sa nesumnjivom potrebom da se modifikuje ili zameni drugim konvencijama, možda sa ‚tonalitetima' od dvanaest tonova."[52] (Carter 1978, xv). Tonalitet od dvanaest tonova, odnosno, sam metod komponovanja, Šenberg vidi kao svojevrsnu zamenu za klasični tonalitet: „Metod komponovanja sa dvanaest tonova zamenjuje poredak nastao stalnim upućivanjem na tonalne centre, poretkom prema kome svaki segment komada postaje derivativ tonskih odnosa u osnovnom nizu od dvanaest tonova, pa je ‚Grundgestalt' koherentan usled ovog konstantnog upućivanja na osnovni niz."[53] (Schoenberg 1975, 91). Bez obzira na to što se tonalnost u širem smislu, pa čak i tonalitet u raznim modifikovanim oblicima, ipak pokazala kao neophodnost, koja u muzici ni do današnjih dana nije iscrpljena, Šenberg je svojim radom, kako kompozitorskim, tako i naučno-pedagoškim, ostvario nemerljiv doprinos muzičkoj istoriji.

Nekoliko decenija nakon Šenbergovog *Učenja o harmoniji*, 1937. godine, Hindemit razrađuje donekle sličan koncept u svojoj ključnoj teorijskoj studiji *Tehnika tonskog sloga* (*Unterweisung im Tonsatz*). Iako u umetničkom smislu nastupa sa potpuno suprotne, neoklasične, pozicije u odnosu na Šenberga, i njemu je jedan od osnovnih ciljeva stvaranje sistema kojim bi mogao da objasni harmonske procese u posttonalnom kontekstu i da ujedno obezbedi kvalitetan pedagoški materijal. U okviru predgovora za prevedeno izdanje ove knjige Vlastimir Peričić konstatuje: „Hindemit teži za sistemom koji će biti dovoljno širok da može obuhvatiti sve (ili gotovo sve) nove tekovine zvučnog mišljenja XX veka, a u isti mah dovoljno rigorozan da ih može nadovezati na tekovine tradicije" (Peričić 1983, 6). Ovaj zaključak jasno ukazuje na činjenicu da Hindemit kao teoretičar nastupa sa identične (neoklasične) pozicije sa koje deluje kao kompozitor. U prva dva dela knjige autor se bavi akustičkim svojstvima muzičkog materijala, i polazeći od alikvotnog niza[54] izvodi, kako

[52] [„Most obviously, there is the proposition that the system of major-minor tonaliry is no necessity of music, no natural law - even if it is partially founded upon the natural laws of harmonics; it is rather a convention, once viable, now exhausted, now undoubtedly to be modified or replaced by other conventions, perhaps by 'tonalities' of twelve tones."]

[53] [„The method of composing with twelve tones substitutes for the order produced by permanent reference to tonal centers, an order according to which, every unit of a piece being a derivative of the tonal relations in a basic set of twelve tones, the ‚Grundgestalt' is coherent because of this permanent reference to the basic set."]

[54] Kao što je istaknuto u prethodnom razmatranju alikvotni tonovi privlačili su pažnju mnogih naučnika koju su ovaj fenomen istraživali sa različitih aspekata tokom dugog istorijskog perioda. Alikvotni tonovi svakako predstavljaju svojevrsni fundament muzičkog materijala koji je neophodno sagledati prilikom elementarnog ispitivanja muzičkih struktura. Ipak, očigledno je da ovaj pristup obezbeđuje samo osnovu koju je neophodno detaljnije razraditi da kako bi bilo moguće spoznati suštinu funkcionisanja samih struktura.

primećuje Peričić, „svoj sistem određivanja vrednosti intervala, akorada, harmonskih i melodijskih sledova“ (Hindemit 1983, 7). Ovakav pristup svakako podrazumeva visok stepen strukturalističkog i „fizikalističkog“ načina mišljenja koji je neophodan u trenutku kada se razmatra uspostavljanje novog sistema tonske organizacije. Moguće je na izvestan način, u metodološkom smislu, uporediti Hindemitovu perspektivu sa onom iz koje dva veka ranije progovara Ramo, u trenutku kada takođe nastoji da rastumači nastanak ‚novog‘ sistema. Oba autora težila su da, polazeći od prirodnih fenomena kao što je alikvotni niz, objasne tonske strukture svog vremena i istovremeno pruže praktična uputstva za komponovanje.

Pored toga što temeljno razrađuje sistem kojim se mogu analizirati tonske strukture izvan tradicionalne tonalnosti, Hindemit iznosi i značajne lične stavove u odnosu na muziku svoga vremena i upušta se u kritiku nauke o harmoniji koja je previše usmerena na tonalitet**,** pa samim tim ne nudi odgovore na brojna pitanja u vezi sa tonskim sadržajem u posttonalnom kontekstu. Njegov osnovni cilj je da prikaže kako tonski odnosi, bilo tonalni ili atonalni, predstavljaju suštinu izgradnje muzičkog toka nezavisno od tonaliteta kao, u ovom trenutku, napuštenog sistema: „Tonske srodnosti ne možemo izbeći ... gde su tonske srodnosti uvedene u međusobnu igru – javljaju se tonalni odnosi. Stoga je sasvim nemoguće izmisliti tonske grupe bez tonalne zavisnosti“ (Hindemit 1983, 165). Veliki neoklasičar, srodno Šenbergu, smatra i da je distinkcija između tonalnosti i atonalnosti neumesna: „Danas, pak, znamo da atonalnost ne može biti, da taj naziv u najboljem slučaju pristaje harmonskom neredu. Nejasnoća pojma, proizišla iz negacije, pretvorila ga je iz prvobitne tehničke oznake u opštu krilaticu, kojom su jedni mogli da uzdižu u nebesa svaku muziku koju nisu razumeli, a drugi da odbace sve što im se nije sviđalo“ (Hindemit 1983, 168). „Opšta krilatica“ održala se u muzičkoj teoriji do današnjih dana ali je njen smisao donekle izmenjen. Prema Hindemitovom ubeđenju, početkom XX veka terminom atonalno povremeno je označavana loša muzika: „Ako zanemarimo rasprostranjeno mišljenje, prema kome je atonalno sve ono što se ne otkriva sluhu i razumu odmah i bez teškoća (jevtin izgovor za udobnost i muzičku neobrazovanost) možemo tvrditi da postoje samo dve vrste muzike: dobra, u kojoj se na razuman način operiše tonskim srodnostima, i loša, koja ništa o njima ne zna i stoga ih razbacuje bez reda i izbora“ (Hindemit 1983, 165–166). Ukoliko se kao tonalna poima svaka muzika koja poseduje logičan sled tonskih struktura, odnosno, „na razuman način operiše tonskim srodnostima“, jasno je da atonalna muzika ne (bi smela da) postoji.

Nakon prikazanih studija dvojce istaknutih kompozitora sa početka XX veka, 40-ih godina javljaju se brojni radovi koji dodatno preciziraju osnovne Šenbergove postavke. Važno je skrenuti pažnju da sam Šenberg nije u potpunosti obrazložio sistem komponovanja

sa dvanaest tonova[55]. Kako ističu Paliska i Bent: „On (Šenberg, prim.aut.) nikada nije završio teoriju kao takvu, nisu ni Berg ni Vebern. Najranije formalizacije Šenbergovog metoda dali su Kšenek, Rufer i Jelinek, a rane analitičko-deskriptivne prikaze metoda dao je Lejbovic.“[56] (Palisca, Claude V.; Bent, Ian D. 2001, 380).

Šenbergove ideje dobiće preciznije utemeljenje u radovima Kšeneka (Ernst Křenek, 1900–1991). Iako ni on ne želi da u potpunosti zatvori dvanaesttonski sistem komponovanja, u svojoj knjizi *Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique* (Křenek 1940) znatno temeljnije i konkretnije razrađuje Šenbergov metod komponovanja: „Ova knjiga ne pretenduje da sumira ili kodifikuje praksu dvanaesttonske tehnike koja se pojavljuje u delima Šenberga i njegovih učenika Albana Berga i Antona Veberna, i nekolicine drugih kompozitora. Ova tehnika je još uvek u procesu nastajanja i predmet je promene u svakom novom delu ... Autor želi da odredi elementarne principe dvanaesttonske tehnike onako kako je to uradio u nekoliko svojih radova, i na način koji se pokazao korisnim prilikom podučavanja. Naredne stranice pokrivaju približno onoliko od dvanaesttonske tehnike koliko se trenutno može nedvosmisleno formulisati u manje ili više definitivnih pravila.“[57](Křenek 1940, viii). Uz oslonac na Šenbergove stavove Kšenek ističe dva pravila koja su korisna prilikom komponovanja serija: „Dakle, u komponovanju dvanaesttonskih serija, neophodno je poštovati nekoliko osnovnih pravila: 1. Ne koristiti serije sa previše istih intervala jer će ponavljanje istog intervala otežati izbegavanje monotonije u melodijskom razvoju; 2 Izbegavati više od dve male ili velike terce formirane grupom od tri uzastopna tona.“[58](Křenek 1940, 1).

---

[55] Nezavisno od Šenberga, u isto vreme, metod komponovanja sa dvanaest tonova razvio je Hauer (*Josef Matthias Hauer*, 1883-1959). Šenberg je često isticao neslaganje u odnosu na njegov pristup: „Svi zakoni koje je tako apodiktično izneo Hauer – zakoni zasnovani na principima koje sam iskazao – su pogrešni. [All the laws so apodictically set forth by Hauer – laws based on the principle I expressed – are wrong.]“ (Schoenberg 1975, 209)

[56] [„He never furnished a theory as such (see *Style and Idea*, 1975, pp.207–50), nor did Berg or Webern. The earliest formalizations of Schoenberg's method were those by Krenek (*Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique*, 1940), Rufer (*Die Komposition mit zwölf Tönen*, 1952, Eng. trans., 1954) and Jelinek (*Anleitung zur Zwölftonkomposition*, 1952–8), and early analytical-descriptive accounts of the method were given by Leibowitz (*Schoenberg et son école*, 1947; *Introduction à la musique de douze sons: les variations pour orchestre Op.31, d'Arnold Schoenberg*, 1949).“]

[57] [„This book does not pretend to sum up or to codify the practice of the twelvetone technique as it appears in the works of Schoenberg, his disciples Alban Berg and Anton Webern, and several other composers. This technique being still in the making and subject to change in every new work, the student would easily become confused should he begin by examining its manifold applicationsin the works of these composers. The author wishes to set forth the elementary principles of the twelve-tone technique as he has applied it in a number of his own works, and in a way that has proved useful in teaching. The following pages cover approximately as much of the twelve-tone technique as can at present be unequivocally formulated in more or less definite rules.”]

[58] [„Thus, in building up twelve-tone series, it is necessary to observe but a few essential rules: 1. Do not use series with too many equal intervals, because the repetition of the same interval will make it difficult to avoid

Veliki doprinos percepciji muzike kompozitora Druge bečke škole, kao i razumevanju muzičkog jezika tog vremena, dao je francuski teoretičar, pedagog, dirigent i kompozitor poljsko-litvanskog porekla Rene Lejbovic. U svojoj studiji *Schoenberg et son école* (1947) na veoma dosledan i sistematičan način razrađuje tezu da savremeni muzički jezik i dvanaesttonska tehnika komponovanja nastaju kao rezultat jasne evolucije od modalnog sistema renesanse preko tonaliteta baroka, klasicizma i romantizma do atonalnih kompozicija XX veka. Jedna od osnovnih pretpostavki u ovom razmatranju jeste da razvoj polifonije direktno usmerava harmonsku evoluciju. Takođe, hromatizacija se postavlja kao ključni faktor u suspenziji starog sistema i uspostavljanju novog: „*Hromatizam*. – Sva najnovija dostignuća modalne polifonije mogu slobodno da se razvijaju u *temperovanom hromatskom* zvučnom svetu, i mogu se jasno utemeljiti na osnovama *dursko-molskog tonalnog sistema*." (Leibowitz 1949, 21). Na ovaj način Lejbovic zaključuje da je dursko-molski tonalitet nastao kao prirodna posledica evolucije modalnog sistema: „Ovaj novi zvučni svet je organizovan prema dursko-molskom tonalnom sistemu, logičnom ishodu poslednjih modalnih eksperimenata." (Leibowitz 1949, 21). Posebno je značajno što se ta evolucija primarno javlja u kompozicionoj praksi barokne epohe, a istovremeno se postulira u teorijskoj misli tog vremena: „Upotrebljen po prvi put u striktnoj formi od strane Johana Sebastijana Baha i formulisan po prvi put u teoriji Ramoa, ovaj sistem može biti, u svojoj suštini, redukovan na niz principa od kojih su neke produžeci modalnog sistema, dok se druge ispostavljaju kao radikalne inovacije." (Leibowitz 1949, 21). Teorijsko utemeljenje u studijama Ramoa nastaje, prema Lejbovicu, kao prirodna posledica racionalizacije kompozicione prakse: „Stoga vidimo da kontinuitet – a ne nasilni prekid – predstavlja principijelni element u prelasku s jednog sistema na drugi. Ovo je očigledno, jer novi sistem ne nastaje iz spekulacije, već je samo teorijsko osvešćenje praktične upotrebe." (Leibowitz 1949, 22).

Gotovo identična evolucija ostvarena je i prilikom suspenzije tonalnog sistema i uspostavljanja atonalnosti[59]: „Suočavamo se sa istorijskim trenutkom koji je uporediv sa prelaskom od modalne muzike ka tonalnoj muzici." (Leibowitz 1949, 74). Kontinuitet evolucije i srodnost u odnosu na prelazak s modalnog na tonalni sistem Lejbovic dokazuje i na sledeći način: „U ovom smislu moguće je reći da kao što je prva tonalna muzika veoma slična sa poslednjom modalnom muzikom, tako su i prva dela u kojima Šenberg napušta

monotony in the melodic development; 2. Avoid more than two major or minor triads formed by a group of three consecutive tones."]

[59] Potpuno očekivano, u skladu sa školom kojoj pripada, i Lejbovic izbegava termin atonalno, i od njega se u svakom smislu ograđuje u okviru jedne fusnote: „Ne mogu da nazovem ovu fazu nikako drugačije osim *suspenzija tonalnog sistema,* jer je termin *atonalnost* potpuno pogrešan." (Leibowitz 1949, 74).

tonalitet veoma slična onima u kojima je tonalitet zadržan.“ (Leibowitz 1949, 74–75). Polifonija je i u ovom trenutku evolucije odigrala značajnu ulogu, na sličan način kao i prilikom suspenzije modalnog i uspostavljanja tonalnog sistema: „Kao što se modalni sistem konačno pokazao nesposobnim da koherentno obuhvati pojedina polifona dostignuća, tako je tonalni sistem postao nedovoljan za razumevanje pojedinih polifonih fenomena koje smo već primetili u poslednjim delima Šenberga.“ (Leibowitz 1949, 78). Promeni sistema svakako doprinosi i hromatizacija koja se relativno sporadično koristi u prvim tonalnim delima. Intenziviranje njene upotrebe u poznom romantizmu dovodi do hipertrofije, pa ona predstavlja: „*destruktivni* element, klicu koja će, u svom sopstvenom narastanju, ubiti sistem.“ (Leibowitz 1949, 23).

Kada se studija Lejbovica sagleda sa istorijske distance nedvosmisleno se dolazi do zaključka da je njegov doprinos razumevanju evolucije muzičkog jezika veoma istaknut. Detaljni analitički uvid u dela kompozitora Druge bečke škole, a naročito kontekstualizacija njihovog umetničkog izraza, od velikog su značaja za percepciju ovog perioda muzičke istorije. Takođe, veoma je pronicljiva komparacija dva istorijska trenutka s teorijske i praktične strane: prvi, u kome se u delima Baha uspostavlja tonalitet, koji teorijski postulira Ramo; drugi, u kome Šenberg suspenduje klasični tonalitet a autori poput samog Lejbovica, a pre njega Kšenek, Rufer i Jelinek, utemeljuju novi sistem u naučnom polju.

Ipak, u samoj studiji uočljiva je i izvesna mera isključivosti po pitanju usmerenja na odabrana tri kompozitora. Ova subjektivnost na izvesnim mestima je gotovo ekstremna: „Po mom mišljenju pravi umetnik je onaj koji ne samo da prepoznaje i postaje potpuno svestan najdubljih problema svoje umetnosti, već onaj koji pristupa njihovom rešavanju sa najviše integriteta i sa beskompromisnom *moralnom snagom*. (...) Pronalazim potpuni razvoj ovog stava samo kod naša tri muzičara, koje ja smatram jedinim muzičkim genijima našeg vremena.“ (Leibowitz 1949, xvi). Ovakva konstatacija, izneta 1946. godine u predgovoru za francusko izdanje knjige, deluje, ipak donekle, preterano. U ovom istorijskom trenutku mnogi istaknuti autori, koji nisu sledili Šenbergove principe, komponovali su neka od svojih najznačajnijih dela[60], ali je njihov evolutivni put tekao drugim pravcem. Lejbovic ipak čvrsto veruje da je Šenbergov put jedini ispravan, dok ostali kompozitori nisu dovoljno radikalno pratili velikog majstora: „Drugi kompozitori (Debisi, Ravel, Bartok, Falja, čak i Pučini) nisu se ustezali, prateći Šenberga, da koriste mnoge nove akorde; ali oni ih nikada nisu koristili tako slobodno ili tako radikalno.“ (Leibowitz 1949, 71). Sa ovim stavom načelno se možemo

[60] Dovoljno je pomenuti samo neke: Bela Bartok je preminuo 1945, Hindemit je napisao svih sedam gudačkih kvarteta, Prokofijev i Stravinski su u zreloj stvaralačkoj fazi, itd.

složiti, međutim, svakako ostaje podložno diskusiji pitanje: da li je radikalna upotreba novog sistema, na način kompozitora Druge bečke škole, jedini mogući način stvaranja „genijalnih“ umetničkih dela? Ovaj prilično oštar kritički stav usmeren na praktično sve kompozitore van Šenbergovog kruga u velikoj meri je usmerio buduća muzikološko-teorijska istraživanja na atonalnu i serijalnu muziku. Tendencija zanemarivanja tonalnih kompozicija u posttonalnoj muzici dugo je ostala veoma izražena u naučnim radovima XX veka (na ovakvu situaciju ukazuje i Hajer, o čemu će reči biti u nastavku rada). Lejbovicova kritika kompozitora koji nisu sledili Šenberga, čini se, ipak preterana: „Svi ostali držali su se klasičnih tonalnih funkcija, ali su njima nasilno rukovali. Njihovi akordi su roboti bez sopstvenog života – života koji su mogli da žive da su stvoreni i tretirani prema funkcijama hromatske lestvice. Još jednom, samo hromatska lestvica može da opravda ove akorde, dok ‚tonalna objašnjenja‘ ostaju nelogična.“ (Leibowitz 1949, 71). Kao primer za „beživotne robotizovane akorde“ navodi se *Posvećenje proleća,* bitonalnost iz *Petruške*, politonalnost kod Bartoka i Mijoa (*Darius Milhaud* 1892–1974) itd. Njegov zaključak je nedvosmislen: „Postoji kompromis, nedostatak pravog izbora, koji ponekad dovodi ove kompozitore do pravog haosa“ (Leibowitz 1949, 72).

Ključni argument za ovako negativan stav prema mnogim, danas ipak priznatim, kompozitorima XX veka, Lejbovic opet pronalazi u evoluciji, odnosno, u komparaciji između dva istorijska trenutka. Naime, njegova osnovna teza podrazumeva analogiju između suspenzije modalnog sistema renesanse i klasičarsko-romantičarskog dur-mol tonaliteta: „Kao Bah, Šenberg je uspeo u velikoj obnovi; kao što je smrt modalnog sistema oživela tonalni sistem, koji je definitivno uspostavljen u delima Baha, tako se klasični tonalni sistem, mrtav od Vagnera, preobrazio, u delima Šenberga, u sistem koji mi pokušavamo da definišemo.“ (Leibowitz 1949, 286). Uspostavljanje bilo kog novog sistema, kako dobro primećuje Lejbovic, nije moguće bez otpora, pa se iz toga zaključuje da početak XX veka treba dovesti u vezu sa vremenom nakon Baha. Galantni stil koji sledi, autor vidi kao svojevrsni prelazni period između dve velike epohe, baroka i klasicizma: „Šta je muzika mogla da ponudi između 1750. (Bahova smrt) i približno 1780. (bujanja pravih genija, Hajdna i Mocarta)? ... Ali ovih trideset godina prvenstveno mogu da nam ponude taj trn u oku, ‚galantni stil‘, koji zavisi od nekog broja prijatnih i sterilnih formula, koje onda upravljaju kompletnom odanošću većine muzičara i ljubitelja muzike.“ (Leibowitz 1949, 287). Iako se ovaj stav može u određenoj meri prihvatiti, poređenje pojedinih kompozitora XX veka sa galantnim stilom, i to u negativnom svetlu, ipak deluje pomalo ekstremno: „Tako, postaje lako da se čiste savesti prepustimo našoj pristrasnosti prema lakoći i

kompromisu, koji je tako izražen u ‚galantnom stilu' našeg vremena – stilu koji karakteriše većinu naših kompozitora, od Stravinskog i Hindemita do onih najnižeg ranga, od kojih su mnogi izuzetno uspešni." (Leibowitz 1949, 288).

Sa današnje tačke gledišta, iako evolucija nije sporna, potrebno je skrenuti pažnju da usvajanje tonalnog sistema, nakon suspenzije modalnog, biva znatno šire prihvaćeno u odnosu na dvanaesttonski način komponovanja. U kontekstu baroka nedvosmisleno je moguće govoriti o apsolutnoj suspenziji modalnog sistema i uspostavljanju tonaliteta, dok potiskivanje tonaliteta nije toliko globalizovano. Istorijski trenutak u kome deluje Lejbovic, s aspekta fenomena evolucije muzičkog jezika, veoma je osetljiv. Naime, evolucija nastala krajem renesanse i tokom baroka bila je usmerena isključivo u jednom pravcu, dok početak XX veka, iako svakako poseduje mnogo više elemenata kontinuiteta nego što se u početku moglo videti, ipak evoluira u dva različita, međusobno prilično suprotstavljena pravca. Potpuno je očekivano, i sasvim opravdano, to što Šenbergovi učenici prepoznaju njegov sistem, preciznije rečeno metod, kao ključan za muzičku evoluciju, i veruju da će on vremenom biti totalno prihvaćen.

Izvesna isključivost svakako ne umanjuje ogroman doprinos Lejbovica ne samo razumevanju Šenberga i njegove škole, već i percepciji razvoja muzičkog jezika. Način postuliranja evolucije jednog sistema u drugi, sa preciziranjem faktora koji je pokreću (hromatizacija i polifonija) predstavlja veoma značajno dostignuće. Ono se danas, iz nove istorijske perspektive, može donekle proširiti. Potrebno je skrenuti pažnju da celokupna evolucija jezičkog sistema muzike poseduje izvesne cirkularno-retrogradne elemente. Naime, tonalitet jeste suspendovao modalnost u baroku i klasicizmu, ali se starocrkveni modusi na nov način i u novim okolnostima javljaju u nacionalnom romantizmu, pre svega u funkciji obogaćenja vladajućeg sistema. Neki elementi te nove modalnosti pokazuju izvestan kontinuitet i u posttonalnom kontekstu o čemu će više reči biti u nastavku rada.[61] Na isti način dvanaesttonsko komponovanje u delima kompozitora Druge bečke škole suspenduje tonalitet, ali se tonalnost u širem smislu ponovo vraća, odnosno, preciznije rečeno, simultano ispoljava u delima nekih autora. Može se zaključiti da samu evoluciju jezika na specifičan način ‚podgreva' povratak na elemente prethodnih sistema, naravno ukoliko je kritički sprovedeno i realizovano rukom genija. Iako Lejbovic to ne dozvoljava, pojedini, ipak možemo reći genijalni, kompozitori XX veka formiraju drugi evolutivni put, koji u današnje vreme čak pokazuje veći stepen vitalnosti. Prepoznajući težinu svog zadatka autor završava

[61] Videti poglavlje Tonalitet i modifikovani tonalitet, strane 51–52.

predgovor na sledeći način: „Budućnost će pokazati da li sam pogrešio. To je rizik u koji ova knjiga vrlo rado ulazi, zato, takođe, za nju prihvatam potpunu odgovornost.“ (Leibowitz 1949, xvi).

Identične stavove zastupao je i nemački filozof Teodor Adorno u svojoj *Filozofiji nove muzike*, objavljenoj 1949. – iste godine kada i engleski prevod Lejbovicove knjige. Veličajući “Šenbergov napredak” i kritikujući “Restauraciju Stravinskog”, Adorno na sličan način negira vrednosti muzike izvan Šenbergovog kruga: “Šostakovič, na koga se neopravdano istresa vlast njegove domovine kao na kulturboljševika, čili pitomci pedagoške zamjeniteljice Stravinskog, oskudnost Bendžamina Britna što maše adutima – svima im je zajednički ukus u neukusnosti, simplicitet usled neobrazovanosti, nezrelost koja se smatra bistrinom i neraspolaganje tehnikom.” (Adorno 1968 [1949], 36–37). Ovakvi stavovi, u kojima do izražaja dolazi snažan otpor prema bliskoj prošlosti, kao i prema onima koji s tom prošlošću komuniciraju, karakteristični su za mnoge umetnike iz prve polovine XX veka, odnosno, kako navodi Mirjana Veselinović: “Avangarda se najčešće oglašava na način koji ima manifestni ton. Nastupa kao (organizovani) otpor protiv svih onih tokova u umetnosti za koje zna sredina iz koje je avangarda ponikla, kao i protiv svakog drugog njoj poznatog i u tom smislu bliskog umetničkog iskustva; deklariše netrpeljivi protest protiv već opisanog, izraženog, oblikovanog, osvojenog i zalaže se za nešto novo, nešto što u odnosu na njeno iskustvo i njeno znanje figurira kao novo.” (Veselinović 1983, 9). Kao što je teoriju Ramoa, i pojedine njene nedostatke, neophodno percipirati u duhu filozofije racionalizma, tako Lejbovica (i druge avangardne autore) treba prihvatiti kao nosioca filozofije Druge bečke škole, koji je ukazao na veoma značajne procese u muzičkom jeziku svoga vremena.

1.2.3. Regulativno-analitičke teorije u drugoj polovini XX veka

U drugoj polovini XX veka, mnogi autori nastavljaju proučavanje harmonskog jezika u posttonalnom kontekstu u sličnim metodološko-teorijskim okvirima koje su postavili Šenberg i Hindemit. Naime, značajan broj kompozitora bavio se pedagoškim radom, što je rezultiralo nastankom brojnih studija koje se kreću u regulativno-analitičkom domenu. Ipak, postepeno formiranje istorijske distance donekle ublažava isključivost koja je karakteristična za Lejbovica. Pokušaji da se objasni „nešto što odgovara tonalnosti“ (a nije tonalno) bili su različiti, a jedno viđenje pruža američki kompozitor, pijanista i pedagog Persiketi u studiji *Twentieth-century Harmony* (Persichetti 1961). U njoj je uočljiva značajna promena u percepciji pojedinih fenomena kao što su: tonalnost, atonalnost i politonalnost u odnosu na

autore s početka veka – Hindemita i Šenberga. Tonalnost je, shodno kontekstu koji se razmatra, shvaćena krajnje široko: „Muzika XX veka upotrebljava mnogo nivoa tonalnosti, i koristi mnoge načine za njihovo uspostavljanje.“[62] (Persichetti 1961, 248). Za razliku od Hindemita, Persiketi određenu pažnju poklanja politonalnosti (Persichetti 1961, 255) i tretira je kao legitiman vid ispoljavanja harmonskog sadržaja, dok, takođe, na izvestan način nastoji da precizira način upotrebe termina atonalnost: „Termin atonalno je slobodno primenjen na muziku u kojoj je osećaj određenog tonaliteta oslabljen ili ukinut, i na muziku u kojoj nikakva gravitacija nikada nije ni postojala. Atonalno komponovanje je organizacija zvuka bez uspostavljanja tonaliteta pomoću odnosa između osnovnih tonova akorada; ali kombinacije tonova ili segmenata mogu da formiraju atonalni ekvivalent tonalnosti.“[63] (Persichetti 1961, 261). Ovakvo shvatanje pojma atonalnost, iako je izneto pola veka nakon Šenberga i Hindemita, i dalje je zasnovano na srodnoj ideji koja insistira na tome da novi način komponovanja pretenduje da zameni tonalitet, pa se zato koristi donekle kontradiktorna odrednica „atonalni ekvivalent tonalnosti“. Izvesnu pažnju Persiketi poklanja i dvanaesttonskom komponovanju, koje vezuje za polifoniju i razmatranja u domenu kontrapunkta, a serija se, kao i kod Šenberga, posmatra kao sredstvo postizanja koherentnosti dela: „Bazični poredak tonova, svih dvanaest ili manje, može se koristiti kao objedinjujuća osnova za delo, a formalna sredstva evoluiraju iz osnovnog oblika. Dvanaesttonska tehnika, ili kompozicija sa ‚dvanaest tonova koji su u odnosu jedna prema drugom‘ je primarno kontrapunktska praksa.“[64] (Persichetti 1961, 262).

Kada je u pitanju razmatranje tonskih struktura, Persiketi polazi od intervala i alikvotnog niza, što su često činili i mnogi autori u prethodnim istorijskim razdobljima (Ramo, Riman, Hindemit, pa i Šenberg), razmatra lestvične materijale, akorde različite građe (tercne, kvartne, akorde sa dodatim tonovima, bikorde i polikorde) i harmonske progresije, čime daje široku paletu harmonskih sredstava muzike XX veka. Ipak, njegova studija ne pretenduje da formira univerzalni sistem kojim bi se objasnili mehanizmi funkcionisanja samih zvučnih struktura (što u datom istorijskom trenutku možda i nije bilo moguće), već deluje kao veoma detaljan i iscrpan ‚izveštaj‘ o tonskom sastavu ove muzičke epohe:

[62] [„Twentieth-century music makes use of many degrees of tonality and employs many means for establishing them.“]
[63] [„Atonality is a term loosely applied to music in which a definite key feeling has been weakened or lost, and to music in which no key gravitation ever existed. Atonal writing is the organization of sound without key establishment by chordal root relationships; but tone combinations or areas may form an atonal equivalent of tonality.“]
[64] [„A basic order of tones, all twelve or fewer, may be used as a unifying basis for a work, and formal devices evolve from the basic shape. Twelve-tone technique or composition with ‚twelve notes related to one another‘ is primarily a comtrapuntal practice.“]

„*Harmonija dvadesetog veka* nije spekulativna rasprava niti jednostrani predlog o ličnom načinu organizacije. Umesto toga, to je izveštaj o specifičnim harmonskim materijalima koje su često koristili kompozitori XX veka.“[65] (Persichetti 1961, 10). Karakteristična je za ovog autora, pored prevashodno tradicionalnog pogleda na harmonsku analizu, isključiva usmerenost na muziku XX veka, bez pretenzije na širi pogled koji su zagovarali Šenberg i Hindemit.

Detaljno razrađene principe za formiranje dvanaesttonskih serija navodi Kohoutek (Ctirad Kohoutek) u svojoj studiji *Tehnika komponovanja u muzici XX veka* iz 1965. godine. On ističe: „Pri stvaranju serije i proceni njenog kvaliteta ne može se rukovoditi opšteusvojenim merilima. Većinom se uvažavaju sledeća pravila, od kojih se, ipak, ne narušavaju prva dva koja se tiču same suštine dodekafonije...“ (Kohoutek 1984 [1965], 102). Prvo podrazumeva princip po kome „serija ne sme biti podudarna sa hromatskom lestvicom, kvartnim ili kvintnim krugom“, dok je drugo zasnovano na sledećem stavu: „svaki ton se u tom shematskom obrascu javlja samo jednom“ (Kohoutek 1984 [1965], 103). Pored toga, za formiranje atonalne serije veoma je važno to što „nisu dozvoljeni melodijski koraci koji čine razlaganje dijatonskih akorada (naročito – trozvuka)“ (Kohoutek 1984 [1965], 103).

U teorijskim studijama s kraja XX veka i dalje se može uočiti snažno prisustvo Šenbergovih ideja. Percepciju fenomena atonalnost, srodnu Persiketijevoj, iskazuje trideset godina kasnije američka kompozitorka Ludmila Ulehla (Ludmila Ulehla): „Atonalnost je reč koja se danas koristi veoma slobodno i uz toliko malo poštovanja njene definicije. Ona bukvalno znači ‚bez tonalnosti‘. Ono što bi trebalo da znači je ‚bez dijatonskog koncepta tonalnosti‘. To je oznaka za serijalne kompozicije. Brzopleto se primenjuje na sve što zvuči drugačije od poznatih harmonija. Zapravo, to izaziva buntovnički stav kod mnogih muzičara, jer implicira da tonalnost ili postoji u dijatonskom konceptu ili uopšte ne postoji“[66] (Ulehla 1994, 484). Ova autorka značajnu pažnju posvećuje razmatranju dvanaesttonskog načina komponovanja. Polazeći od značaja dvanaesttonske skale ona ističe: „Dvanaesttonska skala ima nesrećnu osobenost da je okružena terminima kao što su atonalnost, tonski niz, dvanaesttonski sistem i, naravno, Šenberg.“[67] (Ulehla 1994, 257). Posmatrajući istorijski

[65] [„Twentieth-century Harmony is not a speculative treatise nor one proposing personal mode of organization. Rather, it is an account of specific harmonic materials commonly used by twentieth-century composers.“]

[66] [„Atonality is a word which today is used very freely and with so little regard for its definition. It literally means ‚without tonality‘. What it should mean is ‚without a diatonic concept of tonality.‘ It is a tag that is attached to serial compositions. It is rashly applied to anything that sounds different from the famoliar harmonies. In fact, it conjures a rebellious attitude on the part of many musicians because the implication in atonal is that tonality exists either in a diatonic concepr or not at all.“]

[67] [„The twelve-tone scale has the unfortunate distinction of being surrounded by terms such as atonality, tone-row, twelve-tone system and, of course, Schoenberg.“]

kontekst, Ulehla naglašava da pre svega hromatska skala nastaje polustepenim „ukrašavanjem“ dijatonske lestvice, i da ona, iako poseduje dvanaest tonova, i dalje podleže zakonitostima centralizacije. Nasuprot tome, u dvanaesttonskoj lestvici tonovi nemaju nikakvo usmerenje: „Dvanaesttonska lestvica ukazuje na nezavisnu upotrebu svih dvanaest tonova, bez potrebe za određenim razrešenjem.“[68] (Ulehla 1994, 258).

Pored prikazanih teorijskih pogleda, koji načelno pretenduju na širi pogled, u drugoj polovini XX veka uočljiva je i tendencija užeg usmeravanja teorijskih studija, što je donekle i očekivano s obzirom na visoku individualizaciju umetničkog jezika. Veliki broj stilski i geografski udaljenih kompozitora, koji su stvarali u različitim kulturno-socijalnim i političkim uslovima, učinio je savremenu muziku veoma heterogenom i svakako izuzetno provokativnom za naučno razmatranje.

Značajan doprinos u razumevanju muzike Bele Bartoka dao je mađarski muzikolog Erno Lendvai (Lendvai Ernő 1925–1993). Njegov pogled, pored temeljne razrade tonalnih principa, usmeren je i na specifičnosti u oblikovanju forme. Veoma je značajna tvrdnja o prisustvu jasne evolutivne linije u razvoju harmonskog jezika od samog nastanka funkcionalnog sistema do modernih tendencija u Bartokovim delima: „Njegov tonalni sistem izrasta iz funkcionalne muzike. Neprekinuta evolutivna linija može se pratiti od početaka funkcionalnih koncepata, preko harmonije bečkog klasicizma i tonskog sveta romantizma do njegovog *sistema osne simetrije*.“[69] (Lendvai 1979, 1). Ovo shvatanje nedvosmisleno ukazuje da evolucija koju opisuje Lejbovic nije jedina mogućnost u posttonalnom kontekstu. Pored toga što ukazuje na značaj osnih simetrija, Lendvai ističe da ovaj sistem „poseduje esencijalne odlike klasične harmonije“[70] (Lendvai 1979, 1). Uvodeći elemente simetrije, Lendvai značajno produbljuje shvatanje modernog harmonskog jezika.

Jedan od pristupa koji takođe doprinosi razumevanju tonskih struktura podrazumeva proučavanje lestvičnih sistema u muzici XX veka. U muzičkoj teoriji od njenog najranijeg nastanka, značajna pažnja bila je posvećena analizi različitih lestvičnih konstrukcija. U posttonalnom kontekstu, usled suspenzije dve ključne lestvice tonaliteta, durske i molske, nužno dolazi do stvaranja novih tonskih formacija. Muzika onih kompozitora koji nisu ekskluzivno usvojili dvanaesttonski sistem komponovanja, obiluje veoma specifičnim lestvičnim konstrukcijama nastalim na različite načine. Pojedini autori poput Mesjana

[68] [„The twelve-tone scale indicates the indipendent use of all of chromatic tones, with no demand for specific resolution.“]
[69] [„His tonal system grew out of functional music. An uninterrupted line of evolution can be followed from the beginning of functional concepts, through the harmonies od Viennese classicism and the tone world of romanticism to his *axis system*.“]
[70] [„...this axis system can primarily be showen to possess the essential properties of classical harmony“.]

(Olivier Messiaen, 1908–1992) kreirali su sopstvene tonske sisteme, dok su neki, kao Bartok, stvarali pod uticajem folklora. U savremenoj literaturi poseban doprinos razvoju naučne misli o modusima dala je ruska teorija. Štaviše, kako navodi Karpenter (Ellon D. Carpenter) pozivajući se na Holopova (Ю́рий Никола́евич Холо́пов), koncept modusa u ruskoj teoriji značajno se razlikuje od zapadnih pogleda, pre svega zato što uključuje više elemenata, odnosno, podsistema kao što su: skala (primarni izgled lestvice, slično kao u zapadnoevropskom shvatanju modusa), funkcija (odnos između tonova unutar lestvice na relaciji stabilno–nestabilno) i intonacija.[71] Brojni autori na različite načine sagledavali su ovu problematiku, a naročito su se pokazale provokativnim za teorijsko-analitičko sagledavanje lestvične konstrukcije Dmitrija Šostakoviča. Postoji generalni konsenzus da su njegovi modusi „linearni i melodijski, na dijatonskoj osnovi i raznoliki, i da predstavljaju različite dijatonske kategorije i potkategorije“[72] (Carpenter 1995, 90).

Postoje i autori koji smatraju da posttonalna muzika poseduje svojevrsnu centralizaciju tonskog materijala i ukoliko je pozicionirana izvan tonalnog prostora. Tako Džozef Stros (Joseph N. Straus) smatra da je „sva tonalna muzika centralizovana, oslonjena na specifične klase tonskih visina ili na trozvuke, ali (da) sva centralizovana muzika nije tonalna. Čak i bez sredstava tonalnosti muzika može biti organizovana oko referencijalnih centara“ (Straus 1990, 112–113)[73].

Ovakvi teorijski stavovi su u određenoj meri posledica dominantne težnje da se u muzikološkim i teorijskim radovima progresivne tendencije tretiraju kao ključne, pa ponekad i jedine prihvatljive. Insistiranje na tome da atonalnost zapravo predstavlja ‚neshvaćeni vid‘ tonalnosti rezultiralo je svojevrsnim degradiranjem kompozicija koje ostaju u tonalnoj orbiti: „Uspon i pad tonaliteta je daleko od neutralnog muzičko istorijskog prikaza, već služi, radije, da postavi atonalnu i dvanaesttonsku muziku u fokus muzikološke (ako ne i kulturološke) pažnje. Vatreno zalaganje muzičkih istoričara i teoretičara za ultra-moderne narative o evoluciji i progresu podržavaju hegemonističku poziciju serijalizma koja je već dugo na izmaku. To omogućava njenim zagovornicima da okarakterišu kompozitore koji nastavljaju da tragaju za tonalnim idiomima kao regresivne, ali i da isključe popularnu muziku – koja nastavlja da prihvata tonalne materijale – iz muzičkih nastavnih planova i programa... Nesposobnost ovih narativa da obuhvate kontinuiranu upotrebu i obnovu tonalnih sredstava

[71] Za više detalja videti: (Carpenter 1995, 76–112).
[72] [„Russian theorists investigating mode specifically in Shostakovich's music generally agree that his modes are linear and melodic, diatonically based, and varied, representing different diatonic categories and subcategories.“]
[73] [„All tonal music is centric, focused on specofoc pitch classes or triads, but not all centric music is tonal. Even without resources of tonality, music can be organized around referential centers.“]

kod Bartoka, Kola Portera, Koltrejna ili Britna (među mnogim drugim) zajedno sa muzikom Šenberga, Berga i Veberna (da ne pominjemo mistični eksperimentalizam Bebita, Buleza i Štokhauzena) je izvanredna.“[74] (Hyer 2001, 594).

Iako je tokom celog XX veka prilično rasprostranjen, Strosov pogled na atonalnost**,** prema kome određene atonalne strukture možda imaju uloge svojevrsnih težišta, može se primeniti isključivo u kompozicijama koje su u celini atonalne. U okviru umetničkih dela pozicioniranih „između tonalnog i atonalnog“ ovo stanovište je neodrživo sa perceptivne tačke gledišta. Korpus dela razmatran u okviru ovog rada karakteriše kombinovanje atonalnih i tonalnih postupaka, pa se u takvim uslovima atonalni odlomci, koji ne dominiraju u kvantitativnom smislu, uvek percipiraju kao izrazito nestabilni.

1.2.4. Regulativno-analitički pristupi u srpskoj muzičkoj teoriji

Značajan doprinos u razmatranju harmonskih odlika posttonalne muzike ostvaren je i u okvirima srpske muzičke teorije. Jedan od mogućih pristupa podrazumeva ispitivanje uticaja tonalnosti i atonalnosti na svest slušaoca. Ukoliko se akcenat stavi na psihološku vrednost ovih kategorija, kod definicija tonalnosti, kao što to ističe Despić, težište je na „prirodnoj, psihološkoj potrebi čoveka“ (Деспић 1997, 175). U skladu s tim konstatuje se da atonalnost tu prirodnu potrebu potiskuje „namernim i sistemskim *izbegavanjem – sprečavanjem* da se bilo koji ton istakne kao središte muzičkog toka“ (Деспић 1997, 175). Premda se Despić psihološkim pristupom nigde eksplicitno ne bavi, njegov, u odnosu na Šenberga i Hindemita prilično neutralan, pogled na atonalnost, sa velike vremenske distance omogućava da se ove kategorije donekle drugačije percipiraju. Despić očigledno odustaje od koncepta koji zagovara Ulehla, a slično stanovište po pitanju atonalnosti ima i Vlastimir Peričić koji atonalnost definiše upravo bukvalno: „Atonalnost možemo označiti kao sistem odnosa melodijskih i harmonskih elemenata *bez* zajedničkog težišta, te u tom slučaju ne postoje hijerarhijske razlike, već samo međusobne relacije elemenata, regulisane nekim

[74] [„From this perspective, the rise and fall of tonality is far from a neutral account of music history, but serves, rather, to situate atonal and 12-note music as the focus of musicological (if not cultural) attention. The fierce commitment of music historians and music theorists to ultra-modernist narratives of evolution and progress buttresses the hegemonic position of a serialism long since on the wane. It allows its advocates to characterize composers who continue to pursue tonal idioms as regressive, but also to exclude popular music – which continues to embrace tonal materials – from music curricula: narratives of evolution and continuous development are conspicuous for their silences and elisions. The failure of these narratives to account for the continuous use and renewal of tonal resources in Bartók, Cole Porter, Coltrane or Britten (among numerous others) alongside the music of Schoenberg, Berg and Webern (not to mention the arcane experimentalism of Babbitt, Boulez and Stockhausen) is remarkable.“]

drugim normativima – npr. dodekafonskom tehnikom.“ (Peričić 1968). Ovakav pogled na atonalnost nastao je kao direktna negacija autorovog viđenja tonaliteta.[75]

Neutralni odnos prema fenomenima tonalnost i atonalnost u radovima Dejana Despića, kao i istorijska distanca sa koje autor govori, omogućili su značajno unapređenje analitičkih uvida u harmonske procese posttonalne muzike. Naročito je značajna pomenuta *Harmonija sa harmonskom analizom*, koja, kroz prizmu stilske analize harmonije, nudi sveobuhvatni pogled na muziku od perioda baroka do kraja XX veka. Organizovana u tri knjige, studija prati razvoj tonaliteta kao sistema od njegovog nastanka u epohi baroka, sve do trenutka postepenog napuštanja u muzici XX veka. Na ovaj način značajno se prevazilazi prezentovanje harmonske građe kroz lestvične konstrukcije, intervalsko-akordske formacije, modulacije i druge, prevashodno tehničke elemente. Prema Despiću, Šenbergova „emancipacija disonance“ utemeljila je nove puteve razvoja harmonskog jezika koji se prevashodno odnose na promenu građe akorada. Navode se različite mogućnosti: naslojavanje akorada tercne građe, osamostaljivanje vanakordskih tonova, simetrična građa, građa sazvučja iz linearne osnove. Posebno je važno istaći „da se **pojam harmonije**, kao akordske dimenzije i sadržine višeglasnog, manje-više homofonog muzičkog toka, u muzici 20. veka proširuje na **tonsku vertikalu uopšte**“ (Despić 2002, 313). Uvođenje pojma „tonska vertikala“ veoma je značajno jer se njime prevazilaze limiti tradicionalne harmonske analize. Naime, jedna od suštinskih pretpostavki prilikom analize tonaliteta predstavlja hijerarhijski odnos između tonova, odnosno, akorada. Kada je kompoziciona praksa ukinula isticanje tonalnog centra, promenio se i smisao harmonske analize. Ipak, ukoliko analitički fokus ostane na „tonskoj vertikali“, kao kod Despića, može se govoriti o svojevrsnom nastavku razvoja nauke o harmoniji (*Harmonielehre*), koja i dalje predstavlja temelj proučavanja muzičkog sadržaja. Iz tog razloga, u trećem delu knjige, koji je posvećen „novim putevima harmonije“, razmatraju se: akordska građa (tercni, kvartni, sekundni, simetrični akordi), nove lestvične osnove, bitonalni, odnosno, politonalni postupci itd. Jedno poglavlje posvećeno je i dodekafonskoj tehnici koja se prevashodno posmatra na osnovama Kohoutekovih postavki. Istaknuta je razlika između pojma serije i lestvice što je donekle blisko shvatanjima Ludmile Ulehle: „Međutim, dodekafonski niz – ‚**serija**‘ – nije lestvica, nego **slobodno izabran redosled** tonova iz hromatske lestvice, uz uslov da u seriji bude zastupljeno svih dvanaest tonova i da se nijedan ne ponavlja.“ (Despić 2002, 380)[76].

[75] Videti definiciju na strani 16.

[76] Upečatljivo je zapažanje autora u vezi sa Bergovim violinskim koncertom koji se navodi kao primer odstupanja u odnosu na ključne postulate dodekafonije: „*Violinski koncert* Albana Berga – jedno od najuspelijih

Ono što je posebno dragoceno u ovoj teorijskoj studiji je povremeno istupanje izvan opštih okvira harmonske analize i upuštanje u veoma slobodna i intuitivna tumačenja muzičkog značenja. Kako primećuje Filip Pavličić: „Osnovu udžbenika čini teorijsko-istorijska sadržajna osa. Sledeći ovaj ‚glavni put' autor pravi brojna ‚skretanja' ka drugim teorijsko-analitičkim disciplinama, u prvom redu ka muzičkoj hermeneutici pomoću koje Despić istražuje složeno polje muzičkog značenja." (Pavličić 2012, 27). Pogotovo je značajno što su ta „skretanja" jednako, ako ne i značajnije prisutna prilikom analize muzike XX veka u kojoj tradicionalna analiza putem harmonske šifre gotovo da nije primenljiva: „U stilski heterogenoj muzici XX veka, u kojoj pojava vanmuzičkih sadržaja nije retka, Despić pronalazi brojne podsticaje za primenu hermeneutičkog diskursa..." (Pavličić 2012, 33). Nastojanje da se harmonski sadržaj semantički funkcionalizuje svakako predstavlja na izvestan način sekundarni element u ovoj studiji, ali sama činjenica da je tako nešto moguće, čak i u posttonalnom kontekstu, otvara mogućnost za temeljno preispitivanje funkcije harmonskog jezika.

Tendencija užeg usmeravanja naučnog istraživanja, poput studija Lendvaija, prisutna je i na ovim prostorima. Razmatranje harmonskog jezika pojedinih kompozitora XX veka sprovedeno je u doktorskoj disertaciji Jelene Mihajlović-Marković, koja razrađuje tonalni sistem Sergeja Prokofjeva (Сергей Сергеевич Прокофьев 1891–1953). Studija je prevashodno oslonjena na domete srpske teorije (na liniju Peričić – Despić – Živković) i veoma usko usmerena na klavirske sonate velikog ruskog kompozitora: „Predmet proučavanja ove disertacije jeste tonalna struktura u harmonskom sistemu Sergeja Prokofjeva", a detaljno su proučeni „unutar-tonalni i međutonalni odnosi, politonalni i među-tonalni prostori, presek horizontalnog i vertikalnog uzajamnog dejstva, profil akordike unutar odnosa dijatonika-hromatika, kao i načini promene tonaliteta" (Marković 2016, iv).

Ako se sagledaju prikazani stavovi u brojnim i često relativno različitim teorijsko-analitičkim razmatranjima posttonalnog konteksta, može se izvesti zaključak da je tokom vremenskog perioda od skoro jednog veka percepcija termina tonalno i atonalno značajno promenjena. Iako je Šenberg očekivao da će atonalni, odnosno, dodekafonski način komponovanja sluh prihvatiti kao novi logičan sistem za organizaciju tonskog sadržaja, što se ispunilo samo u jednom segmentu posttonalne muzike, pa je smatrao da sva dela treba tretirati kao (na neki način) tonalna, u današnje vreme značenje ovih termina je takvo da nije

---

i najupečatljivijih ostvarenja građenih dodekafonskom metodom – zasniva se na ovoj seriji, koja upečatljivo protivureči pravilima tog metoda... Ovo samo pokazuje – uz mnoge ranije primere, još od Baha i Betovena – da se najveći dometi ne ostvaruju po pravilima, nego **nasuprot** njima." (Despić 2002, 381).

moguće tvrditi kako „svako muzičko delo uvek mora da bude tonalno“, odnosno, da „atonalnost ne može biti“ kao što ističe Hindemit. Današnje tumačenje termina atonalno zadržalo je negirajući odnos prema tonalnosti, ali je ukinulo vrednosni atribut, pa se ovim terminom označava sva muzika koja nema tonalni centar, što ne implicira nužno odsustvo svojevrsne logike tonskog kretanja. Posmatranje atonalnosti kao jednog od ravnopravnih izražajnih modaliteta u posttonalnom kontekstu od izuzetnog je značaja za ovo istraživanje. Sa ove istorijske distance može se konstatovati da atonalni način mišljenja nije potisnuo tonalnost (u najširem smislu), već je samo proširio paletu kompozicionih sredstava. Povremeno uključivanje atonalnosti u harmonske tokove muzike koja je većim delom oslonjena na tonalnost, otvara mogućnost funkcionalizacije harmonskog jezika u narativnom smislu, o čemu će više reči biti u drugom delu rada.

1.2.5. Spekulativno-regulativne teorije – „Posttonalne teorije“

„Posttonalne teorije“, kako su ih sami autori nazvali, nastale su u težnji da se analiziranje i tumačenje muzičkih struktura sprovede u uslovima nestanka klasičnog tonaliteta. U ovom kontekstu termin posttonalno shvaćen je pre svega istorijski i odnosi se na muziku koja je nastala nakon suspenzije tonaliteta. S obzirom na to da je atonalna muzika postavljena u fokus istraživanja, ovako shvaćena posttonalnost ne dovodi se u vezu sa prethodnom (tonalnom) epohom, čime se negira kontinuitet tonalnosti u okviru muzike XX veka. U pitanju je, kako primećuje Ero Tarasti, razmatranje muzičkih struktura koje nije zasnovano na lingvistici: „Postoje takođe strukturalističke metode muzičke analize koje nemaju nikakve veze sa lingvistikom. Takav je slučaj sa teorijom Hajnriha Šenkera.“[77] (Tarasti 1994, 5). Na osnovama Šenkerovih ideja razviće se različiti pristupi posttonalnoj muzici, koji često koriste i matematičke modele, sa ciljem precizne elaboracije postignutih rezultata, što dovodi do formiranja, kako navodi Nikolas Kuk (Nicolas Cook), *formalnih pristupa analizi* (Cook 1987, 116–182). Slédeći Tarastijev i Kukov pogled, može se zaključiti da „posttonalne teorije“, koje prema Dalhausovoj podeli određujemo kao *spekulativno-regulativne*, odlikuje svojevrsna *formalno-strukturalistička* perspektiva.

Jedna od osnovnih karakteristika u izučavanju, a naročito u podučavanju, muzičke materije jeste podela teorijskih disciplina na (najčešće) tri ključne oblasti: nauku o harmoniji, kontrapunkt i muzičku formu. Ova podela, pored toga što ima dugu istoriju, koja traje do

[77] [There are also structuralist methods of music analysis that have nothing to do with linguistics. Such is the case with Heinrich Schenker's theory.]

današnjih dana, stvara određene pozitivne efekte u percepciji pojedinih detalja vezanih za različite aspekte muzičkog dela, ali nužno implicira i izvesne nedostatke, što naročito aktuelno postaje na početku XX veka. Sam Šenberg ističe: „Ova podela ima svojih prednosti; na ovaj način moguće je samostalno proučavati faktore koji zajedno čine tehniku muzičke kompozicije. Ipak, neophodnost obuke u svakoj materiji ponaosob, nezavisno od ostalih, stvara prekomerno razdvajanje. Odvojeni predmeti onda gube njihove međusobne odnose.“[78] (Schoenberg 1978 [1911], 13). Jedan od značajnih metoda analize, koji pretenduje na celoviti pogled ka muzičkom delu, uspostavio je na samom početku XX veka Hajnrih Šenker. Iako sam autor praktično isključivo pretenduje na dela iz perioda vladavine tonaliteta, njegove bazične ideje, kao što su *fundamentalna struktura* (*Ursatz*), *razvijanje* (*Ausfaltung*), *strukturni nivoi* (*Schicht*) i tako dalje, izvršile su značajan uticaj na mnoge teoretičare koji su se bavili posttonalnim kontekstom.

Jedna od ključnih ličnosti koja je ostavila dubok trag u savremenim teorijama svakako je tvorac teorije skupova[79] Alen Fort (Allen Forte 1926–2014) koji je nastojao da modifikuje neke od postulata Šenkerovih ideja, kako bi razvio sistem analize muzike dvadesetog veka. Razvoju posttonalne teorije doprineo je i Džozef Stors koji u svojoj studiji *Introduction to Post-Tonal Theory* konstatuje: „U poređenju sa tonalnom teorijom, koja je sada u četvrtom veku razvoja, posttonalna teorija je u povoju. Kao rezultat toga, i dalje postoje značajne oblasti neslaganja i relativnog nepoznavanja.“[80] (Straus 1990, vii). Njegova pažnja prevashodno je usmerena na muziku Šenberga, Stravinskog (И́горь Фёдорович Страви́нский), Bartoka, Berga i Veberna, a u metodološkom pogledu oslanja se na elemente iz teorije skupova i analizu dodekafonskih serija. Važno je ukazati na to da je kod Strosa, kao i kod većine teoretičara koji deluju u okviru ove struje, uočljiva tendencija izvesnog zanemarivanja tonalne muzike XX veka: „Razmatraju se tri glavne vrste posttonalne muzike: slobodna atonalnost, dvanaesttonska muzika i centrična muzika.“[81] (Straus 1990, vii). Kao što je ranije konstatovano, termin „centričnost“ odnosi se na ona dela u kojima je moguće uspostaviti centralizaciju izvan tonalnih uslova. Ovakvo shvatanje donekle je u kontradikciji sa tradicionalnim poimanjem opozicije na relaciji tonalno – atonalno, i nastaje kao rezultat

[78] [“This division is advantageous; for it is thereby possible to study separately the factors which together constitute the technique of musical composition. Nevertheless, the necessity for training in each division of the material, apart from the others, creates excessive separation. The separate subjects then lose their relationship with one another.”]
[79] Teorija skupova izložena je u knjizi *The Structure of Atonal Music* (Forte 1973).
[80] [„Compared to tonal theory, now in its fourth century of develepment, post-tonal theory is in its infancy. As a result, there are still substantial areas of disagreement and relative ignorance.“]
[81] [„Three principal kinds of post-tonal music are discussed: free atonal music, twelve-tone music, and centric music.“]

usmerene pažnje ka progresivnim tendencijama čime se, kako navodi Hajer, podržava „hegemonistička pozicija serijalne muzike“. Ipak, postavljanje atonalne i serijalne muzike u fokus istraživanja, rezultiralo je značajnim dometima posttonalne teorije i to upravo u onim aspektima koje nije moguće zahvatiti pomoću regulativno-analitičkog pristupa – *Harmonielehre* pristupa.

Uticaj ovog pristupa dao je značajne rezultate i u našoj sredini, pre svega u studiji Miloša Zatkalika i Verice Mihajlović *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici* (Zatkalik, Miloš; Mihajlović, Verica; 2016). Njihovo razmatranje uključuje prikaz fenomena prolongacije i strukturnih nivoa iz vizure različitih teoretičara: Džozefa Strosa, Stiva Larsona (Steve Larson), Freda Lerdala (Fred Lerdahl), Edvarda Prisla (Edward Pearsall), Oli Vaisale (Olli Väisälä), Čarlsa Morisona (Charles Morrison) i Nila Njutna (Neil Newton). Takođe, predstavljene su i veoma dragocene autorske analize širokog korpusa dela koja su prevashodno atonalna, uz neretko zahvatanje i muzike „čija je struktura zasnovana na ekstenzijama i modifikacijama konvencionalnih tonalnih procedura“ (Zatkalik, Miloš; Mihajlović, Verica; 2016, 18). Veoma je značajno što autori fenomenu prolongacije ne pristupaju rigidno, što im omogućava da na nekim mestima zakorače u veoma osetljiv prostor između tonalnosti i atonalnosti, i da sa ovog aspekta protumače dela Šostakoviča, Hindemita i Bartoka. Ipak, kako i sami navode prilikom analize Šostakovičeve *Druge simfonije*[82]: „Kontinuitet toka tu se ozbiljno narušava. Za ortodoksnu prolongacionu analizu to bi bilo neoprostiva mana jedne kompozicije (ili vrhunska nekompetencija analitičara). Mi bismo, pak, videli tačku gde se iscrpljuje moć prolongacione analize i gde bi verovatno tek neki narativno orijentisani pristup ponudio razumno tumačenje.“ (Zatkalik, Miloš; Mihajlović, Verica; 2016, 276).

Većina „posttonalnih teorija“ prevashodno je usmerena na strukturu i načelno se bavi delom u celini, sa pretenzijom tumačenja dubinskog nivoa funkcionisanja muzičkog toka. Razmatranje elemenata harmonskog jezika uvodi se pre svega u cilju razumevanja ključnih strukturnih i težišnih tačaka. Ako se dakle sagledaju dve dominantne struje u teorijskim studijama XX veka, regulativno-analitička (*Harmonielehre*) i spekulativno-regulativna (*Post-tonal theory*), moguće je doći do zaključka da je njihova zajednička ishodišna tačka donekle srodna. Iako su pristupi međusobno dramatično različiti i strukturama pristupaju sa potpuno

[82] Upadljiva je konstatacija autora u vezi sa ovim delom: „Ovo je nesumnjivo ‚najtonalnija‘ kompozicija od svih koje analiziramo“ (Zatkalik, Miloš; Mihajlović, Verica; 2016, 274). Simfonija nije uvrštena u uzorak ovog rada, pre svega jer je ispitivanje načina na koji funkcioniše (harmonski) jezik nužno usmeriti na zreli i pozni period stvaralaštva u kome se uspostavljaju njegove reprezentativne odlike, ali i zbog toga što je, iz perspektive našeg razmatranja ‚previše atonalna‘.

udaljenih, gotovo suprotstavljenih, pozicija, a sredstva kojima operišu su prilično nesrodna, ipak je kontekst u kome deluju zajednički. Nestanak tako kolosalnog sistema organizacije kakav je bio klasični tonalitet definisao je duh vremena u kome je nauka delovala (i još uvek deluje), tako da se ispitivanje strukturnih svojstava muzike nametnulo kao neizbežno. Dometi ovih pristupa svakako su veoma značajni, ali u nekim situacijama pojedina ograničenja mogla bi se prevazići ispitivanjem narativne funkcije harmonskih struktura, što bi omogućilo potpuno nov uvid u dela posttonalne muzike.

S obzirom na to da je u ovom istorijskom trenutku prošao približno jedan vek nakon pojave atonalne muzike i početka naučnog promišljanja njene strukture, te da je sa više različitih aspekata funkcionisanje tonske vertikale iscrpno razmatrano, otvara se prostor za semiotičku funkcionalizaciju harmonskog jezika. Može se konstatovati da na ovaj aspekt nijedna struja nije pokušala da stavi akcenat. Posttonalne teorije, uprkos pojedinim pokušajima šire primerne, usmerene su prevashodno na atonalnu muziku, koja načelno odriče mogućnost formiranja značenja. Različiti pristupi harmonskom jeziku (*Harmonielehre*) su često usko usmereni, pa, bez obzira na to da li se koriste „sistemi osne simetrije“ kod Bartoka (Lendvai), složena teorija modusa kod Šostakoviča (ruska teorija) ili Hindemitov sopstveni sistem tonskih odnosa, rezultat koji se dobije nije moguće primeniti na širi uzorak u kontekstu tumačenja značenja. Sve dosadašnje studije o tonskim strukturama nisu postavile čvrst i koherentan sistem analize harmonskog jezika koji bi omogućio da se tonalne ili atonalne kategorije narativno funkcionalizuju. Jedan od mogućih načina da se to postigne podrazumeva promenu ugla iz koga se posmatra pre svega tonalitet, a zatim i novonastali sistemi tonske organizacije. Ukoliko se tonalitet fenomenološki postulira kao prostor, koji ima svoje semiotičke odlike, a zatim u odnosu na njega uspostave srodne harmonske kategorije, sa sličnim značenjskim kvalitetom, moguće je veoma složen i razvijen posttonalni jezik dovesti u vezu sa narativnošću.

2. Muzički prostor

2.1. Tonalitet kao prostor

U doba baroka, klasicizma i romantizma, tonalitet predstavlja fundamentalni sistem organizacije muzičkog materijala. Njegova pozicija unutar muzičkog teksta odgovara *gramatici* koju pominje Dejvid Lidov: „Gramatika je poredak koji određuju pravila apriori. Gramatika pretpostavlja dijalekt, sistem ili jezik koji unapred priprema ova apstraktna pravila tekstu koji ih koristi.“ [83] (Lidov 2005, 42). Prema tome, tonalitet kao svojevrsna dubinska struktura zasnovana na apstraktnim pravilima, koja su tokom relativno opsežnog perioda od tri veka postepeno uspostavljana u kompozitorskoj praksi, obezbeđuje koherentno funkcionisanje muzičkog univerzuma u okviru tonalne epohe. Pored ovog sistemskog određenja fenomena, moguća je i drugačija, fenomenološka interpretacija, prema kojoj se tonalitet posmatra kao specifičan *muzički prostor* koji učestvuje u procesu naracije, čime se donekle udaljava od gramatike. Time tonalitet učestvuje u formiranju *crteža* koji Lidov definiše na sledeći način: „*Crtež* određuje poredak, *idiolekt*, interno, unutar jednog teksta, konkretnim simetrijama svih vrsta, posebno, u muzici, repeticijom i varijacijom.“[84] (Lidov 2005, 42). Ovim terminima dodaje se još jedan važan teorijski koncept *medijacije*, koji reguliše kako formalne odnose tako i narativne konfiguracije dela.

Dejstvo ovih koncepata Lidov pokazuje na primeru Betovenovog *Alegreta* iz *Sedme Simfonije*.[85] Poseban značaj u različitim domenima – gramatici, crtežu i medijaciji – imaju durski interludijumi koji su interpolirani između razrade osnovnog tematskog materijala. Nakon „prezentacije“, koja je realizovana u okviru teme i prve tri varijacije, dolazi do promene konteksta u okviru prvog interludijuma, što utiče na anuliranje razlika između glavnih aktera: „Izdvojene iz njihovog prvobitnog konteksta, razlike uspostavljene u prezentaciji poništavaju se u Interludijumu.“[86] (Lidov 2005, 50). Naime, interludijum prekida primarnu narativnu nit i prevodi semantički tok u novu spacijalnu ravan. Ovaj postupak ne bi bio moguć bez promene tonaliteta na relaciji a-mol – A-dur, što navodi Lidova na zaključak: „U muzici, promena konteksta koja je, kao ovde, primarno harmonska promena ili promena

[83] [„*Grammar* is order determined by a apriori rules. Grammar presumes *dialect*, system or language that furnishes those abstract rules in advance to the text that deploys them.“]
[84] [„*Design* determines an order, an *idiolect*, internally, within a single text, by concrete symmetries of all kinds, especially, for music, repetition and variation.“]
[85] Za detaljniju analizu videti (Lidov 2005, 41–58)
[86] [„Abstracted from their original context, the distinctions which were established in the presentation are each annulled in the Interlude.“]

tonaliteta, fenomenološki je promena prostora.“[87] (Lidov 2005, 51). Iako muzički prostor ovaj autor posebno ne razrađuje, njegova opservacija u odnosu na ulogu tonaliteta u procesu medijacije je veoma značajna.

Posebnu pažnju fenomenu muzičkog prostora posvetio je Tarasti u svojoj studiji *Teorija muzičke semiotike* (Tarasti 1994). Spacijalnost, odnosno, prostorna dimenzija muzičkog dela, može biti „realna“ ili „fiktivna“ (metaforična). Realnu spacijalnost Tarasti definiše na sledeći način: „Realna spacijalnost može se razumeti kao tonska struktura muzike, koja se može interpretirati u unutrašnjem ili spoljašnjem smislu“[88] (Tarasti 1994, 78). Kada je u pitanju *spoljašnji muzički prostor* (*Outer musical space*), on se odnosi na različite registre u muzici, a može se posmatrati i u konkretnom smislu „kao pozicioniranje muzičara na koncertnoj sceni ili u pozorištu“[89] (Tarasti 1994, 79). Internu spacijalnost[90] Tarasti nedvosmisleno dovodi u vezu sa tonalitetom: „Najubedljivija ilustracija unutrašnjeg muzičkog prostora su odnosi između tonaliteta u Zapadnoj tonalnoj muzici, kako klasičnoj tako i popularnoj.“[91] (Tarasti 1994, 79). U odnosu na Lidova, Tarastijevo shvatanje muzičkog prostora je donekle konkretnije i oslanja se na pojedine tendencije u muzičkom tekstu: “Unutrašnja spacijalnost se realizuje kroz kategorije centar/periferija, odnosno, kroz centripetalne/centrifugalne tendencije unutar muzičkog teksta. Neka mesta u muzičkom univerzumu ili prostoru mogu biti izabrana kao centar, u odnosu na koji su druga mesta manje ili više periferna.”[92] (Tarasti 1994, 78–79). U kontekstu klasičarsko-romantičarskog dur-mol sistema, ovaj odnos upućuje na relaciju između tonike i ostalih akorada, odnosno, na osnovni tonalni centar kompozicije i druge, manje ili više periferne centre koji se javljaju u muzičkom toku. Primena ovog modela moguća je, i veoma korisna, u posttonalnom kontekstu, uz izvesne modifikacije. S obzirom na to da je muzički univerzum sa jedne strane ekstremno proširen, a sa druge znatno manje kodifikovan, centrifugalne i centripetalne sile postaju daleko snažnije, dok njihovo dejstvo nije uvek jednostavno artikulisati. Takođe je nekada veoma otežano odrediti koje mesto u muzičkom univerzumu dobija status centra,

[87] [“In music a change of context which, as here, is primarily a harmonic or tonal change is phenomenologically a change of space.”]
[88] [„Real spatiality can be understood as the pitch structure of music, which can be interpreted in either inner or outer sense.“]
[89] [„Outer space can also be understood ina a more concrete sense, like the placement of musicians in a concert hall or theatre.“]
[90] Spoljašnja, eksterna spacijalnost, takođe je značajna, ali nije u direktnoj vezi sa harmonskim jezikom.
[91] [„The most convenient illustration of inner space are key relations in Western tonal music, both learned and popular.“]
[92] [„Inner spatiality is realized through the category of center/periphery, that is the centripetal/centrifugal tendencies within musical text. Some place in a musical universe or space can be chosen as center, in relation to which other places are more or less peripheral.”]

prema kome će ostali entiteti delovati kao periferija.[93] Važno je istaći da muzički prostor, i spoljašnji i unutrašnji, Tarasti artikuliše u četiri dimenzije: „horizontalna (pre/posle), vertikalna (gore/dole) i dubina (ispred/iza). Potrebno je dodati i četvrtu dimenziju koja je važna u semiotici muzičkog prostora: razlika centar/periferija, u smislu da nešto u muzici može biti *okruženo* nečim drugim.“[94] (Tarasti 1994, 79). [95]

Ako se tonalitet fenomenološki tretira kao prostor, onda se i drugi vidovi ispoljavanja harmonskog sadržaja mogu interpretirati na isti način. Neophodno je značajno nadograditi Tarastijev i Lidovljev koncept, koji su usmereni prevashodno na muziku klasicizma i romantizma, kako bi se sagledali složeni spacijalni procesi u heterogenoj posttonalnoj muzici. Sam fenomen prostora potrebno je posmatrati znatno šire, jer usled odsustva jednog univerzalnog jezičkog sistema kao što je tonalitet, spacijalna modalizacija postaje znatno složenija. Naročito je provokativno utvrditi načine na koji se unutrašnji muzički prostor centralizuje, odnosno, kako se sprovodi spacijalno udaljavanje i približavanje takvoj, često veoma široko shvaćenoj, centralizaciji. U cilju sagledavanja harmonskih procesa koji direktno utiču na unutrašnji prostor, kao i njihove narativne funkcije, u ovom radu sprovodi se uspostavljanje novih spacijalnih kategorija i definiše njihov semantički potencijal. Na taj način prevazilaze se limiti tradicionalne harmonske analize, s jedne strane, i otvaraju mogućnosti sagledavanja narativnih procesa u posttonalnom kontekstu, s druge strane.

[93] Ispitivanjem muzičkog prostora u okvirima modernizma, a uz upotrebu Tarastijevog modela, bavila se Marija Masnikosa. Ona konstatuje da „iza gotovo svih modernističkih odlika stvaralaštva Ljubice Marić stoji decentriranje i raslojavanje muzičkog prostora: bilo da je u pitanju atonalna vertikala, koja ukida mogućnost postojanja jednog intonacionog uporišta kao mogućeg centra unutrašnjeg muzičkog prostora, ili da su u pitanju istovremeno postavljene, među sobom nezavisne ili divergentno centrirane, udeljene ili čak registarski bliske linije.“ (Масникоса 2010, 248). Ovaj pristup otvara mogućnost razmatranja muzičkog prostora i njemu emanentnih kategorija, poput relacije centar/periferija, i izvan tonalnih okvira.

[94] [„horizontal (before/after), vertical (up/down), and depth (in front of/behind). We should add a fourth dimension which is important in the semiotics of musical space: the distinction of center/periphery, in the sense that something in music can be *surrounded by* something else.“]

[95] Ovaj koncept preuzet je od Grejmasa, a veoma je srodan sa Hatenovim (Robert S. Hatten) pojmom „markiranosti“: „Ono o čemu govori Robert S. Haten u svojoj teoriji ‚markiranosti‘ u muzici slično je sa ovom koncepcijom. U muzičkom prostoru, neka mesta se ističu kao markirana u odnosu na pozadinu koju čine nemarkirani elementi. [What Robert S. Hatten means in his theory of „markednes“ in music also comes close to this conception. In musical space, some places stand out as marked against the background of nonmarked elements.]“ (Tarasti 1994, 80).

2.2. Formiranje novih spacijalnosti u posttonalnom kontekstu

Muzički prostor u posttonalnom kontekstu zahvata širok spektar koji uključuje ravnopravnu upotrebu tonalnosti, atonalnosti, različitih tipova modalnosti, kao i višestruke mogućnosti kombinovanja ovih principa tonske organizacije. Kako mnogi teoretičari primećuju[96], terminom tonalnost najčešće je označen kompletan muzički prostor u kome se ispoljava gravitiranje tonskog sadržaja ka nekom tonalnom centru. Ovakva upotreba termina, kojom se zapravo sprovodi (samo) distinkcija između dva suprotstavljena načela tonske organizacije, tonalnog i atonalnog, nužno je iznedrila potrebu za sprovođenjem preciznije diferencijacije između različitih načina ispoljavanja harmonskog sadržaja unutar univerzalno tonalnog okruženja.

Prilikom harmonske analize muzike XX veka, koja usled prisustva značajnog broja različitih načela organizacije tonskog sadržaja često može biti prilično otežana, prvi korak podrazumeva određivanje globalne pripadnosti određenog segmenta tonalnom odnosno atonalnom muzičkom prostoru. U uslovima kada harmonski tok fluktuira kroz gotovo beskrajno širok domen tonalnosti, potrebno je usavršavati i razrađivati analitički instrumentarij kako bi se ispitale sve specifičnosti različitih spacijalnih kategorija. Jedan od primarnih analitičkih koraka podrazumeva identifikaciju sistema odnosa između akorada i tonova, koji, ukoliko se jasno ispoljava, nedvosmisleno definiše tonalitet kao najupečatljiviji vid ispoljavanja tonalnosti.

2.2.1 Tonalitet i modifikovani tonalitet

Ključni kriterijum za opredeljivanje određenog muzičkog prostora kao tonaliteta u muzici XX veka predstavlja prisustvo sistema odnosa između tonskih elemenata, tonova ili akorada, kojim se generiše težnja ka tonalnom središtu – tonici. Ovakav vid ispoljavanja tonske vertikale uvek izaziva asocijaciju na tradicionalni tonalitet i neminovno se percipira kao ‚najtonalniji'. Sa semiotičkog aspekta, pojedine nijanse u funkcionisanju samog tonaliteta nisu od presudne važnosti, pa će zato svako specifično ispoljavanje ovog sistema, koje izlazi van okvira durske i molske lestvice, biti okarakterisano kao *modifikovani tonalitet*.[97]

[96] Videti Dalhausove, Hajerove, Danuzerove i Despićeve stavove razmartane u poglavlju Dalji razvoj teorijske misli o tonalitetu.

[97] Razmatranje različitih vidova funkcionisanja tonaliteta kao sistema, odnosno praćenje tipova modifikacija, otvorilo bi brojne mogućnosti uspostavljanja velikog broja kategorija poput modalni tonalitet, folklorni tonalitet,

U posttonalnom kontekstu tonalitet se najčešće javlja u modifikovanom obliku, jer bi upotreba ‚čistog' dursko-molskog sistema, usled izuzetno snažne kodifikovanosti, zapravo predstavljala stilski citat, odnosno, različite vidove transstilističnosti i transtekstualnosti.[98] Modifikacije koje se sprovode unutar tonaliteta najviše nastaju pod uticajem modusa, ali postoje i veoma individualizovani postupci o kojima će reči biti u daljem toku rada.

Tonalitet, kao najizrazitiji predstavnik tonalnog muzičkog prostora, koji u sebi poseduje možda i najsavršeniji jezički sistem u muzici, u XX veku kombinuje se sa suprotnim, takođe ponekad sistemski organizovanim atonalnim načinom mišljenja. Ova dva načela organizacije tonskog sadržaja generišu možda i ključnu opoziciju u muzičkom prostoru savremene muzike, ali, kao što je ranije spomenuto, harmonski jezik mnogih kompozitora ostaje da ‚lebdi' u svojevrsnom, teško uhvatljivom *međuprostoru*.[99] Istraživanje ovog međuprostora predstavlja značajan teorijsko-analitički izazov, a polaznu tačku za njegovo sprovođenje u ovoj studiji predstavlja ranije citirana[100] definicija tonaliteta Dejana Despića, u kojoj su istaknuta tri ključna faktora: *sistem odnosa*, zatim *težnja*, odnosno *gravitacija*, i *centar*.[101] Ovi aspekti su na različite načine preispitivani u posttonalnim muzičkim delima, tako da je kroz njih moguće pratiti transformacije u okviru tonalnog prostora, uspostavljanje atonalnog prostora i formiranje pojedinih kategorija unutar međuprostora.

Kada je u pitanju funkcionisanje samog sistema, jasno je uočljiv proces njegovog postepenog konstituisanja tokom epohe baroka. Nakon jednog i po veka, harmonski jezik se postepeno oslobađa zaostataka modalnog renesansnog sistema, faktura ‚opterećena' general basom dovodi do čiste homofonije, i uspostavlja čvrsta vladavina dursko-molskog načina organizacije tonske vertikale. Period ranog i zrelog klasicizma reprezentativan je za

---

džez tonalitet, kao i Bartokov tonalitet, Šostakovičev tonalitet, tonalitet Prokofjeva itd, što bi značajno proširilo oblast istraživanja, pa neće biti sprovedeno u okviru ove studije.

[98] Mnogi kompozitori, pre svega oni neoklasične orijentacije, koristili su upravo harmonski jezik prošlosti i na taj način održavali vezu sa stilskim modelima ranijih epoha, pa se u njihovim delima sreće i dursko-molski tonalitet. U odabranom uzorku takve pojave su srazmerno retke, jer Hindemit, Bartok i Šostakovič komuniciraju sa tradicijom prevashodno kroz modifikaciju harmonskog jezika i na taj način grade osoben individualni stil (u kome praktično nema mnogo prostora za stilski citat). Posebna veza sa prošlošću u delima ovih autora može se pratiti kroz odnos između harmonskog jezika i narativnog toka, o čemu će reči biti u drugom delu rada.

[99] Detalji u vezi sa međuprostorom razmotreni su kroz prizmu stavova Dejvida Faninga i Vilijema Huseja u poglavlju Posttonalni kontekst, strana 20.

[100] Videti definiciju u okviru poglavlja Razmatranja tonaliteta u srpskoj muzičkoj teoriji, strana 17.

[101] Značajno je pomenuti da dva od pomenuta tri parametra prilikom definicije tonaliteta ističe i Vlastimir Peričić (Peričić 1968, 7–8). Za njega su takođe ključni *sistem odnosa* i prisustvo zvučnog *centra*, u okviru koga svakako podrazumeva i gravitaciju. Treći parametar koji autor ističe podrazumeva ravnopravnost melodijskih i harmonskih elemenata, što je svakako veoma značajno, ali za razmatranje novih spacijalnosti u posttonalnom kontekstu nije presudno (videti detaljnije u poglavlju Razmatranja tonaliteta u srpskoj muzičkoj teoriji, strana 16).

funkcionisanje tonaliteta, da bi već u visokom klasicizmu došlo do postepenog širenja granica sistema. Najveće obogaćenje harmonskog jezika usledilo je u romantizmu, ali je tada, ujedno, tonalitet doveden do krajnjih granica. Raznovrsna upotreba vantonalnih akorada (naročito vantonalnih subdominanti), uvođenje medijantnih akorada, proširivanje palete alterovanih akorada, nagle modulacije i sve intenzivniji uplivi modusa, rezultirali su snažnom ekspresijom i upečatljivim muzičkim izrazom, ali u nekim situacijama doveli i do toga da se o tonalitetu može govoriti tek krajnje uslovno.

Ako se tonalitet sagleda kao specifičan sistem može se zaključiti da u njegovoj osnovi deluju tri harmonske funkcije (T – S – D – T) koje predstavljaju imanentni jezički kod za različite muzičke prostore. Osnovna karakteristika ovog načela je statičko-kinetički odnos između harmonskih funkcija i vrlo precizno definisan redosled njihovog nizanja u muzičkom toku. Upotreba ovog sistema u okviru nekog muzičkog prostora uvek rezultira formiranjem veoma snažne gravitacije ka jednom tonalnom centru – tonici. S obzirom na to da su u biti funkcionisanja ovog sistema svi elementi klasičarsko-romantičarskog dur-mol tonaliteta, između njih se uspostavlja neraskidiva veza, pa se termin tonalitet neretko koristi i kao sinonim za (ovaj) sistem. Ipak, tonalitet je znatno šira kategorija i predstavlja muzički prostor koji se generiše isključivo upotrebom sistema harmonskih odnosa T – S – D – T. Tonalitet može imati različite pojavne oblike, dok je jezički kod nepromenljiv i uvek prisutan kao dubinska struktura, kako u dursko-molskom tonalitetu (baroknom, klasičarskom i romantičarskom), tako i u svim vrstama modifikovanog tonaliteta. Može se zaključiti da tonalitet funkcioniše kao razrađeni sistem, ali da istovremeno predstavlja svojevrsni generički kod, koji se može okarakterisati, Šenkerijanski rečeno, kao *Ursatz*. Različitim vidovima elaboracije ove dubinske strukture (T – S – D – T) u različitim stilskim periodima, i u odnosu na specifične autorske poetike, formiraju se raznorodni muzički prostori – tonaliteti, koji u osnovi imaju identičan kod.

Na osnovu analize odabranog uzorka uspostavljene su dve osnovne grupe u okviru modifikovanog tonaliteta: prva podrazumeva modalne, a druga slobodne (nemodalne) modifikacije. Interakcija tonaliteta sa starocrkvenim modusima jedan je od čestih postupaka i predstavlja najjednostavniji vid obogaćenja sistema. Uvođenje pojedinih modalnih elemenata u dursko-molski sistem, sa ciljem postizanja specifičnog harmonskog kolorita, uočljivo je i u epohi ranog romantizma. Tako još Frederik Šopen (Frédéric Chopin 1810–1849) u svojim *Mazurkama* koristi pojedine elemente frigijskog modusa[102], ali oni najčešće imaju karakter

[102] Jedan od primera predstavlja *Mazurka* cis-mol, op 41 br. 1 (1840).

lokalnog iskoraka i ne zahvataju dubinske strukture sistema. Značajnija upotreba ove vrste modalnosti prisutna je u muzici poznog romantizma, kod kompozitora nacionalnih škola, ali se i u njihovom harmonskom jeziku zadržava dursko-molski tonalitet kao primarni sistem za konstituisanje tonske vertikale. Kako ističe Despić, „modalnu harmoniju uopšte, pa i ovu obnovljenu u drugom okviru, karakteriše **slobodna i ravnopravna upotreba svih stupnjeva,** koja proističe iz odsustva njihove funkcionalnosti. Praktično, tu može da se nađe svaki akord pre ili posle bilo kog drugog, jer oni nisu međuzavisni i uslovljeni tipiziranim funkcionalno očekivanim redosledima, kakve je uspostavio klasični tonalitet“ (Despić 2002, 168). Navedeni stav jasno ukazuje na snažnu konvenciju koja je uspostavljena u tonalnoj eri, pa se u skladu s tim konstatuje „odsustvo funkcionalnosti“ kao jedna od karakteristika modalne harmonije. Odsustvo funkcionalnosti svakako ne utiče na osporavanje sistema, jer modusi poseduju vlastitu funkcionalnost,[103] koja je bitno drugačija od dursko-molske, pa se može reći da oni već u romantizmu modifikuju tonalitet. U posttonalnom kontekstu, starocrkveni modusi će u potpunosti potisnuti klasični tonalitet i uspostaviti specifičan sistem organizacije tonskog sadržaja.

Dve ključne pojave koje su u velikoj meri obeležile harmonski jezik poznog romantizma predstavljaju prožimanje i oscilovanje tonalnih centara. Pored toga što su značajno obogatile izražajna sredstva, ove dve tendencije pokazale su izuzetnu vitalnost i na neki način uticale na formiranje novih spacijalnosti u posttonalnoj muzici.

Modalna prožimanja veoma su karakteristična za muziku nacionalnih škola, naročito Modesta Musorgskog (Модест Петрович Мусоргский, 1839–1881), što na implicitan način ukazuje na izvesnu povezanost između umetničkog izraza Šostakoviča, i njegovih prethodnika iz Ruske petorice. Upotreba modalnosti u nacionalnom romantizmu predstavlja jedan od mehanizama modifikacije dursko-molskog sistema, a očigledno da taj proces pokazuje upečatljiv kontinuitet. Modalna prožimanja predstavljaju harmonske pojave koje su srodne sa prožimanjima između dura i mola[104] i nastaju kada se u okviru jednog, tonalnog i/ili modalnog centra koriste akordi različitih lestvičnih tipova. Usled ovih postupaka dolazi do toga da se harmonski tok zasnovan, recimo, na *in C* lestvici, izgradi kombinovanjem akorada bilo koje njene (tonalne ili modalne) varijante (dura, harmonskog mola, dorskog, eolskog, frigijskog modusa itd.) Efekat koji se ovime postiže značajno bogati umetnički izraz,

[103] Sam Dejan Despić navodi koje su karakteristične akordske veze u pojedinim modusima, za više detalja videti: (Despić 2002, 166–170).
[104] Prožimanje između dura i mola iscrpno je prikazano u (Despić 1970, 215–223).

i uvek izaziva snažnu promenu tonske boje[105]. Načelno, prožimanje se u XX veku dodatno intenzivira, pa nastaje svojevrsna homogenizacija tonalnog prostora. Formiraju se široko shvaćeni tonalni centri koji sintetizuju mnogo različitih lestvica i uvode pojedine disonantne elemente, što u krajnjoj konsekvenci dovodi do eliminacije prve paradigme iz definicije tonaliteta – sistema odnosa.

S druge strane, oscilovanje tonalnog centra može se pratiti na dva nivoa, u harmonskom i/ili melodijskom sloju, i uvek je isključivo vezano za modalni kontekst. Harmonska pojava oscilovanja modalnih centara podrazumeva suptilno, višestruko premeštanje težišta prevashodno upotrebom specifičnog akordskog kretanja. „Upečatljivo sredstvo formiranja oscilacije predstavlja **karakteristična zajednička akordska veza.** Ona podrazumeva vezu sporednih stupnjeva u osnovnom modalnom centru, koja stvara autentični ili plagalni obrt u nekom drugom paralelnom modusu. Oscilacija je moguća između bilo kojih modusa sa identičnom lestvičnom građom (C-jonskog, d-eolskog, e-frigijskog, F-lidijskog, G- miksolidijskog i a-eolskog)“ (Сабо 2012, 343). Ova pojava veoma je značajna za epohu (nacionalnog) romantizma, dok u posttonalnom kontekstu, usled postepenog modifikovanja i ukidanja tonaliteta kao sistema odnosa, praktično nestaje.

Daleko veći uticaj na razvoj muzičkog jezika XX veka izvršila je melodijska oscilacija, odnosno, premeštanje težišta u okviru nekog, najčešće narodnog, napeva, koje je karakteristično za rusku muziku. Za melodije koje poseduju ovakve atribute može se reći da pripadaju specifičnom tonskom prostoru definisanom kao *peremenij lad*.[106] U njima dolazi do suptilnog oscilovanja između, najčešće, dva bliska tonalna centra. Kada se princip melodijskog oscilovanja izvede iz okvira (romantičarskog) tonaliteta i upotrebi u uslovima odsustva sistema odnosa između tonova durske ili molske lestvice, uz sve snažnije osporavanje gravitacije, dolazi do postepenog stvaranja novog muzičkog prostora.

---

[105] Sve specifičnosti tonalnih i modalnih prožimanja u ovom radu neće biti posebno razmatrane. Za više detalja videti: (Сабо 2012, 335–350)

[106] „Sam termin *peremenij lad* neadekvatno je protumačiti kao ’promenljivi tonski rod’, pre svega zato što pomeranje težišta ne mora da utiče na promenu tonskog roda. Njegovo primarno značenje odnosi se na promenu težišta u melodiji, tako da bi se ovaj fenomen mogao okarakterisati kao ***policentrični modus.*** Uvođenje ovog termina ima za cilj da istakne suštinsko, izvorno melodijsko poreklo *peremenij lad*-a, i da skrene pažnju na prisustvo najmanje dva centra gravitacije (ili više njih) u melodijskom toku. Ukoliko je neka melodija (folklorna, ili pisana u duhu folklora) zasnovana na ***policentričnom modusu*** (*peremenij lad*-u), ona po svojoj prirodi poseduje promenljiv tonalni centar i može se nazvati ***policentrična, oscilirajuća, ili melodija promenljivog težišta.***“ (Sabo 2007, 184). U teorijskoj studiji Jelene Mihajlović-Marković takođe se ukazuje na neophodnost korigovanja prevoda termina *peremenij lad*: „’promenljivi tonski rod’ nije nimalo odgovarajući prevod termina za *peremenij lad*, jer nije u pitanju promenljivost *roda*, već promenljivost tonalne *centralizacije*“ (Marković 2016, 14).

Nezavisno od modalnih procesa, u posttonalnom kontekstu se javljaju i različiti vidovi slobodnog (nemodalnog) modifikovanja tonaliteta, od kojih je mnoge prikazao Despić (Despić 2002, 313–467). Na modifikaciju sistema, pored starocrkvenih modusa i drugih specifičnih lestvičnih tipova, često utiču i individualni gestovi kompozitora kojima se utiče na promenu samog odnosa između sazvučja. Veoma često, konsonantni trozvuci, kojima se evocira tradicionalna harmonija, stupaju u neočekivane relacije čime se preispituju mehanizmi tonaliteta i stvara osoben kolorit.

Intenziviranje „oscilatorne frekvencije“ i uvođenje sve većeg broja međusobno veoma udaljenih tonskih centara, dovodi ovaj proces do krajnjih granica što rezultira ukidanjem i drugog parametra iz definicije tonaliteta – gravitacije. Opisani proces postepene razgradnje dursko-molskog tonaliteta dovodi do stvaranja dva veoma specifična načina ispoljavanja tonske vertikale u posttonalnom kontekstu, koji se mogu okarakterisati kao tonikalnost i multitonikalnost. Iako ova dva vida organizacije harmonskog sadržaja mogu biti realizovana na mnogo različitih načina, generalno se može izvesti zaključak da tonikalnost nastaje kao krajnja tačka u prožimanju tonalno-modalnih centara, dok kulminacija oscilovanja tonskih uporišta u melodijskom toku rezultira multitonikalnošću. Oscilacija i prožimanje nisu jedini faktori raslojavanja muzičkog prostora u XX veku, ali svakako utiču na formiranje prelaznih kategorija između tonaliteta i atonalnosti. Postepenim opadanjem definitornih kategorija tonaliteta (grafički prikaz, primer 1) stvaraju se četiri osnovne spacijalne kategorije u posttonalnom kontekstu. Ovakvo otvaranje nove harmonske perspektive upućuje na još jedan vid kontinuiteta u evoluciji muzičkog jezika, koji na drugačiji način artikuliše Lejbovic[107], i omogućava pojedinim kompozitorima da na nekim drugim, nešenbergovskim, osnovama ostvare značajne domete u muzičkoj istoriji.

primer 1 (Osnovne kategorije muzičkog prostora)

Tonalitet	*sistem*	*gravitacija*	*centar*	
Tonikalnost	/	*gravitacija*	*centar*	međuprostor
Multitonikalnost	/	/	*centar*	
Atonalnost	/	/	/	

[107] Videti poglavlje Regulativno-analitičke teorije u prvoj polovini XX veka, strane 31–33.

2.2.2. Tonikalnost

Tonikalnost nastaje u uslovima kada nema jasno definisanog sistema tonske organizacije, već se različitim sredstvima insistira na određenom tonskom središtu (centru). Važno je istaći da se napuštanje sistema dešava postepeno, pa nije uvek moguće s apsolutnom preciznošću utvrditi da li je tonalitet suspendovan, ili su neki njegovi recidivi zadržani, što utiče na formiranje svojevrsne prelazne zone između dve osnovne kategorije. Ovakav muzički prostor zadržava neke osobine tonaliteta, ali se zvučno veoma razlikuje, pa ima značajnu ulogu u ostvarivanju kontrasta unutar muzičkog toka. Različiti su načini ispoljavanja tonikalnosti, ali uvek postoji neka muzička komponenta (ili više njih) koja utiče na isticanje centra gravitacije. Najčešće su to melodijska, metroritmička komponenta ili upotreba pedala. Bez obzira na sastav vertikale i akordske sklopove, potenciranje određenog tona, sazvučja ili akorda utiče na to da se u svesti slušaoca određeni tonski kvalitet percipira kao težište.

U zavisnosti od vrste težišta, tonikalnost može biti konsonantna, ukoliko se centralizacija usmeri ka jednom tonu ili konsonantnom sazvučju, ili disonantna (pregled svih potkategorija – primer 2).

primer 2 (Potkategorije muzičkog prostora)

1. Tonalitet:
    - 1.1. Dursko-molski
    - 1.2. Modifikovani

2. Tonikalnost:
    - 2.1. Tonikalnost u kojoj je centar ton ili konsonantno sazvučje
    - 2.2. Tonikalnost u kojoj je centar disonantno sazvučje

3. Multitonikalnost:
    - 3.1. Sa globalnim centrom (centralizovana)
    - 3.2. Bez globalnog centra (necentralizovana)
    - 3.3. Dvanaesttonska (sa mikrocentralizacijama tonova niza)

4. Atonalnost:
    - 4.1. Bez sistema (slobodna atonalnost)
    - 4.2. Sa sistemom (dodekafonija)

Ukoliko je centar jedan ton, konsonantni sazvuk ili konsonantni akord[108], tonikalnost se značajno približava tonalitetu, odnosno, stoji u univerzalno tonalnoj sferi. Jedina razlika u odnosu na tonalitet je izostanak sistema, tako da se ovaj muzički prostor percipira kao donekle statičan. Ulogu težišta može da ima i neka disonantna tonska struktura, pa se može govoriti o disonantnoj tonici. Prisustvo snažne gravitacione sile usmerene na jedno tonsko središte kvalifikuje ovakav tip vertikale kao tonikalan, ali značajno prisustvo atonalne zvučnosti pomera disonantnu tonikalnost u pomenuti međuprostor. Zvučni utisak koji se postiže je veoma disonantan, nekada na samoj granici ‚bestežinskog prostora', ali se ipak može uočiti ključna paradigma koja negira atonalnost, a to je odsustvo ravnopravnosti među tonovima, odnosno, dominacija jednog tonskog središta.

Važno je ukazati na to da je u svim tonikalnim uslovima centar uvek fizički prisutan i izrazito naglašen, dok kod tonaliteta sistem ima ključnu ulogu u generisanju težišta, tako je pojava toničnog akorda ponekad u drugom planu.[109] Ukupno uzevši, tonikalnost ukida premisu klasičnog tonaliteta, sistem odnosa između tonova i akorada, dok uvek čvrsto zadržava druge dve kategorije, gravitaciju i centar (primer 1). Odsustvo sistema ne podrazumeva haotičnost, već su relacije između tonskih elemenata (intervala, akorada, itd.) regulisane pojedinim individualnim gestovima kompozitora, koji nisu sistemski određeni. Ovakva situacija nastaje usled visoko individualizovanih muzičkih jezika kojima se autori služe, što otežava artikulisanje sistemskih zakonitosti, za čije uspostavljanje je potrebna frekventna repetitivnost i (relativno) čvrsta konvencija.

2.2.3. Multitonikalnost

Drugi veoma značajan tip vertikale kojim je obogaćen muzički prostor između tonalnosti i atonalnosti predstavlja veoma specifična multitonikalnost. Ovakav vid tonske organizacije nastaje kada se nastavi proces ukidanja ključnih kategorija tonaliteta (primer 1). Nakon nestanka sistema odnosa, u multitonikalnom muzičkom prostoru postepeno slabi ili potpuno nestaje gravitacija, odnosno, usmerenost muzičkog toka na neko tonsko središte, ali

[108] Pojam konsonance i disonance je relativno složen. U ovom kontekstu uzima se prevashodno akustički kvalitet kao osnovno merilo po kome se savršene i nesavršene konsonance i disonance izvode na uobičajeni način, prema alikvotnom nizu. Konsonantnim akordima smatraju se pre svega durski i molski trozvuci. Svakako je važno napomenuti da percepcija određenog skupa tonskih elemenata i njegovo opredeljivanje kao konsonantnog ili disonantnog, u velikoj meri zavisi od stilsko-istorijskih okolnosti.

[109] Jedan od upečatljivih primera svakako je uvertira za Vagnerovu operu *Tristan i Izolda* u kojoj se na početku tonični akord praktično ne javlja, ali je generički kod tonaliteta toliko snažan da je percepcija tonalnog centra nedvosmislena.

se naznaka tonalnog centara, kao poslednje uporišne tačke tonalnosti, još uvek može ustanoviti. Multitonikalnost predstavlja izuzetno brzo smenjivanje *mikrotonalnih asocijacija* na različite centre od kojih se nijedan ne ispoljava dovoljno transparentno, pa ne postoji mogućnost formiranja gravitacione sile ka određenom uporištu. Najčešće mikrotonalne asocijacije su kvintno-kvartni ili tercni skokovi kojima se sugeriše težište, ali je njegovo prisustvo toliko kratko da tonski prostor ‚treperi' između velikog broja tek delimično naznačenih centara. Pored brzine smenjivanja, i sam odnos između tonalnih centara koji se sukcesivno smenjuju najčešće je krajnje nekompatibilan, zasnovan prevashodno na sekundnim ili polarnim relacijama, pa nije moguće formiranje autentičnih, plagalnih ili medijantnih odnosa[110]. Može se konstatovati da svojevrsna *multitonikalna frekvencija***,** koja poseduje relativno širok dijapazon od veoma usporene do izuzetno intenzivne, predstavlja kombinaciju ova dva faktora.

Poput ukidanja sistema, slabljenje gravitacije odvija se postepeno, pa se formira široka granična zona između tonikalnosti i multitonikalnosti. Postoje situacije u kojima dolazi do sukcesivnog nizanja kratkih odlomaka u kojima se ispoljava tonikalnost, što predstavlja svojevrsnu pripremu za reprezentativne vidove ispoljavanja multitonikalnosti. Često je veoma teško razgraničiti ‚brze' promene tonikalnih segmenata u odnosu na ‚usporenu' multitonikalnost. Ovaj proces donekle asocira na brojne primere iz muzike poznog romantizma u kojima, usled širenja granica tonaliteta, nije uvek moguće potpuno precizno diferencirati kratkotrajnu modulaciju i prošireno istupanje.[111] Iz tog razloga izražajni potencijal multitonikalnog načina organizacije harmonskog sadržaja je izuzetno visok, pa se ovaj muzički prostor nekada artikuliše kao izrazito tonalan, a ponekad dostiže gotovo atonalnu zvučnost, što ukazuje na njegove međuspacijalne karakteristike.

Važno je pomenuti četiri osnovna melodijska kvintno-kvartna obrta koji su značajni za formiranje mikrotonalnih asocijacija. Uzlazna ili silazna kvinta uvek nedvosmisleno artikulišu osnovni ton i dominantu nekog tonalnog centra, dok je kvartni skok donekle dvosmislen. Uzlazna kvarta najčešće se percipira kao odnos dominanta – tonika, u skladu sa inercijom koja je formirana u uslovima dursko-molskog tonaliteta. Nasuprot tome, silazni kvartni skok u zavisnosti od okruženja (melodijskog kretanja, metroritmičkog faktora, akcenata, itd.) može da označi relaciju tonika – dominanta ili subdominanta – tonika, a

[110] Ukoliko u multitonikalnim uslovima dođe do kombinacije srodnih centara, najverovatnije će se formirati jedno dominantno težište, dok će ostali početi da gravitiraju ka njemu (funkcionisaće kao tonika, subdominanta, medijanta i tome slično), što otvara mogućnost formiranja prelazne kategorije između multitonikalnosti i tonikalnosti.

[111] U tonalnoj eri, usled snažnije konvencije, svakako je lakše sprovesti razgraničenje u odnosu na posttonalni kontekst u kome je kodifikovanost muzičkog jezika znatno slabija.

ponekad oba tona imaju podjednak značaj, pa se može konstatovati da je centralizovan ceo interval (po istom principu po kome se u okvirima tonikalnosti nekada centralizuje konsonantno ili disonantno sazvučje).

Uvođenje termina multitonikalnost, koji je veoma važno jasno razgraničiti u odnosu na bitonalnost i politonalnost, ima za cilj da naglasi upravo prisustvo velikog broja centara (tonika), i to u horizontalnoj dimenziji muzičkog toka. Usled visoke frekvencije sukcesivnog nizanja različitih težišta, stvara se utisak da istovremeno postoji više suprotstavljenih tonika, pa nastaje bitno drugačija zvučna slika u odnosnu na bitonalnost i politonalnost, u kojima takođe postoji ispoljavanje više centara, ali u vertikalnom simultanom zvučanju.

Multitonikalnost se može javiti i u okviru nekog šire shvaćenog tonalnog centra. Najčešće u okviru jednog segmenta forme dolazi do uspostavljanja težišta na početku i na kraju, dok unutar celine gravitacione sile oslabe, pa je nemoguće pratiti ispoljavanje jednog tonskog oslonca. U tom smislu može se govoriti o multitonikalnosti sa globalnim centrom (primer 2), koja se značajno približava tonalnom muzičkom prostoru, i vrlo često dobija atribute tonikalnosti. Multitonikalnost u kojoj ne postoji početna i završna tonikalizacija deluje vrlo nestabilno i ponekad se graniči sa samom atonalnošću. Slabljenje gravitacionih sila dovodi u pitanje i postojanje težišta koja su tek delimično naznačena, pa je diferencijacija kategorija prilično otežana. Ključna razlika je u tome što kod multitonikalnog načina organizacije vertikale, usled insistiranja na trenutnim tačkama oslonca, dominira konsonantna zvučnost, dok kod atonalnosti, tendencija ka osporavanju tonalnog centra rezultira značajnom koncentracijom disonanci. Može se reći da ovaj vrlo specifičan harmonski kolorit nastaje usled negiranja tradicionalne tonalne zvučnosti, s jedne, i izbegavanja oštrog atonalnog izraza s druge strane, pa multitonikalnost predstavlja reprezentativni oblik međuprostora u posttonalnom kontekstu.

Poseban postupak pomoću koga se ova kategorija dodatno približava atonalnosti podrazumeva upotrebu dvanaesttonskih nizova koji poseduju mikrotonalne asocijacije. Na taj način nastaju svojevrsne dodekafonske tonalne teme koje zapravo uključuju brzu smenu različitih tonskih težišta. Sama dodekafonska kompoziciona tehnika nije upotrebljena kao koherentan sistem, ali je jedan njen postulat upečatljiv: uzastopno nizanje hromatskog totala bez ponavljanja nekog od dvanaest tonova. Na ovaj način dolazi do osobene simbioze tonalnih i atonalnih elemenata u okviru specifične dvanaesttonske multitonikalnosti. U delima nekih kompozitora (naročito kod Šostakoviča) sreću se dvanaesttonske teme koje se mogu okarakterisati kao multitonikalne. U njima se u okviru niza od dvanaest tonova, čime se aludira na dodekafoniju, insistira na uzlaznim i silaznim kvintama, odnosno, kvartama, što

obezbeđuje mikrotonalne asocijacije. Nameće se zaključak da multitonikalnost isključuje sve kategorije tonaliteta, a zadržava samo jednu – prisustvo tonalnog centra – dok u pojedinim okolnostima može da na srodan način ukine sve postulate dodekafonije, osim ravnopravnog nizanja tonskih visina. Poredak koji podrazumeva uzastopno izlaganje dvanaest tonova hromatske lestvice nije najvažniji parametar za dodekafonski sistem: „Perl je sugerisao da dvanaesttonski poredak sam po sebi nije toliko važan koliko pojedinačni koncepti kao što su permutacija, inverziona simetrija i komplementarnost, i kao invarijantnost unutar transformacija, koje su najkorisnije za dalje komponovanje.“[112] (Palisca, Claude V.; Bent, Ian D. 2001, 380). S obzirom na to da nisu svi kompozitori na identičan način pristupili dvanaesttonskim nizovima, otvara se mogućnost i za drugačiji tretman ovog dodekafonskog principa. Šenberg, kao što je istaknuto ranije, definiše dodekafonski sistem kao „metod komponovanja sa dvanaest tonova koji su u odnosu samo jedan prema drugom“.[113] Ovakva definicija je, uz izvesno proširenje, u potpunosti primenljiva na multitonikalnost koja se može okarakterisati kao način komponovanja u kome su tonovi samo u odnosu jedan prema drugom (a ne prema nekom centru), ali uz naglašenu upotrebu mikrotonalnih asocijacija.

2.2.4. Atonalnost

Završni korak u prikazanom procesu (primer 1) predstavlja eliminacija tonalnog centra, poslednje uporišne tačke iz definicije tonaliteta, koja vodi do pojave atonalnosti. Muzički prostor u kome nema sistema odnosa, gravitacije ni tonskog uporišta, okarakterisan je kao slobodna atonalnost (primer 2) i postepeno se dostiže u delima kompozitora Druge bečke škole. Prirodna težnja umetnika ka inventivnosti i pronalaženju novih ekspresivnih modaliteta, dovela je do ravnopravne upotrebe svih dvanaest tonova hromatske lestvice i potpune „emancipacije disonance“.

Pored slobodne atonalnosti, u muzici XX veka formira se i novi, dodekafonski sistem, čiji je primarni cilj bio da se potiskivanje gravitacije i eliminacija tonalnog centra sprovedu na organizovan način. U tom smislu, opisani proces širenja muzičkog prostora postepenim ukidanjem ključnih oslonaca klasičnog tonaliteta (primer 2), nastavlja se svojevrsnim povratkom na primarni aspekt, i to kroz uspostavljanje novog sistema odnosa između svih dvanaest tonova hromatske lestvice, kojim se ukida gravitacija ka nekom tonalnom centru.

[112] [„Perle suggested that it was not so much 12-note ordering in itself but individual concepts such as permutation, inversional symmetry and complementation, and invariance under transformation that were most fruitful for future composition.“]
[113] Videti poglavlje Regulativno-analitičke teorije u prvoj polovini XX veka, strana 24.

Ukoliko je određena kompozicija u celosti locirana u atonalnom muzičkom prostoru, razlike između slobodne i dodekafonski organizovane atonalnosti mogu doći do izražaja. Međutim, kada muzički tok slobodno fluktuira kroz različite prostore, kao kod Šostakoviča, Hindemita i Bartoka, i kada je atonalnost samo jedan deo muzičkog univerzuma, dva različita vida njenog ispoljavanja zapravo imaju istu narativnu funkciju.[114]

U odabranom korpusu, tonalni način mišljenja kombinuje se sa atonalnim postupcima, a ključni faktor u generisanju značenja predstavalja sprega između ova dva, međusobno potpuno suprotstavljena i spacijalno krajnje udaljena, vida tonske organizacije. Za razliku od termina tonalnost, koji, kao što je rečeno, označava izuzetno širok muzički prostor, njegov opozit, atonalnost, vezan je za vrlo specifičnu pojavu s početka XX veka. U odnosu na tonalnu eru, koja obuhvata tri veka u muzičkoj istoriji[115], atonalnost, iako se kod nekih autora javlja sve do današnjih dana (nekada u celom delu, a nekada samo u vidu povremenih epizoda ili kratkotrajnih kompozicionih postupaka), kao dominantna tendencija u muzici egzistira tek nekoliko decenija. Broj kompozicija koje su u celini atonalne srazmerno je mali, ali je značaj ovog načina tonske organizacije za ukupno obogaćenje izražajnih sredstava u muzici veoma istaknut.

2.2.5. Višeslojno-kombinovana spacijalnost

Pored prikazanih osnovnih vidova ispoljavanja harmonskog sadržaja (modifikovani tonalitet, tonikalnost, multitonikalnost i atonalnost), koji formiraju široku paletu izražajnih mogućnosti i predstavljaju četiri osnovna muzička prostora u posttonalnom kontekstu, poseban efekat postiže se različitim načinima njihovog vertikalnog kombinovanja. Ukoliko se u dva nezavisna orkestraciono-fakturna sloja simultano izlože različiti tipovi tonske organizacije, ukupan zvučni efekat rezultira svojevrsnom višeslojno-kombinovanom spacijalnošću. Iako je pojava ovakvih segmenata srazmerno retka, pa veći deo situacija prikazanih u narednom primeru predstavlja samo hipotetičku mogućnost, teorijski je moguće uspostaviti dve osnovne vrste, jednorodnu i dvorodnu višeslojno-kombinovanu spacijalnost (primer 3).

[114] Iz tog razloga, slično kao kada su u pitanju nijanse između različitih vidova modifikovanog tonaliteta, u ovom radu neće biti detaljnije razmatrana kompleksnost atonalnih segmenata.
[115] Vremenski period od trista godina, u odnosu na celokupnu muzičku istoriju, svakako nije naročito dug, ali izuzetan kvantitativno-kvalitativni značaj umetničkih dela iz ovog razdoblja je neosporan.

primer 3[116] (Višeslojno-kombinovana spacijalnost)

1) Jednorodna višeslojno-kombinovana spacijalnost

a) b) c) d)

tonalitet	tonalitet	tonikalnost
tonalitet	tonikalnost	tonikalnost

tonalitet/tonikalnost
disonantna tonikalnost

2) Dvorodna višeslojno-kombinovana spacijalnost

a) b) c)

tonalitet	tonikalnost
atonalnost	atonalnost

disonantna tonikalnost
atonalnost

3) *Multitonikalnost* u višeslojno-kombinovanoj spacijalnosti

multitonikalnost
tonalitet/tonikalnost

multitonikalnost
atonalnost

Jednorodna višeslojno-kombinovana spacijalnost

Kada se tonska vertikala izgradi od dva srodna muzička prostora koja stoje u tonalnoj sferi (poput modifikovanog tonaliteta i tonikalnosti koja nije disonantna), formira se disonantna zvučnost između dva međusobno sukobljena centra gravitacije, i nastaje bitonalnost. Bez obzira na to koji je odnos tonalnih centara, i kolika je njihova međusobna udaljenost, ovakav vid kombinovanja se može okarakterisati kao jednorodna višeslojno-kombinovana spacijalnost. U nekim situacijama moguće je ustanoviti postojanje sistema u okviru oba sloja (3a), tako da je interakcija sprovedena između dva tonaliteta. Kombinovanje se može sprovesti i između tonaliteta i tonikalnosti (3b), ili se u oba sloja formira tonikalnost (3c). Razlikovanje ovih vidova kombinovane vertikale često je veoma otežano i nema

[116] Zbog bolje preglednosti, u primeru je zanemarena mogućnost rotiranja po horizontalnoj osi, jer bi to značajno povećalo broj mogućih kombinacija. Svaki muzički prostor može se javiti i u gornjem i u donjem sloju, ali to ne utiče suštinski na tip spacijalnosti.

posebnu upotrebnu vrednost, jer svaka jednorodna višeslojna interakcija ima gotovo isti zvučni kvalitet. Ovakve pojave nisu uočene u analiziranim delima Šostakoviča, Hindemita i Bartoka, a tamo gde se javljaju, može se reći da poseduju izvesni stepen artificijelnosti. Pojave bitonalnosti i, naročito politonalnosti, u muzici najčešće su plod intencije kompozitora i imaju za cilj stvaranje specifičnog muzičkog značenja (poput groteske ili sarkazma). Sa perceptivnog aspekta, gotovo je nemoguće opažati istovremeno postojanje dva ravnopravna centra gravitacije. Ovakvi primeri prevashodno nastaju odvojenim komponovanjem dva različita sloja koja se zatim spajaju radi postizanja željenog efekta. Iako je ponekad analitički moguće pronaći različite tonalne asocijacije u diferenciranim fakturnim slojevima, najčeše je težnja ka jednom od centara najjača, pa on preuzima ulogu globalnog centra, čime se formira tonikalnost (ređe tonalitet). Ukoliko su gravitacione sile podjednako snažno usmerene na dva (ili više) različita centra, ukupan muzički prostor biva opterećen velikom energijom, disonantna zvučnost počne da preovladava i formira se atonalnost. Oštar stav prema politonalnosti ističe i Hindemit: „Još jedna krilatica iz posleratnog doba: politonalnost. Lepa igra – voditi jednovremeno dva ili više tonaliteta naporedo i time dobijati nove harmonske efekte – vrlo je zabavna, doduše, za kompozitora, ali slušalac nije u stanju da prati različite tonalne tokove, jer on svaki pojedini sazvuk svodi na njegov temelj – a time je dokazana besciljnost truda“ (Hindemit 1983, 169).

Takođe, gotovo hipotetička mogućnost (primer 3, 1d) podrazumevala bi uključivanje disonantne tonikalnost u višeslojnu fakturu. Iako je ovakav postupak teorijski moguć, u praksi bi najverovatnije jedan sloj dominirao, tako da bi ukupan zvučni rezultat bio sveden na jednu od četiri osnovne kategorije.

Dvorodna višeslojno-kombinovana vertikala

Daleko značajniji postupci u okviru muzičkog prostora, koji su znatno zastupljeniji u odabranom uzorku, nastaju kada se kombinuju dva suprotstavljena tipa organizacije vertikale, tonalni i atonalni, što dovodi do formiranja dvorodne višeslojno-kombinovane spacijalnosti (primer 3). Ukoliko se u jednom sloju nalazi atonalnost, a u drugom tonalitet (2a) ili tonikalnost (2b), muzički prostor postaje veoma specifičan. U nekim situacijama postoji dominacija jednog sloja nad drugim, pa ‚trenje‘ između dva različita načina mišljenja biva donekle ublaženo, dok ponekad nije jednostavno opredeliti primarni sloj, što dovodi do akumulacije tenzije u muzičkom toku. Razlikovanje tonaliteta u odnosu na tonikalnost u ovim uslovima takođe nije suštinsko, jer se u oba slučaja javlja istovetan efekat koji nastaje

sukobljavanjem centričnosti i acentričnosti. Slično kao u jednorodnom muzičkom prostoru, postoji hipotetička mogućnost uključivanja disonantne tonikalnosti u interakciju sa atonalnošću. U ovakvim uslovima, usled značajne disonantne zvučnosti, kompletan muzički prostor bi neminovno ‚skliznuo' u atonalnost.

Multitonikalnost u višeslojno-kombinovanoj spacijalnosti

Specifični su, i takođe relativno česti, postupci kombinovanja multitonikalnog međuprostora sa tonalnim i atonalnim slojem (primer 3). Multitonikalnost se, generalno uzevši, najčešće javlja u horizontalnom, melodijskom kretanju, dok tonalni ili atonalni sloj formiraju pratnju[117]. U ovakvim okolnostima višeslojnost je praktično anulirana, pa se potencijalno kombinovanje uočava prevashodno analitički, dok je u perceptivnim smislu kompletan prostor moguće posmatrati u okviru neke osnovne kategorije. Slična situacija je i sa disonantnom tonikalnošću (primer 3, 1d i 2c) koja se takođe vrlo teško osamostaljuje kao zaseban sloj, već se asimilira u jedan od jasno polarizovanih muzičkih prostora. Moguće je zaključiti da su najtransparentnije višeslojne kombinacije ekstremno različitih spacijalnosti, dok se muzički međuprostori najčešće utapaju u opšti kontekst muzičkog toka.

2.2.6. Polispacijalnost u muzici XX veka

Posmatrajući sa istorijske distance tonalnu eru koju je obeležila vladavina tonaliteta, u odnosu na posttonalni kontekst u kome dolazi do značajnog širenja muzičkog prostora, nameće se zaključak da duh vremena značajno utiče na fizionomiju muzičkog jezika i, posebno, na muzičku spacijalnost. Može se konstatovati da su snažne konvencije u baroku, klasicizmu i romantizmu uticale na formiranje jednog muzičkog prostora – tonaliteta, u kome su veoma različite stvaralačke individualnosti pronalazile dovoljno mesta za sopstveni stil. Ovakva monospacijalna organizacija muzičkog univerzuma omogućila je temeljno istraživanje i razrađivanje dursko-molskog načina organizacije vertikale u relativno dugom vremenskom periodu, što je rezultiralo visokim dometima ovog sistema. S druge strane, umetničke slobode s početka XX veka dovele su do veoma specifične *polispacijalizacije* muzike, i omogućile kompozitorima da se, oslobođeni mnogih konvencija, kreću kroz najrazličitije muzičke prostore.

[117] Naravno, osnovni tematski materijal može biti lociran u tonalnom ili atonalnom sloju, dok se u pratećim melodijskim linijama javlja multitonikalnost.

Posebno važno za tumačenje harmonskih procesa u posttonalnom kontekstu i, naročito, za sagledavanje njihove narativne funkcije, jeste razumevanje odnosa između različitih vidova ispoljavanja harmonskog sadržaja. S obzirom na to da ključni generator muzičke spacijalnosti predstavlja opozicija na relaciji tonalno – atonalno, odnose između svih muzičkih prostora moguće je posmatrati kroz relaciju *afirmacija – negacija*[118] (primer 4).

primer 4 (Odnosi između muzičkih prostora)

Tonalnost (afirmacija)				Atonalnost (negacija)
	sistem	gravitacija	centar	
tonalitet	+	+	+	
(negacija tonaliteta)	-	-	-	slobodna atonalnost
tonikalnost	-	+	+	
(negacija tonikalnosti)	+	-	-	atonalnost sa dodekafonijom

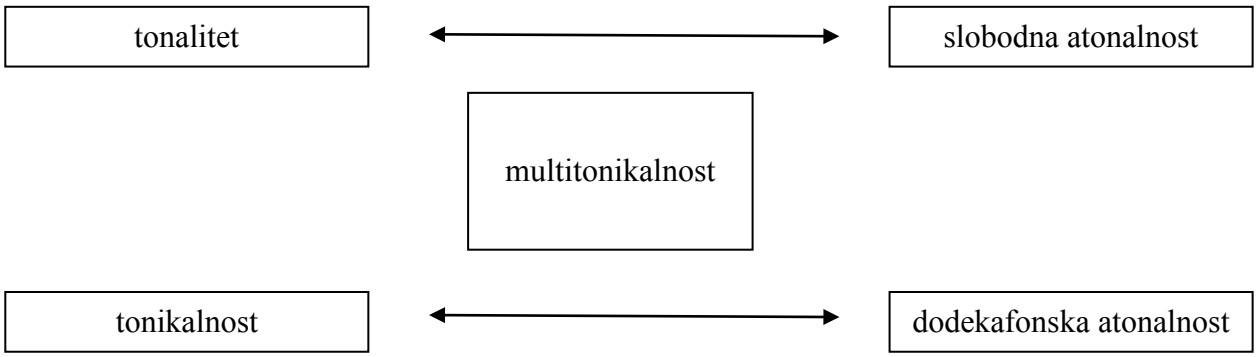
međuprostor

multitonikalnost (slobodna)	-	-	+	nema mogućnost negacije
multitonikalnost (dvanaesttonska)	(+)	-	+	nema mogućnost negacije

[118] Čak je i sam pojam atonalno, uprkos brojnim neslaganjima od strane mnogih kompozitora i naučnika, u terminološkom smislu nastao kao negacija tonalnosti. U svojoj studiji *Egzinsetencijalna semiotika*, Ero Tarasti razmatra različite vrste transcendencije znaka. Ovime se otvara mogućnost posmatranja znakova u konstantnom kretanju između različitih istorijskih i stilskih perioda. Ideja transcendencije proizilazi iz akta negacije i afirmacije, odnosno, negacija i afirmacija su „semiotičke operacije" kojima se realizuje transcendencija znaka u vremenu. Za više detalja videti: (Tarasti 2000, 19–21).

U okviru tonaliteta, koji predstavlja reprezentativni vid ispoljavanja tonalnosti, uvek su nedvosmisleno zastupljene tri ključne kategorije: sistem, gravitacija i centar. Ukoliko se u okviru nekog muzičkog prostora sprovede istovremeno negiranje sva tri parametra formira se slobodna atonalnost. Tonikalnost, u kojoj nema sistema ali postoji težnja ka nekom tonskom središtu, takođe se može negirati kroz dodekafonski organizovanu atonalnost. Dve ovako snažno suprotstavljene pojave na neki način učvršćuju spregu između različitih prostora u okviru polispacijalnog muzičkog dela, i ujedno omogućavaju uspostavljanje međuprostora koji ispunjava prevashodno multitonikalnost (primer 5).

primer 5 (Multitonikalnost kao međuprostor)



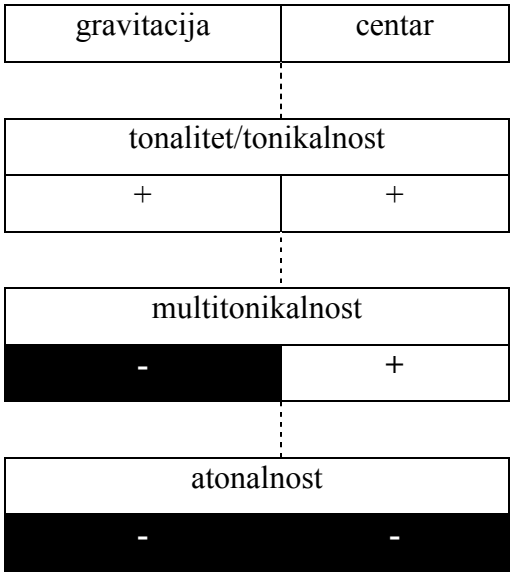
Konstataciju da multitonikalnost predstavlja reprezentativni vid manifestacije međuprostora u posttonalnom kontekstu dodatno potkrepljuje činjenica da jedino ova spacijalnost nema mogućnost negacije (primer 4). Multitonikalnost najčešće odlikuje odsustvo sistema i gravitacije, uz delimično naznačene tonalne centre. Opozit ovakvom muzičkom prostoru teorijski bi nastao ukoliko bi postojao sistem kojim bi se izazvala gravitacija uz odsustvo centra, što praktično nije moguće. Pojedinim recidivima dodekafonskog sistema, upotrebom dvanaesttonskih nizova, moguće je kreirati multitonikalnost, ali čak i takav poredak nije moguće dovesti u negirajući odnos sa nekom drugom spacijalnošću.

Kristalizacija specifičnog međuprostora još je transparentnija ukoliko se zanemari prisustvo jednog od dva muzička sistema koje je praktično moguće u svim uslovima

(tonalnim, atonalnim i multitonikalnim),[119] a poređenje različitih spacijalnosti sprovede na osnovu druga dva kriterijuma, gravitacije i centra (primer 6).

Gravitacija i centar zajedničke su karakteristike i modifikovanog tonaliteta i tonikalnosti, pa je stepen njihove srodnosti poprilično visok. Atonalnost, bez obzira na to da li je slobodna ili uključuje dodekafonski sistem, što ne stvara naročito istaknutu razliku, pogotovo u narativnom smislu, uvek negira i gravitaciju i centar, pa je opozicija u odnosu na celokupnu tonalnu sferu polarizovana. Multitonikalnost, u bilo kom pojavnom obliku (sa ili bez globalnog centra, sa dvanaesttonskim nizovima ili bez njih) uvek preuzima po jedan element od oba člana opozicije i na suptilan način sprovodi medijaciju između suprotstavljenih entiteta, prefinjeno ispunjavajući vrlo osetljiv međuprostor.

primer 6 (Poređenje spacijalnih kategorija)



[119] Tonikalnost je jedini muzički prostor koga paradigmatski odlikuje odsustvo sistema.

3. Analitička razmatranja spacijalnih kategorija

3.1. Tonalitet i modifikovani tonalitet

Postojanje dursko-molskog sistema uređenja tonskog sadržaja vezuje se za barok, klasicizam i romantizam, ali se i u posttonalnom kontekstu veoma često javljaju recidivi tonaliteta. To omogućava primenu pojedinih analitičkih metoda, primarno vezanih za muziku tonalne ere i na pojedine kompozicije XX veka. Jedan od mogućih pristupa podrazumeva upotrebu tradicionalne analize koja, prema Nikolasu Kuku, uključuje analizu forme i sadržaja. Dok je analiza forme razrađivana u radovima Tovija (Donald Francis Tovey), Marksa (Adolf Bernhard Marx), Rozena (Charles Rosen) i drugih, sadržaj je prevashodno bio vezan za harmoniju: „Početkom veka, kao uostalom i danas, harmonija je smatrana ključnim aspektom muzičkog sadržaja – makar u muzici 18. i 19. veka“ [120] (Cook 1987, 16). Iako postoje brojni pristupi i različite analitičke alatke za analizu muzičkog sadržaja, dva principa uvek su na neki način istaknuta: „U suštini postoje dva analitička postupka: postupak izostavljanja i postupak uodnošavanja“[121] (Cook 1987, 16). Izostavljanje, odnosno redukcija se svodi na eliminisanje brojnih komponenti koje ne utiču na samu harmonsku dimenziju muzičkog toka (registar, boja, artikulacija, dinamika itd.) i ono je svojstveno svakom analitičkom postupku.[122] S druge strane, uočavanje specifičnih relacija između tonskih struktura ključno je za razumevanje muzičkog dela i bitno se razlikuje u zavisnosti od same metodologije analize. Jedan od prvih instrumenata za prikazivanje vertikalne dimenzije muzičkog dela svakako je šifra generalbasa, koja nakon barokne epohe gubi svoju ulogu orijentira za izvođenje, ali nastavlja da egzistira u sferi analize harmonije. Znatno kompleksniji sistem za analizu muzičkog sadržaja podrazumeva upotrebu rimskih brojeva kojima se mnogo preciznije u odnosu na generalbas prikazuju relacije između harmonskih struktura. Iako je ova analiza prevashodno usmerena na tonalnu epohu, veoma je provokativna njena upotreba u novim, posttonalnim, okolnostima. S obzirom na to da se neki mehanizmi tonaliteta javljaju ne samo u muzici XX veka već i u brojnim kompozicijama današnjice, svrsishodno je određene postulate tradicionalne harmonske analize primeniti i na pojedine segmente savremene muzike.

---

[120] [„At the beginning of the century, as indeed nowadays, it was harmony that was regarded as the most crucial aspect of musical content – at least in the music of eighteenth and nineteenth centuries.“]

[121] [„Essentially there are two analytical acts: the act of *omission* an the act of *relation*.“]

[122] Čak i sama partitura zapravo predstavlja svojevrsnu redukciju muzike na osnovu koje izvođači re-kreiraju delo. Brojni interpretativni elementi, bez kojih je realizacija muzičkog dela nezamisliva, nisu podložni notaciji.

Funkcionisanje tonaliteta kao sistema, bez obzira na to da li je u pitanju njegov klasični dursko-molski ili modifikovani vid, najpreciznije se može analizirati putem harmonske šifre zasnovane na slovima i rimskim brojevima. U stručnoj literaturi upotrebljavaju se različite vrste oznaka, ali je suštinski cilj ovakve analize tumačenje vertikale u skladu sa sistemom odnosa između akorada. Iako je svaki simbol vezan za pojedini akord u tonalitetu, svrha harmonske šifre nije samo puko označavanje tonskih struktura, već podrazumeva prodiranje u suštinu sistema. Ispravna analiza transparentno prikazuje različite pojavne oblike generičkog koda T – S – D – T, i njegovo funkcionisanje u svim uslovima. Obeležavanje akorada vodi ka razumevanju kinetičkog lanca između akorada koji podrazumeva konstantno kretanje između tri ključne funkcije sistema: statične (tonične), delimično kinetičke (subdominantne) i izrazito kinetičke (dominantne). Ovako upotrebljena analitička alatka na neki način predstavlja redukciju muzičkog toka na njegovu vertikalnu dimenziju, i ima istaknut značaj u razumevanju sadržaja muzike.

Jedan od najrazrađenijih i najpreciznijih sistema označavanja akorada, koji će biti korišćen i u ovom radu, nudi Dejan Despić u svojim teorijskim studijama (Despić 2002, 487–490). S obzirom na to da je ovaj način označavanja usmeren prevashodno na dursko-molski tonalitet, neke modifikacije harmonske šifre biće neophodne u zavisnosti od samog primera[123].

Uprkos tome što u odabranom uzorku dominiraju različiti vidovi modifikacije sistema, moguće je pronaći i segmente muzičkog toka u kojima tonalitet funkcioniše gotovo identično kao u dursko-molskim uslovima. Ovakvi primeri su prilično retki, javljaju se u srazmerno kratkim odlomcima i uvek su okruženi drugim vidovima ispoljavanja harmonskog sadržaja, tako da sveukupni kontekst ostaje izvan klasičarsko-romantičarskog tonskog prostora.

U kratkom segmentu iz prvog stava *Desete simfonije* Dmitrija Šostakoviča (primer 7, taktovi 228–231) sled harmonskih funkcija u potpunosti odgovara postulatima klasičnog tonaliteta. Harmonski tok na početku odlomka zasnovan je na kadencijalnom obrtu u kome su upotrebljene osnovne funkcije G-dura. Tonični sekstakord (takt 228) utiče na suptilno profilisanje deonice basa, dok molska subdominanta koja sledi evocira romantičarski postupak. Plagalna sfera dodatno je obogaćena septakordom na povišenom drugom stupnju (takt 229) koji se, u skladu sa očekivanim postulatima dursko-molskog sistema, razrešava u toniku. Princip izgradnje vertikale u potpunosti odgovara okvirima romantičarskog tonaliteta,

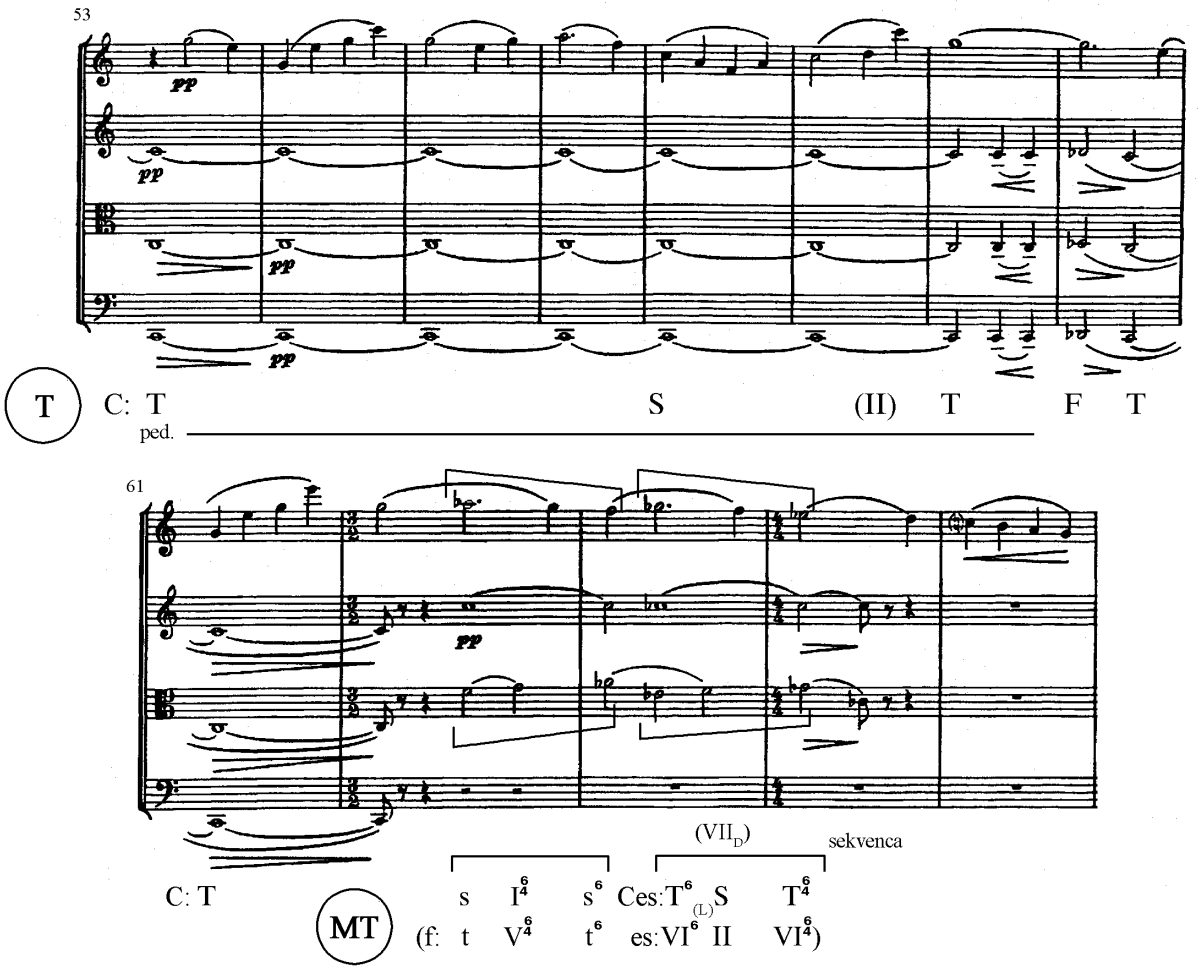
[123] Oznake koje su korišćene u radu, a ne postoje u sistematizaciji Dejana Despića, date su u indeksu oznaka.

dok u samoj melodiji postoji minimalna modifikacija. Insistiranje i stalno vraćanje na ton „g“ u vodećem glasu, kao i njegovo isticanje produženim ritmičkim trajanjem, nedvosmisleno podržava centar gravitacije. Zahvaljujući silazno-uzlaznim hromatskim pokretima zahvataju se šesti, sniženi sedmi stupanj i vođica (kraj takta 229 i početak takta 230), što utiče na formiranje akorda dominante za subdominantu u kome kritični ton, septima, pokazuje visok stepen emancipacije. Njeno uzlazno kretanje, kao i alterovani akord koji sledi, negiraju razrešenje, pa se stvara utisak upliva miksolidijskog modusa u harmonsko tkivo. Sniženi sedmi stupanj svakako postoji i u okviru dur-mol sistema, ali, kako primećuje Dejan Despić, „svi takvi tonovi mogu da se pojave i kao alteracije u duru i molu ... S obzirom na to, razlika se, analitički, uspostavlja na osnovu **načina kretanja** iz takvog tona i **učestalosti**, odnosno višestrukosti njegove pojave“ (Despić 2002, 166). Prikazana, veoma diskretna modifikacija, dovoljna je da ukaže na to da kompozitor tonalitetu ipak pristupa sa određene istorijske distance, naročito kada se sagledaju širi kontekst, odnosno, bitno drugačija harmonska okruženja u kojima je ova melodija prethodno izložena (taktovi 202 i 210).

primer 7 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br.10*, I stav)

Ispoljavanje tonaliteta veoma je transparentno u drugoj temi *Petnaestog gudačkog kvarteta* Šostakoviča (primer 8). Ovakva situacija, u kojoj gotovo da nema nikakvih modifikacija, moguća je pre svega zato što je oslabljena aktivnost harmonske komponente, pa se nad oktavno udvojenim tonicnim pedalom razvija melodijska linija, koja svojim kretanjem uspostavlja plagalne odnose (taktovi 53–62). Izostanak dominante, vođice i tritonusa, kao i insistiranje na melodijskom aspektu, ipak donekle diferencira prikazani odlomak u odnosu na klasičarsko-romantičarski tonalitet. Nakon prestanka pedala (takt 62) dolazi do veoma diskretne modifikacije dursko-molskog generičkog koda. Upotrebljen je prolazni kvartsekstakord, jedan od najtipičnijih harmonskih obrta klasicizma (s – $t^{6/4}$ – s^{6}), u sekundno silaznoj sekvenci (taktovi 62–64). Jedino odstupanje u odnosu na očekivani harmonski sled nastaje usled suptilne promene intervala transpozicije pojedinih glasova. Pedalni ton u deonici druge violine transponovan je za malu, dok su bas i diskant premešteni za veliku sekundu naniže. Iako krajnje neupadljiva, ovakva promena dramatično utiče na harmonski

primer 8 (Dmitrij Šostakovič, *Gudački kvartet br.15*, I stav)



obrt, pa je plagalni odnos (s – t – s) iz osnovnog c-mola nemoguće protumačiti u, prema sekvenci očekivanom, b-molu, već se uspostavlja odnos T – S – T u Ces-lidijskom modusu. S obzirom na to da u ovom trenutku (takt 62) dolazi do promene metra i fakture, kao i da gravitacione sile u modifikovanom tonalitetu ‚popuštaju', moguće je sprovesti alternativno tumačenje (dato u zagradi) u subdominantnom f-molu, u kome bi se uspostavio autentičan odnos ($t – d^{6/4} – t^6$). Usled nedosledne transpozicije modela, prva karika u sekvenci bi, u tom slučaju, pripadala es-molu sa nešto netipičnijim odnosom ($VI^6 – II – VI^{6/4}$). Upotrebom troglasne fakture pojedini akordi javljaju se u nepotpunom obliku, predstavljeni intervalski[124], što takođe ima uticaj na harmonsku sliku u celini. Prolazni kvartsekstakord, koji prilikom specifične transpozicije postaje kvintakord, predstavljen je čistom kvintom odnosno tritonusom, što prilikom prvog izlaganja modela donekle otvara pitanje tonskog roda. Uprkos tome, efekat mutacije koji nastaje nakon prestanka pedala veoma je upečatljiv, pa početak sekvence treba tumačiti u c-molu odnosno u f-molu. U prikazanom segmentu funkcionisanje tonaliteta je neosporno, harmonski obrti gotovo klasični, pa se može konstatovati da on pripada graničnoj zoni između tonaliteta i modifikovanog tonaliteta. Opisanim postupkom postiže se efekat simbioze tradicionalnog harmonskog jezika i novog modernog izraza.

[124] Upotreba intervala umesto kompletnih akorada ima višestruki uticaj na modifikaciju tonaliteta u posttonalnom kontekst o čemu će više reči biti u nastavku rada.

3.1.1. Modalne modifikacije

Modalne modifikacije podrazumevaju intenzivnu upotrebu neke (najčešće starocrkvene) lestvice kao osnove izgradnje harmonskog toka. Takvi postupci spadaju u jednostavan vid modifikovanja tonaliteta i donekle su zastupljeniji kod Hindemita i naročito Šostakoviča, u odnosu na Bartoka koji najčešće sprovodi nešto kompleksnije modifikacije. Tako u pojedinim segmentima iz Šostakovičevih simfonija i kvarteta postoje čitavi odseci koji se gotovo u celini uklapaju u određeni starocrkveni modus (primer 9 – *Gudački kvartet br. 15*, I stav).

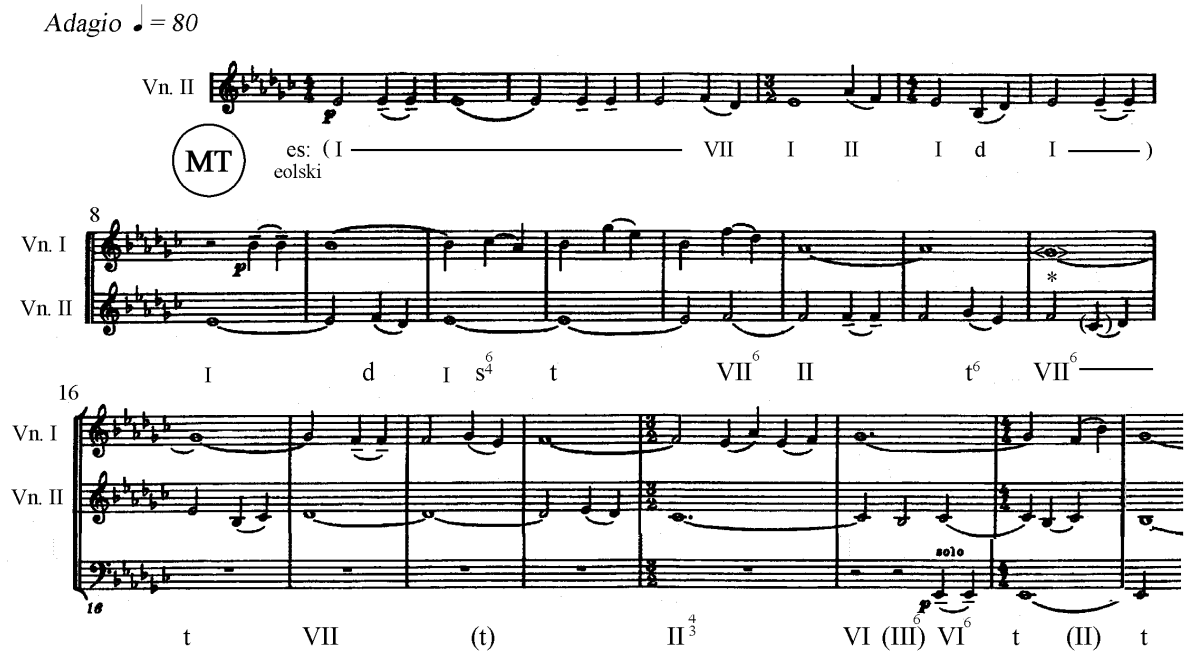
Jednoglasni početak *Petnaestog gudačkog kvarteta* u sporom tempu, u dužim notnim vrednostima, ostvaruje specifičnu, donekle setnu atmosferu koja odgovara nazivu prvog stava – *Elegija*. Karakteru, pored same melodije najviše doprinosi tamna boja (druge) violine u niskom registru i piano dinamika. Određenu dozu mističnosti unosi pentatonska lestvična osnova (b-des-es-f-as) na kojoj je izgrađena melodija. Harmonska komponenta je eliminisana, jer, kao što navodi Despić, „ne može se, naime, reći da *objektivno* postoji nekakva ‚skrivena' harmonija u podlozi bilo kakvog melodijskog pokreta!" (Деспић 1999, 155). Često se uz melodijsko kretanje vezuje pojam *latentne harmonije* koju slušalac, odnosno izvođač, projektuju na osnovu prethodnog iskustva. Ovakav proces nastaje usled konvencije koja je definisana stilskom normom, pa se ‚očekuje' da određen harmonski tok prati datu melodiju. Štaviše, kada je u pitanju harmonizacija narodnih melodija, koja ima prilično dugu istoriju u srpskoj umetničkoj muzici, konvencije su toliko snažne da se uspostavljaju i kriterijumi po kojima je određena harmonizacija ‚odgovarajuća'.[125] Uprkos tome, realno ispoljavanje *latentne harmonije* nemoguće je dokazati pa je i šifra data u zagradi (primer 9) krajnje uslovna. Važno je, međutim, naglasiti da bez obzira na to što je harmonizacija isključena, tonalitet funkcioniše kao sistem odnosa između tonova određene (u ovom slučaju modalne) lestvice.

Ono što prevashodno privlači pažnju u prikazanom odlomku je izvesna tonalno-modalna neodređenost u prvih desetak taktova. S obzirom na to da je primenjena tehnika imitacije, sukcesivnim izlaganjem teme po glasovima harmonska dimenzija muzičkog toka se postepeno pomalja, poigravajući se sa (izneverenim) očekivanjem slušaoca. Sve do nastupa drugog glasa, odnosno deonice prve violine (taktovi 1–8), lestvična osnova je pentatonska, gravitaciono uporište na tonu „es" izuzetno transparentno, a pitanje tonalno-modalnog

[125] Odnos harmonije i narodne melodije predstavlja provokativno područje za istraživanje. Za više detalja videti: (Sabo 2010).

roda/vrste otvoreno. Šostakovič široko otvara horizont očekivanja pred slušaocem, sugerišući prirodnim sedmim stupnjem da je u pitanju *in Es* lestvica sa molskom dominantom, dok je čak i tonika neodređenog roda.[126] U ovom, s obzirom na tempo, relativno dugom segmentu muzičkog toka, melodija kao da istovremeno egzistira u tri različita modalna prostora – eolskom, dorskom i miksolidijskom (nedostaju terca tonike i šesti stupanj, pa bi se čak mogao pojaviti i moldur). Sprovođenje teme na dominantnoj visini (takt 8), koje za razliku od istovetnog postupka u uslovima tonaliteta po pravilu izaziva promenu tonalnog centra, intervalski je modifikovano i zahvata po prvi put ton „ces“ (takt 10) čime je gravitaciono težište zadržano, a subdominanta opredeljena kao molska. U ovom trenutku, iako terca tonike još nije potpuno definisala tonski rod, senka tame počinje da se nadvija nad *Elegijom*, da bi tek nakon razlaganja toničnog trozvuka es-mola (takt 11) postalo jasno da je u pitanju duboka melanholija u eolskom modusu. Ovakva tonalna osnova samo je jedan od razloga zbog kojih ovo delo asocira na svojevrsni lični rekvijem velikog ruskog kompozitora.

primer 9 (Dmitrij Šostakovič, *Gudački kvartet br.15*, I stav)



[126] Iako se u radu koristi analitička šifra definisana u teorijskim radovima Dejana Despića, u situacijama kada je akord predstavljen bez terce, pa tonski rod nije određen, primenjivaće se rimski brojevi i kod akorada glavnih stupnjeva (videti indeks oznaka).

O Šostakovičevom poimanju ove muzike svedoči i uputstvo izvođačima, iskazano na jednoj od proba: „Svirajte prvi stav tako da muve padaju mrtve u vazduhu, a publika napušta salu iz čiste dosade“[127] (Wilson 1994, 470).

Kada je u pitanju funkcionisanje sistema, uočljivo je da segment u celini pripada eolskoj lestvici, pa se može govoriti o modalnoj modifikaciji tonaliteta. Jedini trenutak kratkotrajne destabilizacije prozračne modalnosti, prouzrokuje oštra disonanca (takt 15) koja se formira na pedalnom tonu u diskantu. Ovakav intervalski sklop je prilično atipičan za modalni sistem i njime kao da su najavljeni mnogi moderni postupci i složenije modifikacije koje će uslediti u narednim stavovima kvarteta.

Sličan postupak upotrebe modusa, sa nešto intenzivnijim modifikacijama, primenjen je u prvom stavu *Desete simfonije* Dmitrija Šostakoviča (primer 10). Tamna boja klarineta *in A* donosi melanholičnu temu u eolskom e-modusu, koja je praćena kontrasubjektom u niskom registru prve violine i podržana toničnim pedalom u dubokim gudačima (violončelo, kontrabas). Iako harmonske funkcije nastaju prevashodno usled linearnog kretanja glasova, modifikovani tonalitet besprekorno funkcioniše. Pored intenzivne upotrebe sporednih stupnjeva, javljaju se i akordi karakteristični za eolski ambijent (prirodni treći i sedmi). Posebno upečatljiv za modalni kontekst je akordski sled VI – III – VI (taktovi 71–73) koji ‚osvežava‘ osnovni modalni centar durskim akordima.[128] Odmah nakon toga e-eolski modus afirmiše se upečatljivom harmonskom progresijom t – III – t (taktovi 74–76) i razlaganjem toničnog akorda u melodiji (taktovi 75–77). Do ovog trenutka (takt 77) u muzičkom toku ispoljava se isključivo jedna lestvica, pa ovakav harmonski sled u velikoj meri odgovara poznoromantičarskoj upotrebi modusa. Intenzivnija modalna modifikacija u odnosu na ranije prikazani primer iz gudačkog kvarteta Šostakoviča (primer 9) realizovana je veoma specifičnim *modalnim prožimanjem* u nastavku segmenta (taktovi 78–80, primer 10).

Kompleksno kombinovanje više lestvičnih tipova može se uočiti u trenutku melodijsko-dinamičkog klimaksa prikazane celine (taktovi 77–80, primer 10). Nakon ‚čistog‘ eolskog modusa kulminacioni ton „f“ (takt 78) ‚pozajmljen‘ je iz frigijske varijante e-modusa, i harmonizovan odgovarajućim akordom. Naročito je specifična akordska veza koja sledi. Enharmonski zabeležen ton „gis“ u deonici prve violine uvodi dursku boju u modalni

[127][„Play the first movement so that flies drop dead in mid-air and the audience leaves the hall out of sheer boredom.“]

[128] Ovakav harmonski obrt odgovara autentičnom odnosu T – D – T u C-lidijskom modusu, koji u ovom kontekstu ne može da se ispolji usled melodijskog kretanja i pedala, ali utiče na specifični kolorit eolskog modusa.

primer 10 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 10*, I stav)

kontekst (poput pikardijske terce), nakon čega se ponovo uspostavlja eolski ambijent. U deonici klarineta, tema se završava diminuendom na petom stupnju lestvice (*in E*), podržana nešto gušćim fakturom, koja nastaje usled uvođenja druge violine i stabilnom akordskom progresijom u osnovnom eolskom e-modusu. Iako veoma kratko, modalno-tonalno prožimanje između eolske, frigijske i durske (*in E*) lestvice iskorišćeno je za postizanje efektne kulminacije fraze, i pokazuje osobeni vid modifikacije dursko-molskog sistema.

Upotreba starocrkvenih modusa u kasnijim epohama (romantizmu i u muzici XX veka) imala je snažan uticaj na bogaćenje harmonskog jezika, ali je ostavila i značajan trag na melodijski aspekt muzike. Neretko se dešava da modalna melodija, ponekad čak preuzeta iz folklornog okruženja, poseduje svojevrsnu ambivalenciju tonskog uporišta, što takođe utiče na modifikaciju tonaliteta. Kinetičke sile u modusu znatno su slabije u odnosu na dursko-molski sistem, pa melodijsko kretanje dodiruje različita gravitaciona težišta, što stvara

specifičan muzički prostor koji je u ruskoj literaturi definisan kao *peremenij lad*[129]. Iako su daleko najčešće u ruskoj muzici, melodije realizovane u *peremenij lad*-u, koje poseduju dva ili više centra u svom toku, mogu se naći i u posttonalnom kontekstu (primer 11 – Paul Hindemit, *Gudački kvartet br. 7*, III stav).

Ukoliko se sprovede detaljna analiza melodije, moguće je uočiti pomeranje tonalnog centra na relaciji gis – dis – gis. Na samom početku javljaju se silazni kvartni ("gis" – "dis") i uzlazni septimni skok ("cis" – "h") nakon kojih se deonica prve violine razvija u postupnom silaznom pokretu koji pripada dis-eolskom modusu. Metroritmičko težište, zastoj na dužoj notnoj vrednosti (taktovi 25 i 29, primer 11), takođe opredeljuje "dis" kao osnovni centar. Međutim, u nastavku kretanja javlja se pokret u gis-dorskom modusu kojim se uspostavlja novi finalis na samom kraju (ključna tonska težišta zaokružena su u primeru), što otvara mogućnost dvostrukog tumačenja početka (*in Gis* ili *in Dis*).

Pored oscilovanja centara, odlomak karakteriše i gotovo neprimetna upotreba dve vrste istoimene modalne lestvice. U tonskom nizu na kome se bazira melodija javlja se prvobitno ton "e" (takt 26), a zatim ton "eis" (takt 28), tako da dolazi do veoma specifičnog modalnog bojenja. Uprkos tome što ton "e" poseduje izvesne karakteristike vanakordskog tona (deluje kao napuštena skretnica veoma kratkog trajanja) moguće je govoriti o gis-eolskom (odnosno dis-frigijskom) modusu, dok se u nastavku muzičkog toka, ton "eis", jasno ističe gis-dorski (odnosno dis-eolski) modus.

Melodija, donekle nestabilna za dursko-molski sistem, podržana je svojevrsnom oscilacijom u harmonskom toku. Početni akordski sled, kojim je preciziran modalni tonalitet, predstavlja plagalni obrt s istaknutim septakordom subdominante gis-dorskog modusa (t – S – t). U nastavku muzičkog toka (takt 28) javljaju se sekstakord, a zatim i kvintakord molske dominante koji se uz karakterističan kvintni skok u basu razrešava u zamenika tonične funkcije (šesti kvintsekstakord). Uprkos jasnim referencama na tonalni centar *in Gis*, u trenutku kada se javlja silazni melodijski pokret u dis-eolskom modusu (taktovi 27–29) formira se kadencijalni obrt s – d – t (alternativna šifra, primer 11). Takođe, neposredno pred kraj odlomka (taktovi 29–30) svojevrsna modalna kadenca (II – d – VII – t) *in Dis* dodatno utiče na ambivalenciju tonalnih centara. Dvostruka tumačenja moguća su usled modalnog konteksta u kome eolska dis, i dorska gis lestvica imaju identičan tonski sastav, pa se otvaraju mogućnosti harmonskog oscilovanja između modalnih centara. Izbor obrtaja, koji ne odgovara klasičarskom sistemu odnosa, nastao je usled modifikacije tonaliteta pod uticajem

[129] Za više detalja videti: (Sabo 2007).

modusa, i potpuno prirodno se uklapa u celokupno okruženje. Ako se posmatra linearni aspekt, moguće je deonicu viole percipirati kao svojevrsni kontrasubjekt u dis-eolskom modusu, dok je u deonici druge violine tonični pedal „gis“. Segment ipak završava potpunom autentičnom kadencom (u gis-dorskom modusu), u kojoj postoje oblici akorada karakteristični za modalni sistem (durska subdominanta kao kvartsekstakord i septakord molske dominante sa izostavljenom tercom), i upečatljivim znakom preuzetim iz tonaliteta – uzlaznim skokom kvarte u deonici basa. Ovakva harmonska podloga suptilno nijansira veoma originalnu modalnu melodiju igračkog folklornog karaktera, koja se na početku i na kraju uklapa u gis-dorski modus.

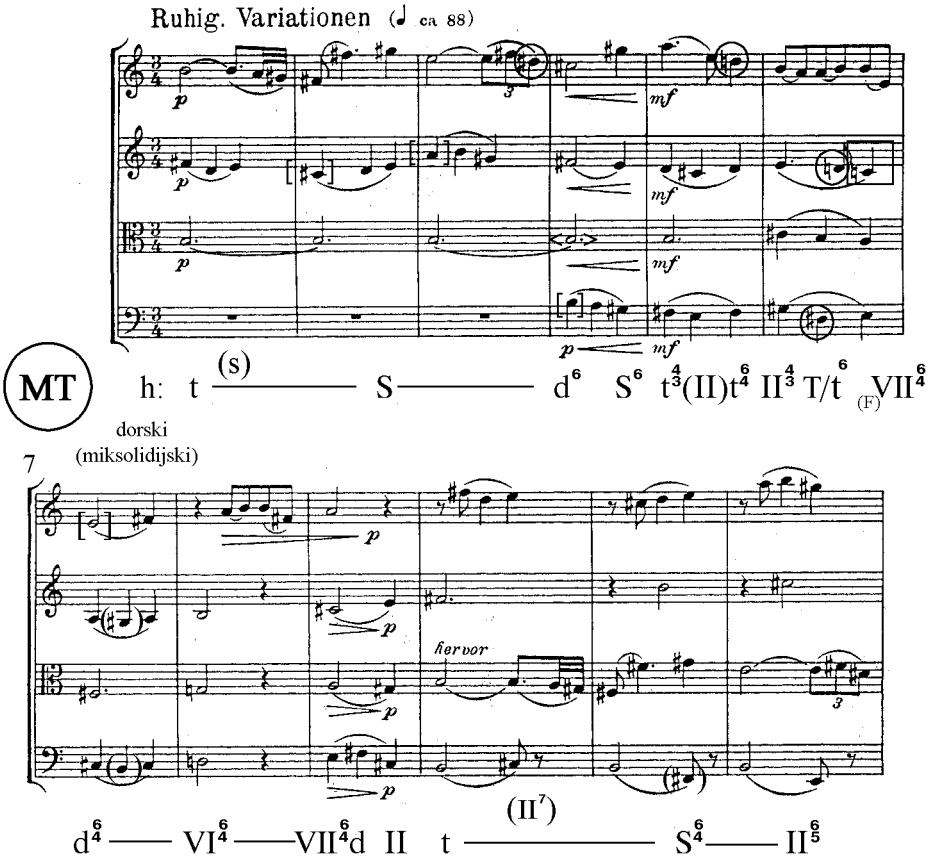
primer 11 (Paul Hindemit, *Gudački kvartet br. 7*, III stav)

Harmonske pojave prožimanja različitih lestvičnih tipova postojale su i u romantizmu, ali, usled slabljenja dursko-molskog sistema, u posttonalnoj muzici dolazi do njihove intenzifikacije, što muzički izraz čini veoma osobenim (Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, III stav, primer 12).

Osnovni modalni centar ove teme, koja će poslužiti za varijacije u nastavku stava, je h-dorski modus. Spor harmonski ritam na početku, uz prozračnu fakturu, pedalni ton u deonici viole i izostavljenu deonicu basa omogućavaju neometani razvoj pevne melodije. Potpuni harmonski obrt, sa sve tri osnovne funkcije (t – S – d – t) jasno profiliše muzički prostor koji u celini pripada dorskoj lestvici. Međutim, na srodan način kao kod Šostakoviča

(primer 10), u zoni melodijske kulminacije (taktovi 4–6, primer 12) dolazi do zaoštravanja harmonske slike i to upotrebom modalnog prožimanja. Uključivanje deonice basa (takt 4) i narastanje akustičke dinamike (krešendo) propraćeno je intenzifikacijom harmonske komponente na koju utiče kratkotrajna pojava durske terce (ton „dis“, takt 3). Figurativna uloga ovog tona svakako nije dovoljna da izazove transparentno prožimanje dve lestvice, koje će zapravo nastati tek u trenutku kada se durska terca u basovoj deonici, u četvrtinskom trajanju, sukobi sa prolaznicom u srednjem glasu (takt 6). Usled veštog vođenja glasova i slobodne homofone fakture sa elementima polifonije, formira se, za modalni kontekst prilično disonantno sazvučje – tonika sa dvorodnom tercom. Ovakav postupak izaziva modalno prožimanje između dorskog i miksolidijskog modusa, koje se dodatno zaoštrava uvođenjem sedmog stupnja iz frigijske lestvice. Formira se disonanca na rastojanju između tonova „c“ (violina II) i „cis“ (viola), pa se može konstatovati da je harmonski obrt (t – II – T/t – $_{(F)}$VII – d) značajno modifikovan.

primer 12 (Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, III stav)



Dmitrij Šostakovič koristi srodnu modalnu modifikaciju i na početku *Jedanaeste simfonije*, u kojoj pored višeslojnog prožimanja harmonski tok obogaćuju i pojedini moderni postupci (primer 13).[130] Prvi stav simfonije započinje sazvučjem prazne kvinte u gudačkim instrumentima i harfama, što, na sličan način kao na početku *Petnaestog gudačkog kvarteta* (primer 9), tonski rod ostavlja nedefinisanim. Predstavljanje akorda čistom kvintom prisutno je i u muzici tonalne ere, ali je to sredstvo najčešće sporadično korišćeno. Postoje brojni primeri muzike klasicizma i romantizma u kojima je čak i tonalni centar na početku kompozicije zamagljen[131], ali u dursko-molskom tonalitetu reprezentativni vid tonike uvek predstavlja kvintakord. Postupak tonikalizacije sazvučja, koji je obično čista kvinta, ali može biti terca, seksta ili praktično bilo koji interval, veoma je značajan za modifikaciju tonaliteta. Premda vrlo često nema drastičnih posledica po funkcionisanje sistema, potiskivanje akordskih struktura otvara nove horizonte izražajnih mogućnosti, pa centar gravitacije u posttonalnom kontekstu može postati interval ili samo jedan ton, a katkada i neka disonantna struktura o čemu će više reči biti u narednom poglavlju.

U muzici Šostakoviča, umesto trozvučnih i višezvučnih akorada, relativno često se koriste harmonski intervali. Ovaj postupak, nastao usled upotrebe dvoglasa, jasno se ispoljava na početku *Jedanaeste simfonije* (primer 13). Čista kvinta u žičanim instrumentima (gudači i harfe) raspoređena u tonskom prostoru od preko četiri oktave stvara impresionistički kolorit, a zbog brojnih alikvota i plagalnog harmonskog obrta sa durskom subdominantom na početku, očekuje se durski tonski rod. Očekivanje potvrđuje kadencijalna akordska progresija (II – VII – T, taktovi 8–10) u kojoj je upotrebljen prirodni sedmi stupanj, čime je definisan miksolidijski modus. Slično kao i u prethodnim primerima, na početku ove simfonije primenjeno je modalno prožimanje uspostavljeno između čak četiri vrste modusa. U toku miksolidijske kadence (takt 9), diskretnom skretnicom uveden je sniženi drugi stupanj (ton „as“), kojim se na kratko evocira tamna frigijska boja. Skretnična pojava možda nije dovoljna da se frigijski modus u potpunosti uspostavi, ali disonanca koja se uspostavlja na rastojanju između miksolidijskog i frigijskog drugog stupnja („a“ – „as“) ostvaruje veoma specifičnu ekspresiju. Modalno prožimanje dodatno se produbljuje mutacijom tonike nastalom uključivanjem deonice timpana (takt 14). Celokupna zvučnost ostaje vrlo slična u odnosu na početak jer gudački korpus i harfe zadržavaju pedalne kvinte. Diskretna promena tonskog

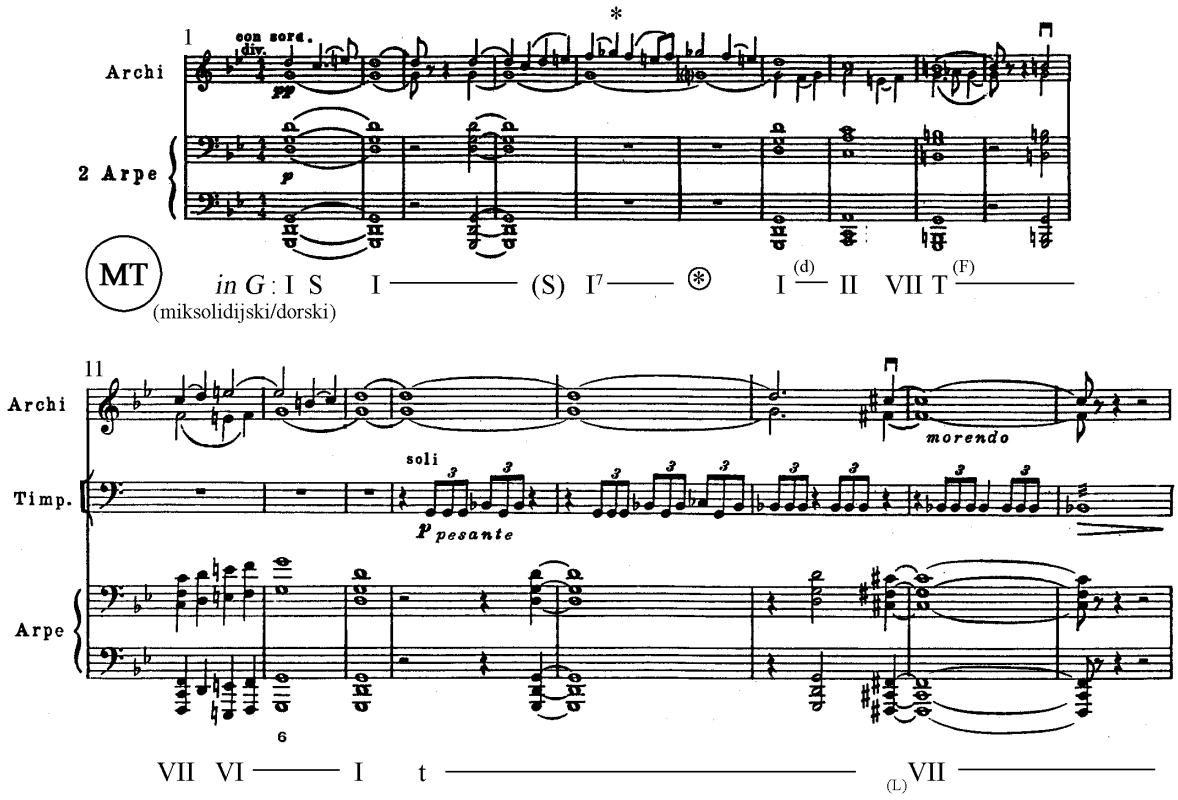
[130] U primeru je zbog bolje preglednosti prikazana redukcija partiture. Realni zvuk formiraju svi gudački instrumenti u oktavnim udvajanjima, tako da je zahvaćen veoma širok tonski prostor od kvinte ${}_1G – D$ (u kontrabasima) do kvinte $g^2 – d^3$ (u prvim violinama), a harmonski kostur zapravo je čista kvinta.

[131] Dovoljno je pomenuti neke primere: Ludvig van Betoven, sonata za klavir op. 31 br. 3, I stav, Frederik Šopen, *Balada* za klavir op. 23 u g-molu itd.

roda nastaje usled pomalo zloslutnih otkucaja timpana kojima se insistira na molskoj toničnoj terci. Krajnje iznenađujući je sam kraj fraze (takt 18) u kome se uvodi lidijski modus predstavljen praznom kvintom sedmog stupnja, pa upotrebljena *in G* lestvica poseduje miksolidijsku, dorsku, frigijsku i lidijsku varijantu. U celokupnom segmentu dosledno je sprovedena dvoglasna faktura, pa su svi akordi predstavljeni intervalski, praznom kvintom ili tercom.

Za razliku od prethodno prikazanih modalnih izmena, u kojima je modalno prožimanje predstavljalo osnovu proširenja sistema, početak jedanaeste simfonije (primer 13) odlikuje svojevrsno zaoštravanje mehanizama modifikacije kojim se postižu upečatljive disonance. Melodijska linija, koja se razvija nad toničnim pedalom, na početku je zasnovana na gornjem tetrahordu miksolidijske (ili dorske) lestvice, ali u trenutku dostizanja kulminacionog tona (taktovi 5–6), dolazi do neočekivanog sniženja prvog stupnja. Prvo kao disonantna gornja skretnica, a zatim u polovinskom trajanju, snažnom disonancom izvršeno je značajno zaoštravanje vertikale u prozračnom dvoglasnom okruženju. Ovakva promena u sistemu odnosa između tonova izlazi izvan okvira modalnosti i najavljuje znatno složenije postupke modifikacije tonaliteta.

primer 13 (Dmitrij Šostakovič *Simfonija br. 11*, I stav)

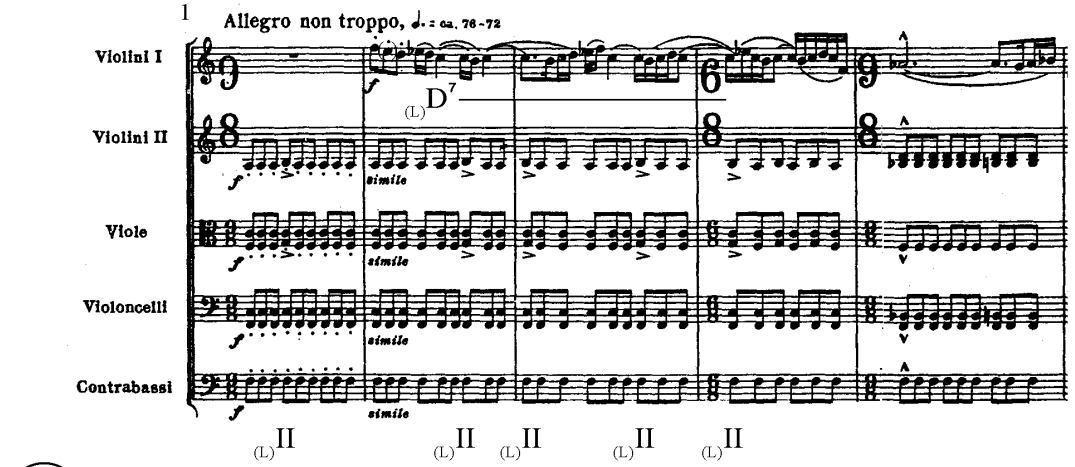


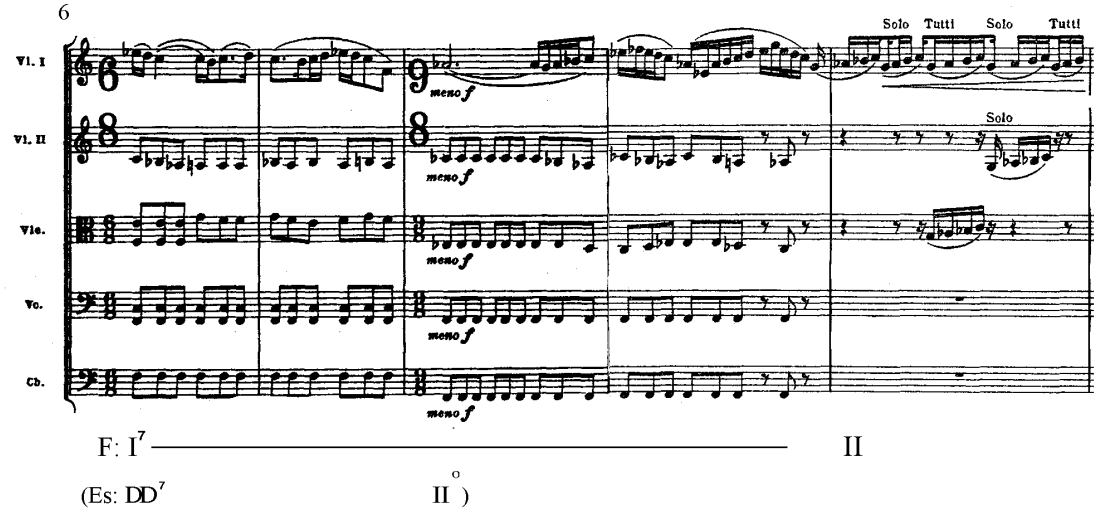
Pored modalnih prožimanja, koja se sreću još od epohe romantizma, u posttonalnoj muzici „drugi način mešanja modusa praktikuje se kao spajanje osobenosti **dva modusa u jednoj lestvici**, tako što donji tetrahord odgovara jednom od njih, a gornji drugom“ (Despić 2002, 362). Ovaj postupak značajnije modifikuje tonalitet u odnosu na pojedinačne uplive starocrkvenih modusa, i na izvestan način predstavlja napuštanje modalnog sistema. Jedna od najčešće primenjivanih lestvica je *akustička*, često nazivana i Bartokov modus usled srazmerno česte pojave u njegovoj muzici, koja poseduje kombinaciju lidijskog i miksolidijskog modusa.[132] Iako spajanje modusa može biti artificijelno sprovedeno od strane kompozitora, ovakve lestvične konstrukcije često poreklo vode iz folklora. Tako sam početak Bartokovog *Divertimenta* (primer 14) pokazuje jasnu vezu sa narodnim melosom.

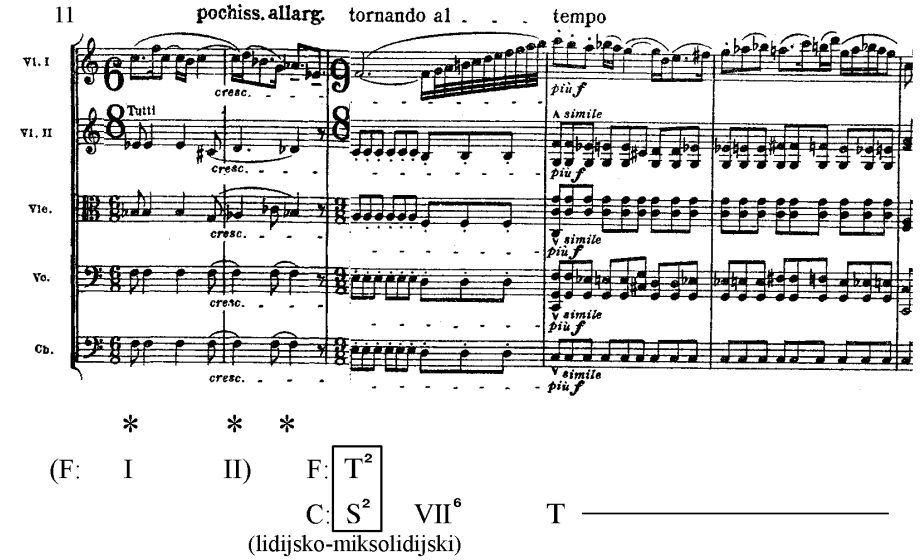
Kompozicija počinje kompaktnim akordima u osminskom pulsu na dvostrukom (tonično-dominantnom) pedalu. Deonica prve violine je izostavljena, pratnja smeštena u niski registar, a deonice viole i violončela (*divisi*), uz celokupnu forte dinamiku, stvaraju gotovo simfonijski zvuk. Na toničnom pedalu (takt 1) kao skretnični akord javlja se drugi stupanj iz lidijskog F-modusa čime je uspostavljen tonalni centar. Međutim, odmah nakon uključivanja melodije (takt 2) u deonici prve violine, koja je registarski udaljena više od jedne oktave u odnosu na pratnju, dolazi do uspostavljanja Bartokovog F-modusa. Melodija na početku kao da se koleba između lidijskog i lidijsko-miksolidijskog modusa (prvo se javlja ton „e“ a tek zatim sniženi sedmi stupanj, „es“), da bi u nastavku muzičkog toka akustička lestvica bila u potpunosti afirmisana. U napevu koji izaziva nedvosmislenu asocijaciju na folklor, istaknut je ton dominante („c“), dok se ključni tonovi Bartokovog F-modusa, povišeni četvrti i sniženi sedmi stupanj („h“ i „es“), ponašaju kao skretnice i prolaznice. Insistiranje na tonu dominante, koji se takođe javlja i u dvostrukom pedalu, utiče i na harmonsku komponentu. Naime, skretnični drugi stupanj predstavljen je donjom tercom, tako da kada se u vertikalni sklop uključi ton „c“ formira se veoma specifičan septakord na petom stupnju Bartokovog modusa (c-es-g-h). Iako aktivnost harmonije nije naročito izrazita, usled metričke nestabilnosti i oštrih akcenata, kombinacija drugog stupnja iz lidijskog modusa i dominante iz melodijskog sloja ostvaruje upečatljiv efekat. Ovakav postupak utiče na to da se akustička lestvica ispoljava samo u melodijskom kretanju, dok je harmonski tok u okvirima lidijskog modusa.

[132] Atribut akustička dobija zato što se može tumačiti i kao deo alikvotnog niza od 8. do 14. tona (C – D – E – FIS – G –A – B – C).

primer 14 (Bela Bartok, *Divertimento* za gudački orkestar, I stav)







Upotreba lidijsko-miksolidijske lestvice utiče na specifičan vid modifikacije tonaliteta, ali ona nije jedino sredstvo koje Bartok koristi da obogati umetnički izraz. Nakon uvodnih taktova (1–4), koji u potpunosti pripadaju akustičkoj F-lestvici, proces modifikacije se produbljuje. Veoma specifična boja nastaje kada se upotrebi, za ovaj kontekst možda i pomalo neočekivani, akord subdominante u obliku malog durskog septakorda (takt 5). Ovakva subdominanta pripada dorskom modusu, ali nakon nje sledi umanjena struktura, koja odgovara zameniku dominantine dominante, čime se modalni kontekst potiskuje. Koncentracija tritonusa (takt 5) karakteristična je za poznoromantičarski tonalitet, ali odsustvo njihovog razrešenja ukazuje na specifičan vid modifikacije sistema. Akordski sled (taktovi 5–12) je prilično relativizovan u funkcionalnom smislu, pa je moguće sprovesti i dvostruko tumačenje. Odnosi između akorada donekle asociraju na Es-dur (šifra data u zagradi), ali stabilni tonični pedal u basu jasno afirmiše osnovni centar (*F*), u kome je tonična funkcija dramatično izmenjena. Ona se gotovo sukcesivno javlja kao mali durski septakord (miksolidijska tonika, taktovi 6–7) i kao poluumanjeni septakord (taktovi 8–9) koji ne pripada nijednoj (F) lestvici. Proces modifikacije tonaliteta u ovom segmentu (taktovi 9–12) toliko je intenzivan da akordi praktično gube funkcionalnu usmerenost, a tonalni centar prevashodno afirmiše pedal. Celina završava upečatljivom eliminacijom harmonske komponente (takt 10) uz efektan fakturni rez i smenu *solo – tutti*, kao i usporenjem (*allargando,* taktovi 11–13) kojim je formiran signal kraja. Ponovno uspostavljanje funkcionalnosti izvršeno je neposredno pred pojavu osnovnog tematskog materijala (takt 13) kada dolazi i do promene tonalnog centra. Lidijska F-lestvica izložena u deonici prve violine preuzima subdominantnu funkciju u lidijsko-miksolidijskom C-modusu u kome se reprizira materijal s početka (takt 14).

Spajanje dva modusa može ponekad da se kombinuje i sa drugim individualnim postupcima u izgradnji lestvica, što otvara mogućnost zaoštravanja umetničkog izraza, ali istovremeno omogućava funkcionisanje (modifikovanog) sistema. Upotrebom neočekivanih lestvičnih konstrukcija postiže se moderan zvuk, ali istovremeno obezbeđuje koherentnost tonskog sadržaja kao na početku *Sedmog gudačkog kvarteta* Dmitrija Šostakoviča (primer 15). Kao što je ranije ukazano[133] u ruskoj teoriji koncept modusa je temeljno razrađen. Perspektiva koju otvaraju pojedini pristupi ukazuje i na mogućnost formiranja bitonalnih modusa koji imaju dva centra, a navodi se primer iz *Sedmog gudačkog kvarteta*: „Prva tema

[133] Videti poglavlje Regulativno-analitičke teorije u drugoj polovini XX veka, strana 37.

ovog kvarteta, na primer, istovremeno je u fis-molu i u g-molu sa lestvicom Fis-G-A-B-C-Cis-D-Es-Fis“ (Carpenter 1995, 99).

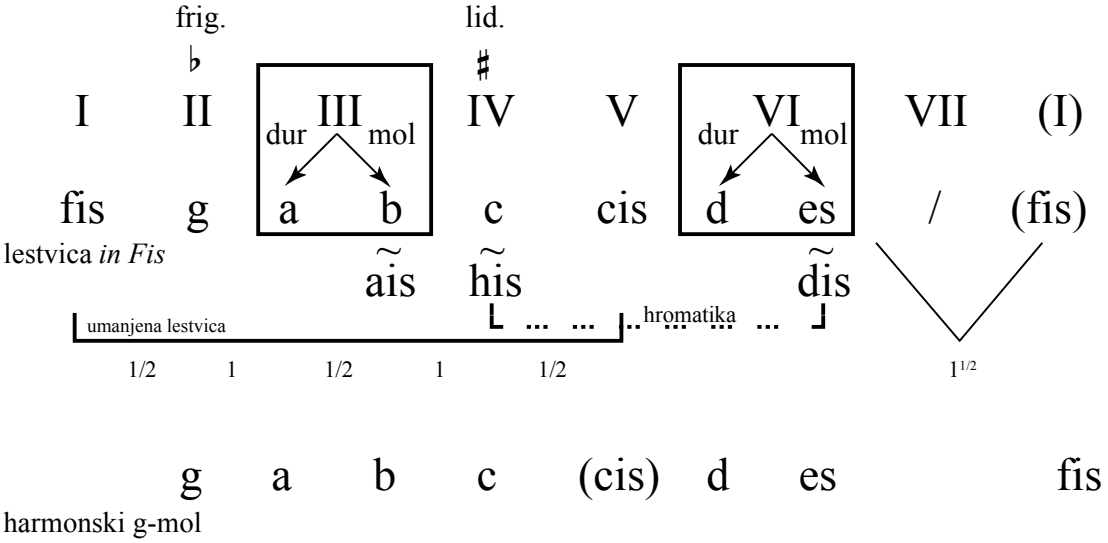
Osnovni tematski materijal prvog stava predstavlja silazna jednoglasna melodija zasnovana na specifičnoj *in Fis* lestvici u kojoj je sprovedeno nekoliko modifikacija (primer 16). Sniženi drugi i povišeni četvrti stupanj ukazuju na istovremeno prisustvo frigijskih i lidijskih karakteristika, dok tonična terca („a“ i „b~ais“) i šesti stupanj („d“ i „es~dis“) egzistiraju i u durskom i u molskom vidu. Vođica je izostavljena[134] pa tako nastaje lestvica od osam tonova sa ponovljenim prvim. Iako se uslovno može govoriti o svojevrsnoj simbiozi lidijskih i frigijskih elemenata, uticaj starocrkvenih modusa u ovoj situaciji je krajnje diskutabilan, pa poređenje sa njima može da posluži prevashodno za lakšu (teorijsko-analitičku) percepciju tonskog niza koji zapravo ima potpuno osoben karakter zasnovan na kombinovanju orijentalne premise (prekomerna sekunda es-fis), umanjene lestvice (fis-g-a-b-c-cis) i hromatike (c-cis-d-es). Ovako kompleksna građa lestvice *in Fis* nastala je usled specifičnog dejstva metroritmičkog faktora. Naime, opisani tonski niz je relativno jednostavan i odgovara harmonskom g-molu koji istovremeno poseduje i dijatonski i povišeni četvrti stupanj (c-cis) čime je postignut visok nivo hromatizacije (primer 16). Premeštanjem metro-ritmičkog težišta u melodiji na ton „fis“, koji bi u g-molu bio najkritičniji ton – vođica, stvara se osoben kolorit i potpuno netradicionalna lestvična konstrukcija. U tom smislu, govoriti o *bitonalnom modusu*, kako pojedini ruski autori navode, moguće je krajnje uslovno, spekulativno i pre svega na nivou lestvice, jer se tonalni centar „g“ u ovom muzičkom toku ne afirmiše.

Akordski sklopovi koji nastaju usled primene prikazane lestvice, kao i funkcionalni odnosi među njima, veoma su bliski tonalitetu. Kada se tome doda i klasičarska konstrukcija forme (n+n+2n) u okviru kvadratne muzičke rečenice od šesnaest taktova (4+4+8), veza sa tradicionalnim modelom je potpuno transparentna (videti primer 15). Naime, u prvom četvorotaktu (koji se ponavlja) izložena je jednoglasna melodija sa upečatljivim orijentalnim karakteristikama i hromatikom, uz insistiranje na inicijalisu i finalisu *Fis*. Četvorotakt zaokružuje razlaganje tonič nog kvintakorda kojim je tonalni centar čvrsto utemeljen. Nakon izlaganja i ponavljanja početnog modela, aktivira se harmonska komponenta i uspostavlja karakteristični harmonski obrt (s – VII^6 – V) u koji je uključen i durski sekstakord sedmog

[134] Treba naglasiti da se enharmonski zapisana vođica, ton „f“, javlja u harmonskom sloju. Ukoliko bi se ovaj ton pridružio lestvici formirao bi se devettonski Šostakovičev modus.

primer 15 (Dmitrij Šostakovič, *Sedmi gudački kvartet*, I stav)

primer 16 (Specifična lestvična konstrukcija)



stupnja (taktovi 10 i 13, primer 15). Pojavom ovog akorda nadoknađena je vođica (ton „f~eis) koja nedostaje u melodijskom kretanju zasnovanom na specifičnoj lestvici *in Fis*. Rečenica završava gotovo klasičarskom polukadencom (takt 16) na dominanti bez terce (što je donekle očekivano ako se uzme obzir lestvični niz u kome je vođica izostavljena), kojoj prethodi durska tonika, čime se ambivalencija između durskog i molskog roda dodatno zaoštrava.

3.1.2. Slobodne (nemodalne) modifikacije

Jedan od mogućih vidova akordskog kretanja, koji nije u skladu sa dursko-molskim utemeljenjem zasnovanim na kvintno-kvartnim odnosima između osnovnih funkcija, podrazumeva neočekivane susedne veze[135] između sazvučja kao na kraju prvog stava *Jedanaeste simfonije* Šostakoviča (primer 17).[136]

U fakturi, gotovo identičnoj onoj sa početka stava (primer 13), dosledno se sprovodi dvoglas koji značajno utiče na modifikaciju sistema (o čemu je bilo reči ranije). Akordi predstavljeni tercom ili kvintom ostavljaju mogućnost različitog tumačenja lestvičnog niza koji je upotrebljen, formiraju prozračnu zvučnost, a njihovi odnosi ipak obezbeđuju vezu sa dur-mol sistemom. Kretanje od unisona ka praznoj kvinti na početku (taktovi 220–222, primer 17), sa postupnim silaznim pokretom u basu, odgovara akordskoj progresiji T – VII – VI u miksolidijskom B-modusu. Ipak, modalni kontekst vrlo brzo biva potisnut upotrebom molske subdominante i hromatikom u basu, čime se stvara hromatska tercna srodnost koja nije tipična za miksolidijsko okruženje. Poseban efekat nastaje usled nepotpunih sazvučja i upotrebe sekventnog modela. Naime, prvi četvorotakt se gotovo doslovno transponuje za veliku tercu naniže (takt 224), što uz pauzu stvara efekat promene akorda (s – VI), iako je šesti stupanj predstavljen donjom tercom koja se uklapa u subdominantnu funkciju. Mehanizam sekvence naglašava početak narednog četvorotakta, što uz produženo trajanje prvog akorda (takt 224) otvara mogućnost formiranja novog tonalnog centra (Ges-dur, dat u zagradi). Muzički tok u celini moguće je protumačiti u B-duru, ali snažan utisak medijantnih odnosa (B/Ges) ostaje veoma upečatljiv. Nakon ponavljanja modela sledi harmonski zastoj od tri takta (taktovi 227–229) na praznoj kvinti (es-b) kojom je predstavljena molska subdominanta B-dura (odnosno šesti stupanj Ges-dura). U ovom trenutku, uključuje se deonica trube (ton „fis~es“) koja dopunjuje molski kvintakord insistiranjem na njegovoj terci. U perceptivnom smislu, usled sporog tempa i dužeg trajanja, ovaj akord je teško opredeliti kao šesti stupanj Ges-dura, a možda još teže kao molsku subdominantu B-dura, jer je mehanizam sekvence poništio osećaj tonalnog centra (B-dur tonika, odavno je iščezla iz svesti slušaoca). Ponovljeni ton u trubi najpre izaziva asocijaciju na toničnu tercu es-mola koji se zapravo nigde ne pojavljuje. Stav završava potpuno neočekivano u udaljenom H-duru, u kome se ponavlja srodan harmonski obrt vezan za susedne stupnjeve, a modifikacija

[135] Veze između susednih akorada, kao i između sporednih stupnjeva, inače su znatno češće u starocrkvenim modusima nego u tonalitetu.
[136] Zbog bolje preglednosti prikazana je redukcija partiture.

primer 17 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 11*, I stav)

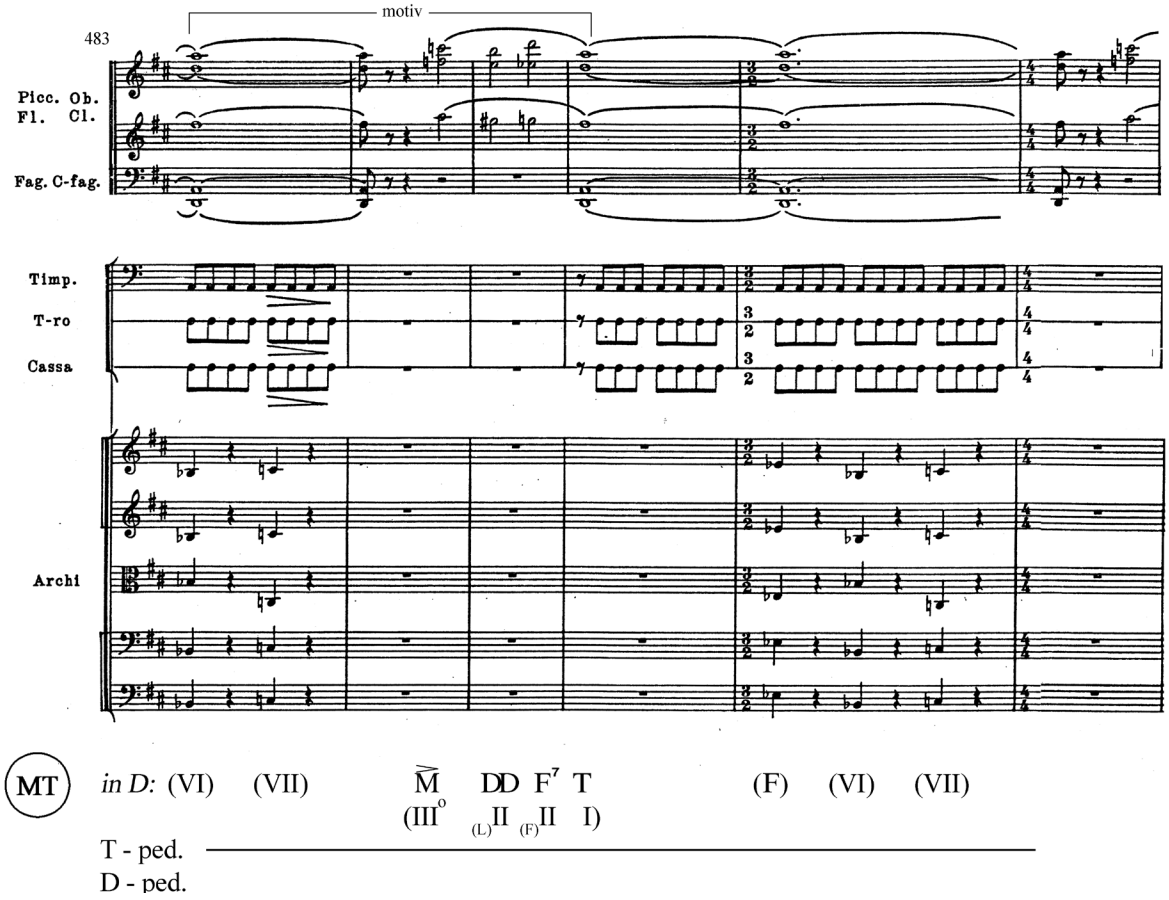
tonaliteta dodatno usložnjava (taktovi 229–235). Potvrda tonalnog centra realizovana je vezom između prirodnog sedmog stupnja i tonike, koji su u dvoglasu predstavljeni septimom, odnosno, praznom kvintom pa je i tonski rod nedefinisan. Posmatrano u celini, segment

obiluje hromatskim tercnim odnosima koji asociraju na modifikovani nezaokruženi medijantni krug po velikim/malim tercama (B – Ges – /es/ – H). Oni se ispoljavaju prevashodno prilikom uodnošavanja sekventnih modela, dok je primarni akordski sled čvrsto oslonjen na veze susednih stupnjeva. Naročito na samom kraju tonika H-dura biva okružena sa dva, moglo bi se reći vođična sazvučja: tercom frigijskog i septimom na sniženom sedmom stupnju. Ovakva modifikacija tonaliteta poseduje izvesne modalne odlike, ali istovremeno uključuje i druge aspekte izgradnje harmonskog sadržaja kao što je medijantika. Usled kombinovanja različitih principa organizacije tonskog sadržaja, prikazani segment moguće je pozicionirati u okviru prelazne kategorije između modalnih i slobodnih modifikacija. Ipak, važno je naglasiti da modalna lestvica nije primarni temelj funkcionisanja sistema kao što je to slučaj u reprezentativnim primerima modalnih modifikacija.

Veze susednih stupnjeva u posttonalnom kontekstu izazivaju toliko snažnu referencu na tonalitet da se ponekad koriste i za izgradnju čvrstih kadencijalnih procesa, poput završetka prvog stava *Dvanaeste simfonije* Dmitrija Šostakoviča (primer 18). Koda prvog stava izgrađena je na osnovnom motivu s početka simfonije (primer 19) koji ima izuzetno jak tonalni potencijal. Izložen je u oktavnom unisonu, sa insistiranjem na d-molu kao osnovnom tonalnom centru. Značajno je naglasiti da čak i u jednoglasnim situacijama, kada je harmonska komponenta potisnuta, primat u izgradnji tonskih struktura ima interval. Naime, dok je u klasicizmu kao osnovni gest definisanja tonaliteta na početku kompozicija, gotovo po pravilu, figurirao razložen trozvuk, Šostakovič centar gravitacije predstavlja sa dve razložene male terce („d-f“ i „e-g“, primer 19) koje izazivaju asocijaciju na harmonsko kretanje t – II. Intencija zamene trozvuka kao osnovnog gradivnog elementa iz tonaliteta intervalima, upečatljiva je kako u harmonskom tako i u melodijskom aspektu posttonalne muzike.

Izostanak harmonizacije motiva na početku simfonije ostavlja mogućnost specifičnog tumačenja ovog melodijskog kretanja u kodi (primer 18). Motiv je transponovan na dominantnu visinu, što bi po inerciji moglo da izazove promenu tonalnog centra. Međutim, akordski obrt koji je upotrebljen predstavlja modifikovanu kadencu u osnovnom tonalitetu *in D*, čime se postiže tonalno jedinstvo stava. U harmonskom kretanju dominiraju sekundni odnosi između sazvučja, dok kompletan segment karakteriše dvoslojna faktura. Diferencijacija je sprovedena orkestraciono-tembralnom komponentom, i na relaciji statično – dinamično. Za vreme trajanja pedalnog toničnog akorda u deonicama drvenih duvačkih instrumenata, javlja se postupan uzlazni pokret u gudačkom korpusu (takt 483). Ključni harmonski obrt (takt 484), realizovan je troglasno u visokom registru, uz pauziranje ostalih

primer 18 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 12*, I stav – koda)



primer 19 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 12*, I stav – početak)

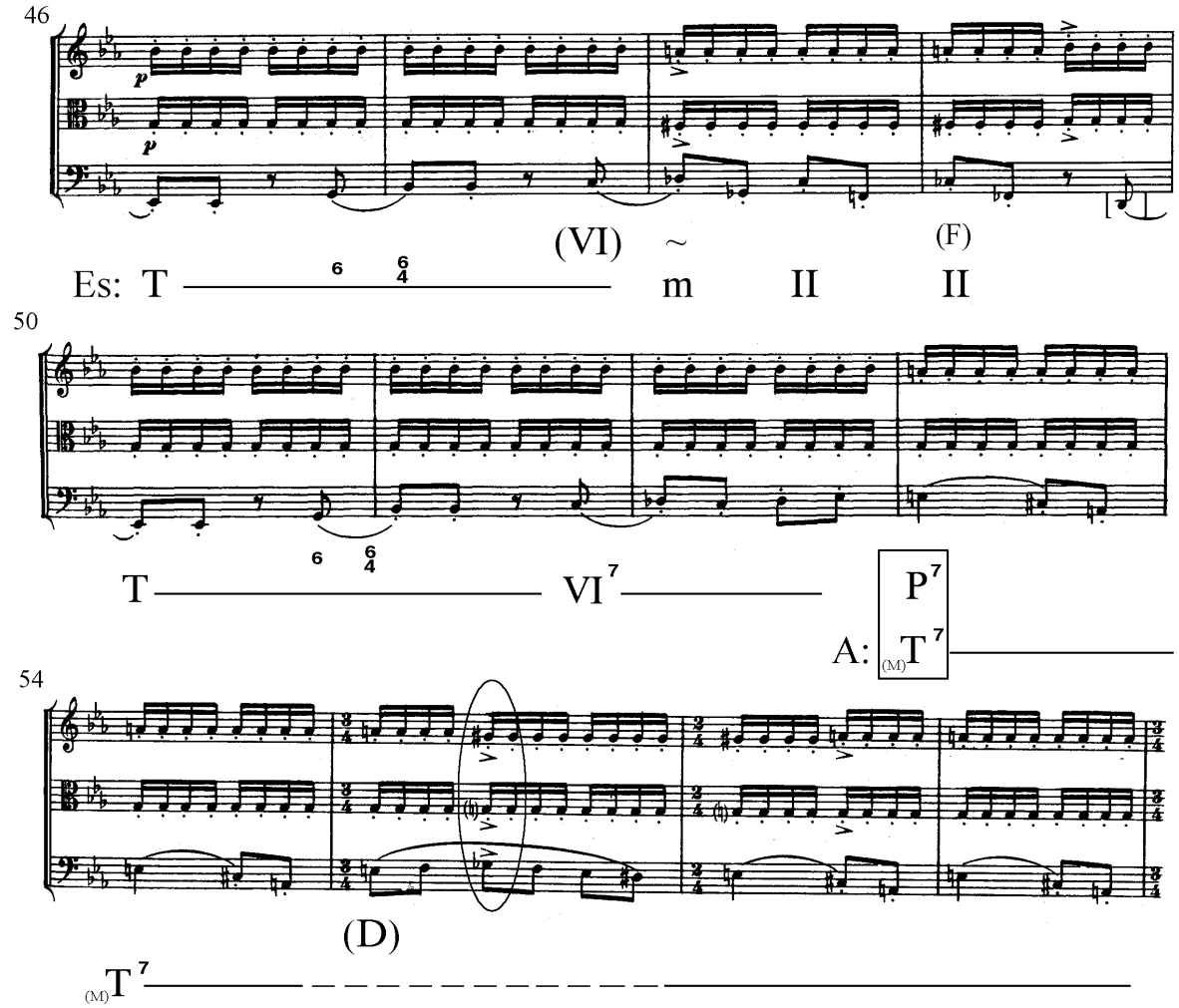
deonica i predstavlja silazni niz akorada kojim je definisan osnovni tonalni centar. Akordi poput medijante, dominantine dominante i frigijskog, mogu se naći i u uslovima klasičnog tonaliteta, ali odnosi u koje oni stupaju sa svojim okruženjem pripadaju području modifikovanog tonaliteta. Šostakovič insistira na silaznom kretanju od trećeg ka prvom

stupnju *in D* lestvice koja gotovo da dostiže hromatski total. U ovom kratkom odlomku prisutni su svi tonovi osim vođice (ton „cis“) koja je u klasičnom tonalitetu predstavljala ključni element za uspostavljanje centra. Alternativna šifra u primeru iskorišćena je prevashodno da bi se istakao akordski sled III – II – I. Obeležavanjem akorada u modifikovanom tonalitetu nije moguće definisati funkcionisanje sistema na način kako se to sprovodi u klasicizmu i romantizmu, već ova analitička alatka prevashodno ima za cilj jednostavniju percepciju harmonskih struktura. Iako ovi stupnjevi formalno pripadaju pojedinim modusima (eolski treći, lidijski i frigijski drugi) njihova primarna funkcija je koloristička, a međusobni odnosi takvi da ističu osnovni tonalni centar *in D*, uprkos melodijskom kretanju koje pripada a-molu.

Gotovo identičnim harmonskim obrtom modifikovan je tonalitet u prvom stavu *Sedmog gudačkog kvarteta* (primer 20). Poseban efekat u prikazanom odlomku postignut je usled specifične dvoslojne fakture. Jasno profilisana deonica violončela, u kojoj je izložena melodijska linija u osminama, suprotstavljena je ritmizovanom pedalu u gornjem sloju fakture (deonice druge violine i viole). Ključnu ulogu u formiranju harmonije ima basova linija, dok prateći pedalni sloj dopunjuje akord ili formira oštru disonancu. Silazni niz susednih akorada (intervala) u deonici basa može se protumačiti kao sled III – II – I u Es-duru (taktovi 48–49), samo je ovoga puta upotrebljena medijanta kao skriveni hromatski tercni srodnik (ges-heses~a-des). Akord je veoma upečatljiv jer nastupa nakon nešto dužeg trajanja tonike, a prateći sloj se u potpunosti uklapa u medijantni kvintakord. Nakon njega javljaju se prolazni drugi stupanj, koji usled pedala u diskantu (ton „a“) ima lidijske karakteristike, i frigijski, dok je u srednjem glasu oštra pedalna disonanca („fis“). Povratak na toniku je donekle ‚zamagljen‘ usled zadržavanja pedalnih tonova („a“ i „fis“), tako da se tonični kvintakord u čistom vidu javlja tek u trenutku povratka osnovnog motiva u najnižem glasu (takt 50). U deonici basa istaknut je silazni hromatski pokret (ges-f-fes-es) u razloženim čistim kvintama kojima je sugerisan molski tonalitet. Proces modifikacije se intenzivira kružnim kretanjem basa (takt 52) koje ocrtava konture šestog stupnja, a zatim razlaganjem polarnog akorda (taktovi 53–54). Pedalni tonovi upotrebljeni su tako da se formiraju dva septakorda. Uprkos hromatici (takt 55), koja se uslovno može protumačiti kao svojevrsna dominanta, jer poseduje određeni kinetički potencijal u odnosu na okruženje, razloženi kvintakord A-dura u deonici basa se nameće kao novi tonalni centar usled višestrukog ponavljanja. Iako se u celoj vertikali formira mali durski septakord koji pripada miksolidijskom modusu (a-cis-e-g) njegova stabilnost nije narušena zbog statičnosti koju izaziva pedalno okruženje i repetitivnost motiva. Za vreme trajanja tonike A-dura obrazuje se

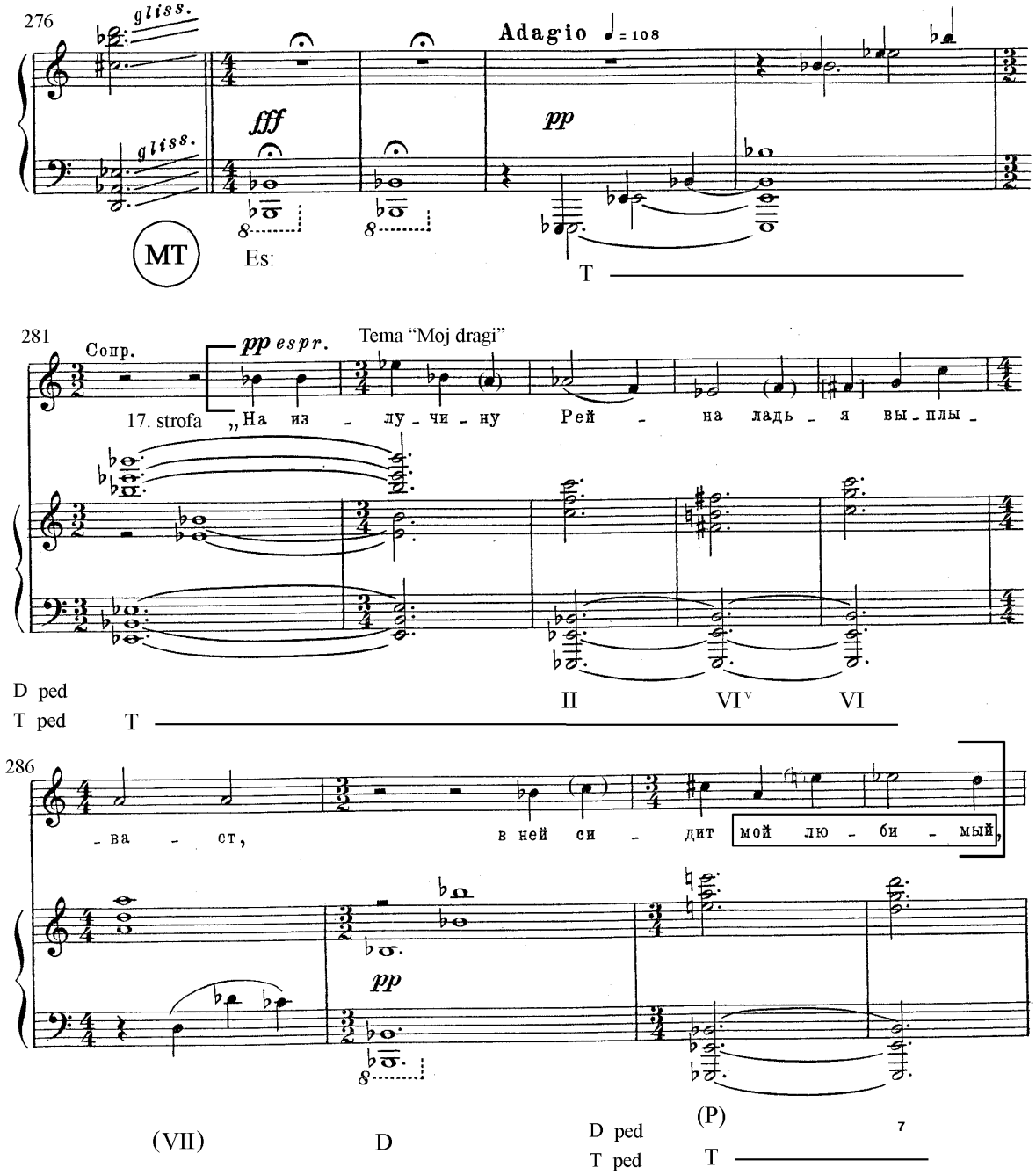
upečatljiva disonanca između pedalnih glasova. Velika sekunda („a-g“, taktovi 53–54) utiče na formiranje tonič nog septakorda, dok disonantni klimaks, dodatno pojačan akcentom, prati hromatiku (javlja se vertikalni sklop „ges-g-gis“, takt 55). Na ovaj način obrazuje se odnos statično – dinamično – statično, koji se može protumačiti kao modifikovana relacija T – D – T. Značajno udaljenje od tradicionalnog tonaliteta dodatno potvrđuje i činjenica da se ovako intenzivno modifikovani harmonski obrt koristi za uspostavljanje polarno udaljenog tonaliteta (Es – A).

primer 20 (Dmitrij Šostakovič, *Sedmi gudački kvartet*, I stav)



Specifične akordske veze, koje donekle aludiraju na dur-mol sistem, ali ga istovremeno i značajno modifikuju, iskorišćene su u odlomku trećeg stava *Četrnaeste simfonije* Šostakoviča (primer 21). Sam početak (taktovi 277–281) realizovan je u veoma prozračnoj gotovo impresionističkoj zvučnoj slici koju grade konsonantni intervali (čiste

primer 21 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav)



oktave i kvinte) orkestrirani zvonima, čelestom i vibrafonom u kombinaciji sa pedalnim tonovima u gudačkom korpusu.[137] Tonalni centar je nedvosmisleno *in* Es, ali tonski rod nije preciziran usled izostanka terce akorda. Široki zvučni prostor (od preko četiri oktave)

[137] Zbog bolje preglednosti harmonskog sadržaja u primeru je dat klavirski izvod.

ispunjen je alikvotama koje uvek sugerišu dursku boju, a izbor instrumenata formira snažnu referencu na odjekivanje kremaljskih zvona iz scene krunisanja Borisa Godunova. Uticaj Šostakovičevog prethodnika iz ruske petorice, ogleda se i u svojevrsnoj latentnoj upotrebi polarnih odnosa. Ne tako upečatljivo kao kod Musorgskog, već donekle markirano dvostrukim pedalom, Šostakovič dovodi u vezu drugi i varijantni šesti stupanj Es-dura (takt 284–285), odnosno, predstavlja ove akorde čistom kvintom u odnosnu tritonusa. Uključivanje deonice solo soprana upotpunjuje akorde tercom, ali uprkos tome, odnos dve prazne kvinte je veoma upečatljiv u deonici čeleste. Nakon toga uspostavlja se još jedna akordska veza preuzeta iz tonaliteta, ali u potpuno neočekivanom kontekstu. Dva jednakotercna akorda (*terzgleicher*) u epohi romantizma korišćena su kao sredstvo prožimanja između dura i paralelnog mola: „Drugo, pravo i upadljivo prožimanje paralelnih tonaliteta događa se upravo korišćenjem karakterističnih akorada njihovih harmonskih lestvica – **molske subdominante dura i durske dominante paralelnog mola**“ (Despić 2002, 150). Suprotno tome, u ovom primeru dovedeni su u vezu varijantni i lestvični šesti stupanj što je takođe postupak koji se može sresti kod Musorgskog. Napuštanje pedala na kratko (takt 286) iskorišćeno je za potvrdu osnovnog tonalnog centra uvođenjem sedmog stupnja (takođe predstavljen kvintom) i dominante (predstavljena samo osnovnim tonom). Povratak dvostrukog pedala prati i ponovno uspostavljanje polarnog odnosa. Kvinta polarnog akorda superponirana nad tonično-dominantnim pedalom, sa značajnim registarskim razmakom tako da se formira svojevrstan bikord. Tritonusni odnos dodatno pojačava razlaganje polarnog akorda u deonici solo soprana. Ovakva modifikacija tonaliteta nema modalno poreklo već je izvršena specifičnim uodnošavanjem sazvučja i insistiranjem na intervalskoj dimenziji harmonskog toka, u kojoj primat nad trozvukom preuzimaju čiste kvinte.

Ukoliko promene u sistemu harmonske organizacije poseduju pojedine modalne karakteristike, ali pored toga uključuju i druge aspekte modifikacije, često dolazi do mestimičnog osporavanja ili potpunog ukidanja tonaliteta. Reprezentativni primeri ovakvih procesa biće detaljno prikazani u narednom poglavlju, dok u prvom stavu Barokovog *Divertimenta za gudački* orkestar (primer 22), postoje pojedini elementi koji donekle nadilaze okvire modifikovanog tonaliteta.

Na početku odlomka formira se snažan harmonsko-koloristički kontrast usled suprotstavljanja tonicnog sekstakorda E-dura, u visokom registru, izoritmičnoj homofoniji i fortisimo dinamici, sa tamnim sedmim stupnjem frigijskog modusa u niskom registru i piano dinamici. Princip smenjivanja svetlosti i senke istaknut je i u drugom dvotaktu (taktovi 61–

primer 22 (Bela Bartok, *Divertimento* za gudački orkestar, I stav)

62) kada je tonika dodatno ‚osvetljena' drugim stupnjem iz lidijskog modusa i visokom medijantom za subdominantu[138] koje stoje u autentičnom odnosu, dok nakon frigijskog sedmog stupnja sledi molska tonika. Upotreba medijantike iskorišćena je kao sredstvo za veoma originalnu, i za dursko-molski tonalitet neočekivanu, vrstu modulacije u subdominantni tonalitet. Formira se zona od nekoliko akorada koji se mogu protumačiti kao zajednički, dok polarni odnos dva molska sekstakorda (takt 62) donekle osporava sistem. U ovakvom kontekstu, kada je tonalitet proširen do krajnjih granica, gotovo je nemoguće identifikovati modulirajući akord, što otvara mogućnosti različitog tumačenja zajedničkog akorda. Ovaj princip ima svojevrsnu preteču i u tonalnoj epohi. Naime, dijatonska modulacija u bliski tonalitet često se sprovodi uzastopnim nizanjem nekoliko zajedničkih akorada da bi se postigao neprimetan prelaz, dok modulirajući akord uvek nedvosmisleno pripada novom tonalitetu. U posttonalnom kontekstu akordski odnosi su znatno slobodniji pa je i proces modulacije podložan različitim vidovima modifikovanja. Segment završava disonantnom akordskom strukturom, koja ima funkciju potvrde novog tonaliteta. Izgrađena je od dve čiste kvinte postavljene u razmaku velike sekunde („es-be" – „cis-gis") i artikuliše se kao vođično

[138] Ovaj akord naravno odgovara visokoj submedijanti E-dura, ali je usled direktne veze sa subdominantom protumačena na prikazani način.

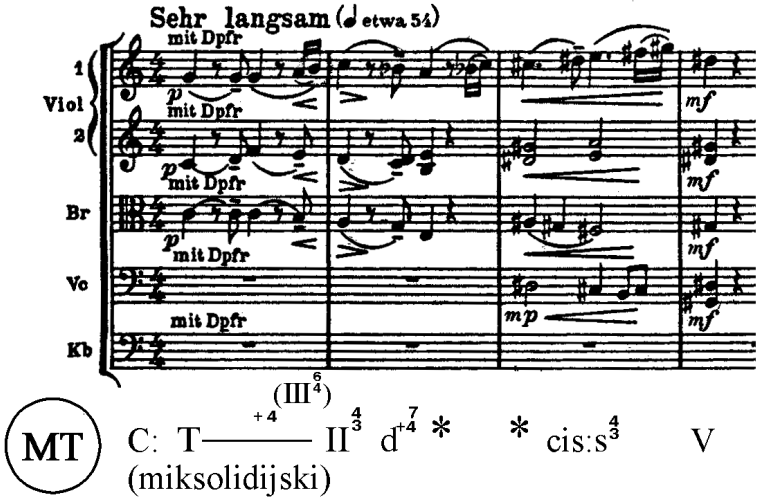
sazvučje pred tonikom. Novi tonalitet, A-dur, predstavljen je čistom kvintom, pa se durski rod može samo konsekventno naslutiti, jer je prethodno izložena durska tonika (takt 61), a modifikovana kadenca pripada molsko-frigijskom okruženju usled niza molskih sekstakorada ($s^6 – d^6 – n^6$).

Iako su mnogi akordi označeni kao modalni, ovakav vid modifikacije nije nasto pod primarnim uticajem određenog modusa, već usled specifičnog kombinovanja akordskih struktura. Govoriti o prožimanju lidijske i frigijske lestvice bilo bi krajnje artificijelno, jer je u veoma kratkom segmentu muzičkog toka (četiri takta) upotrebljeno svih dvanaest tonova hromatske lestvice, što jasno pokazuje da modus nije osnova izgradnje harmonskog sadržaja. Medijantni i polarni odnosi između akorada, kao i disonantna struktura koja ne pripada tonalitetu, srazmerno su kratke pojave, napuštanje sistema nije dovoljno izrazito, pa harmonski tok ipak treba tretirati kao slobodno modifikovani. Intenziviranje takvih procesa dovodi do postepenog napuštanja tonaliteta, o čemu će više reči biti u sledećem poglavlju.

3.1.3. Modifikacije sa povremenim napuštanjem sistema

Upotreba disonantnih sazvučja, kojima se osporava tonalitet, a istovremeno sprovodi promena centra, istaknuta je na početku drugog stava *Simfonije Slikar Matis*, Paula Hindemita (primer 23). Sled akorada u C-miksolidijskom modusu kojim počinje stav odgovara postulatima modalnog tonaliteta (T – III – II – d), ali su strukture modifikovane dodatim tonovima (kvartama). Ukupna zvučnost poseduje izvestan stepen disonantnosti, ali je ispoljavanje miksolidijske lestvice izuzetno transparentno, pa bi se prvi dvotakt mnogo tretirati i kao modalna modifikacija tonaliteta. Iako dodati tonovi nisu tipični za modalni kontekst, upečatljivo je da celokupan tonski sadržaj potiče iz starocrkvenog modusa, pa je miksolidijska lestvica osnova izgradnje harmonskog sadržaja. Proces modifikacije iznenada se dramatično intenzivira (tatovi 2–3), kada se javljaju dva kvartna akorda od kojih prvi (h-e-a) pripada početnom C-miksolidijskom modusu, a drugi (dis-gis-cis) je izgrađen od osnovnih tonova tonike, subdominante i dominante cis-mola (akordi su obeleženi zvezdicom). Nakon ove kratkotrajne destabilizacije modifikovanog tonaliteta, dolazi do gotovo tradicionalne polukadence na petom stupnju. Završni akord, dominanta, kao što je to čest slučaj u posttonalnom kontekstu, predstavljen je čistom kvintom, što ostavlja otvoreno pitanje tonskog roda, a subdominanta je u neočekivanom obliku terckvartakorda. Upotreba kvartnih akorada omogućila je kompozitoru da ostvari naglu i neočekivanu modulaciju u molsku frigijsku oblast, dok su harmonski obrti veoma bliski tradicionalnom sistemu. Prikazana vrsta

primer 23 (Paul Hindemit, *Simfonija Slikar Matis*, II stav)



modifikacije, iako poseduje izrazite modalne karakteristike, izdvojena je u zasebnu kategoriju, jer osporavanje tonaliteta netercnim strukturama, koliko god da je diskretno, otvara vrata mnogobrojnim postupcima koji će dovesti do formiranja novih spacijalnih kategorija u muzici XX veka.

Znatno intenzivnijom upotrebom netercnih struktura počinje treći stav Bartokovog *Divertimenta za gudački orkestar* (primer 24). Tonalno nedefinisan početak, postupak koji se sreće i u epohama klasicizma i romantizma, ostvaren je uzlaznom hromatizovanom linijom u deonicama prve i druge violine, koja osporava centar gravitacije. Nakon svojevrsnog odgovora u inverziji (deonice viole i violončela, taktovi 3–4) formira se veoma disonantan kvintni akord (e-h; des-ges) koji ima produženo trajanje. Pedalni tonovi u gornjem sloju i ritmizovana pratnja u niskom registru gudačkog orkestra ostvaruju visok stepen statičnosti, pa se ovo sazvučje na neki način tonikalizuje. Tonalni centar predstavljen je disonantnom strukturom koja se nameće kao stabilna usled višestrukog ponavljanja (o čemu će više reči biti u narednom poglavlju). U ovakvom segmentu muzičkog toka nema nikakvog sistema organizacije tonskog sadržaja koji reguliše gravitiranje tonskih visina ka nekom uporištu, već se modifikovani tonalitet, odnosno, sistem odnosa, uspostavlja u trenutku kada se kvintni akord ‚razreši' (takt 13). Miksolidijski modus *in F,* u kome se izlaže osnovni tematski materijal, transparentno je učvršćen višestrukim ponavljanjem autentičnog obrta (T – D, taktovi 14–18). Naknadno se može izvesti zaključak da disonantna struktura predstavlja vid modifikovanog sedmog stupnja u tonalnom centru *F* (e-ges-h-des), ali i da ovaj akord istovremeno predstavlja dvostruku vođicu za dvostruki pedal. Dve čiste kvinte postavljene su u razmaku umanjene terce, pa se stvaraju upečatljivi vođični odnosi (e-ges, kao vođice za „f", odnosno h-des kao vođice za „c"). Iako se nad tonično-dominantnim pedalom uspostavlja veoma jednostavan sled funkcija (T – D), oštra disonanca nastaje usled dvorodne terce dominantnog akorda (takt 18) čime se modalni tonalitet dodatno modifikuje. Prikazani segment svakako poseduje modalne karakteristike, koje primarno utiču na promene u sistemu, ali je uvođenje disonantnog akorda na početku postupak koji će biti od ključnog značaja za formiranje složenijih spacijalnosti u posttonalnom kontekstu.

Napuštanje sistema odnosa između elemenata (akorada i tonova) koji gravitiraju ka nekom centru, može da se sprovede i u toku nekog zaokruženog segmenta muzičkog toka, kao u drugoj temi prvog stava *Sedmog gudačkog kvarteta* Paula Hindemita (primer 25). Prva osmotaktna rečenica u okviru perioda (takt 21) počinje reprezentativnim modalno modifikovanim tonalitetom. Miksolidijski modus *in E* predstavljen je karakterističnim harmonskim obrtom u kome se javlja molska dominanta (T – S – d – T). U drugom delu

primer 24 (Bela Bartok, *Divertimento* za gudački orkestar, III stav)

rečenice (taktovi 24–28) zadržava se tonalni centar uz promenu vrste modusa (e-dorski), ali se sistem odnosa između akorada potiskuje. Javljaju se disonantne strukture, a pojedini tonovi (obeleženi kvadratima) ne pripadaju lestvici *in E*. Naročito sniženi prvi stupanj u basu (ton „es“ takt 25), koji formira disonancu u odnosu na melodiju, destabilizuje tonalitet.

Alterovanje karakterističnih stupnjeva, kao što je promena tona „f“ u „fis“ (taktovi 27–28), koji bi mogli pripasti frigijskoj, odnosno, dorskoj varijanti lestvice, odvija se sukcesivno pa, je teško govoriti o modalnom prožimanju. Na formiranje centra gravitacije prevashodno utiče melodijska linija u diskantu koja je u dorskom e-modusu, i imitativno sprovođenje motiva po deonicama (obeleženo isprekidanim linijama). Ovakav postupak utiče na stvaranje tonikalnosti u kojoj postoji jasno ispoljavanje gravitacije ka određenom tonalnom centru, ali je sistem odnosa između elemenata (tonova i/ili akorada) osporen.

primer 25 (Paul Hindemit *Sedmi gudački kvartet,* I stav)

Signalom početka druge rečenice (takt 29) ponovo se uspostavlja modifikovani tonalitet i modalni harmonski obrt.

Snažno osporavanje modifikovanog tonaliteta, iz kojeg, pored potiskivanja sistema, na kratko nestaje i sama gravitacija ka tonalnom centru, sprovodi Šostakovič u trećem stavu *Četrnaeste simfonije* (primer 26). Segment počinje slobodno modifikovanim tonalitetom *in g* koji donekle podseća na frigijski modus. Međutim, upotrebljeni tonovi formiraju hromatizovani niz u obimu čiste kvinte (g-as-a-b-c-cis-d), koji gotovo da predstavlja segment hromatske lestvice (nedostaje samo ton „h"), pa se može konstatovati da modus nije ključni faktor organizacije harmonskog sadržaja. Umesto akorada, upotrebljene su terce i čiste kvinte koje takođe utiču na modifikovanje tonaliteta. Inicijalni harmonski sled pokazuje izrazite plagalne karakteristike, najpre kroz odnos susednih akorada, tonike i frigijskog (oba akorda predstavljena su donjom tercom), da bi nakon toga usledila čista kvinta na polarnom

odstojanju od tonike (des-as). Ovaj (nepotpun) akord stupa u plagalni odnos sa prethodnim i najbolje ga je protumačiti kao subdominantu za frigijski. Nakon toga (taktovi 155–156), uspostavlja se gotovo klasični harmonski obrt koji je modifikovan usled izostanka trozvučnih struktura. Kretanje basa sugeriše da se između toničnog sekstakorda i kvintakorda obrazuje prolazni kvartsekstakord dominante (predstavljen praznom kvintom). S formalne tačke gledišta, prvo sazvučje („b-d“) može da predstavlja donju tercu trećeg stupnja, ali snažna kodifikovanost harmonskog obrta (t^6 – $D^{6/4}$ – t) otvara mogućnost alternativnog tumačenja. Izostanak osnovnog tona tonike posledica je veštog vođenja glasova i upotrebe nepotpunih akorada čime se ublažava polarni odnos koji bi nastao na relaciji S_F – t (des-g). Prikazani segment u kome je tonalitet slobodno modifikovan predstavlja još jedan od mnogobrojnih primera koji nedvosmisleno potvrđuju da u posttonalnom kontekstu trozvučne strukture bivaju zamenjene harmonskim intervalima. U nastavku muzičkog toka (taktovi 158–160), osnovni tematski materijal se slobodno transponuje, harmonske strukture (intervali) podržavaju hromatizovanu liniju u spoljnim glasovima, što utiče na kratkotrajnu eliminaciju svih postulata tonaliteta. Istovremeno, na trenutak nestaju sistem, gravitacija i centar pa se može govoriti o formiranju atonalnog upliva, koji služi kao prelazni prostor između polarno udaljenih centara (g-cis). Način na koji se uspostavlja cis-mol veoma je specifičan, a modifikacija sistema, krajnje intenzivna. Melodija u spoljnim glasovima predstavlja ključni faktor uspostavljanja tonalnog oslonca, dok su harmonske strukture veoma disonantne. ‚Tonika‘ cis-mola zapravo je umanjeni akord, a uz njega se kao skretnični javljaju kvinta subdominante (taktovi 161–162) i umanjeni akord na sniženom drugom (d-f-as~gis, taktovi 163–164). Posebno je neočekivana upotreba šestog stupnja koji poput tonike uključuje sniženi peti stupanj (ton „g“) pa se formira mali durski terckvartakord. Iako se harmonski sadržaj percipira donekle uslovno, jer je ceo muzički tok u brzom tempu, visok stepen modifikacije tonaliteta je veoma upečatljiv. Naročito je efektan povratak u početni g-mol (takt 165) u kome se javljaju identične harmonske strukture sa početka, dok je u gornjem sloju izvršeno sažimanje motiva iz cis-mola, što utiče na kratkotrajnu pojavu prilično oštre, polarno postavljene bitonalnosti. Kompozicioni princip jasno ukazuje da je bitonalnost često artificijelni postupak u kome se dva odvojeno komponovana sloja, u dva različita tonalna centra, naknadno spajaju radi postizanja željenog efekta.

Sagledavanje brojnih i složenih postupaka u okviru (modifikovanog) tonaliteta u muzici XX veka, ukazuje na to da postoji izuzetno veliki broj različitih mogućnosti ispoljavanja ovog fenomena. Za svaku pojedinačnu vrstu modifikovanog tonaliteta

primer 26 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav)

moguće je sprovesti posebno istraživanje u kome bi se ispitale brojne karakteristike različitih sistema. Međutim, kada je u pitanju široko shvaćen tonalitet, koji u posttonalnom kontekstu ima upečatljivu narativnu funkciju, moguće je izvesti nekoliko opštih zaključaka.

Najšire posmatrano, dva osnovna vida modifikovanja dursko-molskog sistema predstavljaju modalne i slobodne (nemodalne) modifikacije. Ukoliko je primarno sredstvo za

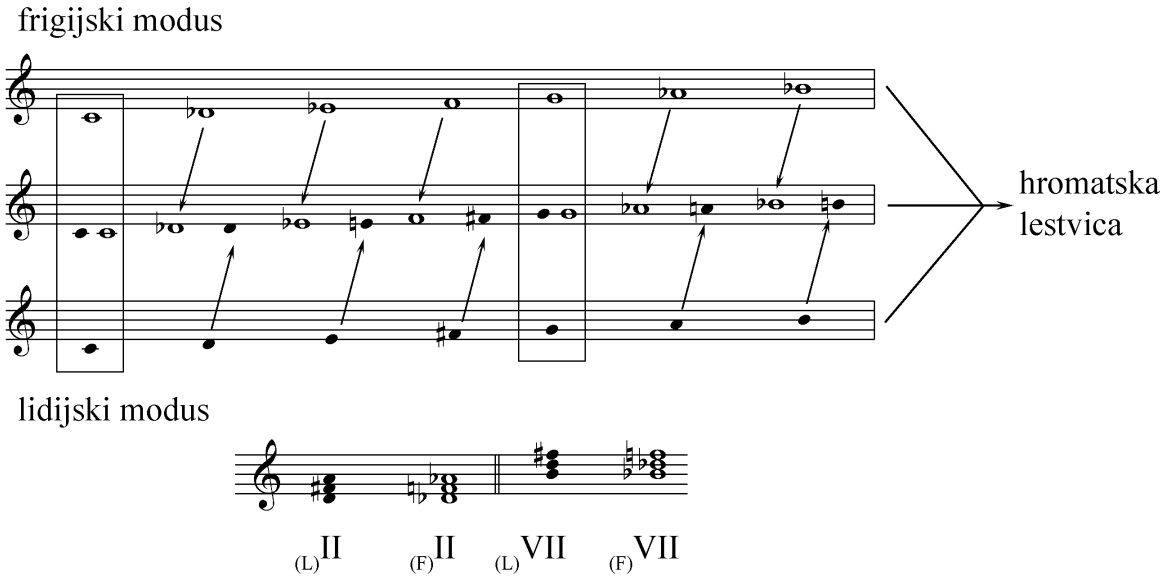
izgradnju harmonskog sadržaja neka starocrkvena, folklorna ili specifično konstruisana lestvica, njeno dosledno sprovođenje rezultira tonskom organizacijom koja je najsličnija klasičnom tonalitetu i neminovno se percipira kao najtonalnija. Nakon baroknog tonaliteta, u kome još uvek ima recidiva modalnosti (poput frigijskog obrta), i reprezentativnog ispoljavanja dursko-molskog sistema u periodu klasicizma, upotreba modusa vraća se na velika vrata u muzici nacionalno orijentisanih kompozitora romantizma. Tako, proces modifikacije tonaliteta zapravo počinje već u XIX veku. Jedan od načina intenzifikacije procesa širenja tonaliteta jeste upotreba modalnog prožimanja koje najčešće uključuje kombinoavnje akordskog fonda dve, eventualno tri, srodne modalne lestvice (postupak takođe čest u nacionalnom romantizmu). U posttonalnom kontekstu modusi se koriste znatno slobodnije, proces prožimanja doveden je do krajnjih granica, tako da dolazi do postepenog ukidanja lestvice kao osnove harmonskog toka, što dovodi do pojave slobodnih modifikacija.

Slobodne modifikacije podrazumevaju najrazličitije vidove uodnošavanja sazvučja sa ciljem očuvanja njihovog sistemskog gravitiranja ka nekom centru. U njima se, pored neočekivanih harmonskih obrta, medijantike i različitih individualnih postupaka, mogu javiti akordi koji izazivaju asocijacije na modalnost (frigijski, lidijski, itd.), ali njihovi odnosi jasno pokazuju odsustvo modusa kao temelja organizacije tonskog sadržaja. Nekada se istovremeno, na kratkom rastojanju, kombinuju akordi između krajnje udaljenih modusa kao što su frigijski i lidijski, što zapravo utiče na formiranje hromatskog totala (primer 27). Iako se mogu smatrati ‚istoimenim', ova dva modusa imaju samo dva zajednička tona (toniku i dominantu), dok se svi ostali tonovi razlikuju, pa su im akordski fondovi i ukupan zvučni kolorit potpuno različiti. Ako se detaljno uporede ove dve lestvice može se konstatovati da im je najsrodniji akord tonika (durska odnosno molska), njeni zamenici (III i VI), kao i druge dve osnovne funkcije (IV i V)[139] koje imaju po jedan zajednički ton, dok su akordi na II i VII stupnju potpuno različiti. Dovoljno je da se u harmonskom toku kombinuju drugi, odnosno, sedmi stupanj iz lidijskog, sa drugim i/ili sedmim iz frigijskog modusa, pa da svih dvanaest tonova budu iskorišćeni (videti primer 18 i primer 22). Tretirati takve pojave kao modalna prožimanja, koja se najčešće sprovode između srodnih modusa sa gotovo identičnim akordskim fondom (prožimaju se npr. eolski-dorski, eolski-frigijski, jonski-miksolidijski, dorski-miksolidijski itd.), bilo bi krajnje spekulativno i sa perceptivne strane prilično

[139] Treba naglasiti da se ove „osnovne funkcije" u ova dva modusa zapravo ne koriste. Termin „osnovne" po automatizmu je preuzet iz tonaliteta. U frigijskom, dominanta je umanjeni akord pa se izbegava, a subdominanta je molska kao i u eolskom, odnosno, prirodnom molu, pa nema naročiti značaj. U lidijskom je situacija obrnuta, subdominanta je umanjena, a dominanta predstavlja ‚običan' durski akord, tako da se specifična zvučnost ovih modusa primarno ispoljava kroz uodnošavanje „sporednih stupnjeva", pre svega II i VII.

neopravdano.[140] Ovakvi segmenti muzičkog toka ostvaruju značajno drugačiji zvučni kvalitet, i imaju potpuno drugu narativnu funkciju u odnosu na modalne odlomke, pa ih treba tretirati kao posebnu kategoriju ispoljavanja modifikovanog tonaliteta. Upotreba harmonskih obrta koji su zasnovani na susednim odnosima između akorada (sazvučja) predstavlja osnovni princip izgradnje muzičkog toka u takvim situacijama. Na taj način se uspostavlja veoma koherentna linija razvoja harmonskog jezika. U epohi klasicizma, u kojoj je tonalitet zastupljen u reprezentativnom vidu, dominiraju kvintno-kvartni odnosi. U romantizmu, kada harmonija dobija ekspresivnu ulogu, ključne postaju tercne odnosno medijantne relacije, da bi u XX veku do krajnjih granica bili ispitani susedni odnosi između akorada.

primer 27 (Prožimanje frigijskog i lidijskog modusa)



Kao poseban faktor modifikacije, prisutan u obe kategorije modifikovanog tonaliteta, javlja se princip potiskivanja trozvučnih struktura u korist harmonskih intervala. Česta upotreba dvoglasa i izostavljanje tonova u akordima dodatno utiče na modifikovanje tonaliteta i mnoge harmonske procese čini dvosmislenim. Tonalni centar u XX veku može (i dalje) biti konsonantni akord, ali i interval, odnosno, samo jedan ton.

[140] Iako neki autori govore o Bartokovoj polimodalnosti, harmonsko-tonski odnosi, koji nastaju kombinacijom lidijskih i frigijskih ‚sastojaka', mogu biti ekstremno različiti, odnosno, mogu dovesti do formiranja nesrodnih muzičkih prostora. Tako početak finalnog stava Bartokovog *Četvrtog gudačkog kvarteta* –u ovom radu prikazan u okviru poglavlja Tonikalnost u kojoj je centar disonantno sazvučje (primer 43) – Čarls Morison tumači u okviru frigijsko-lidijskog polimodusa (Morrison 1991, 183).

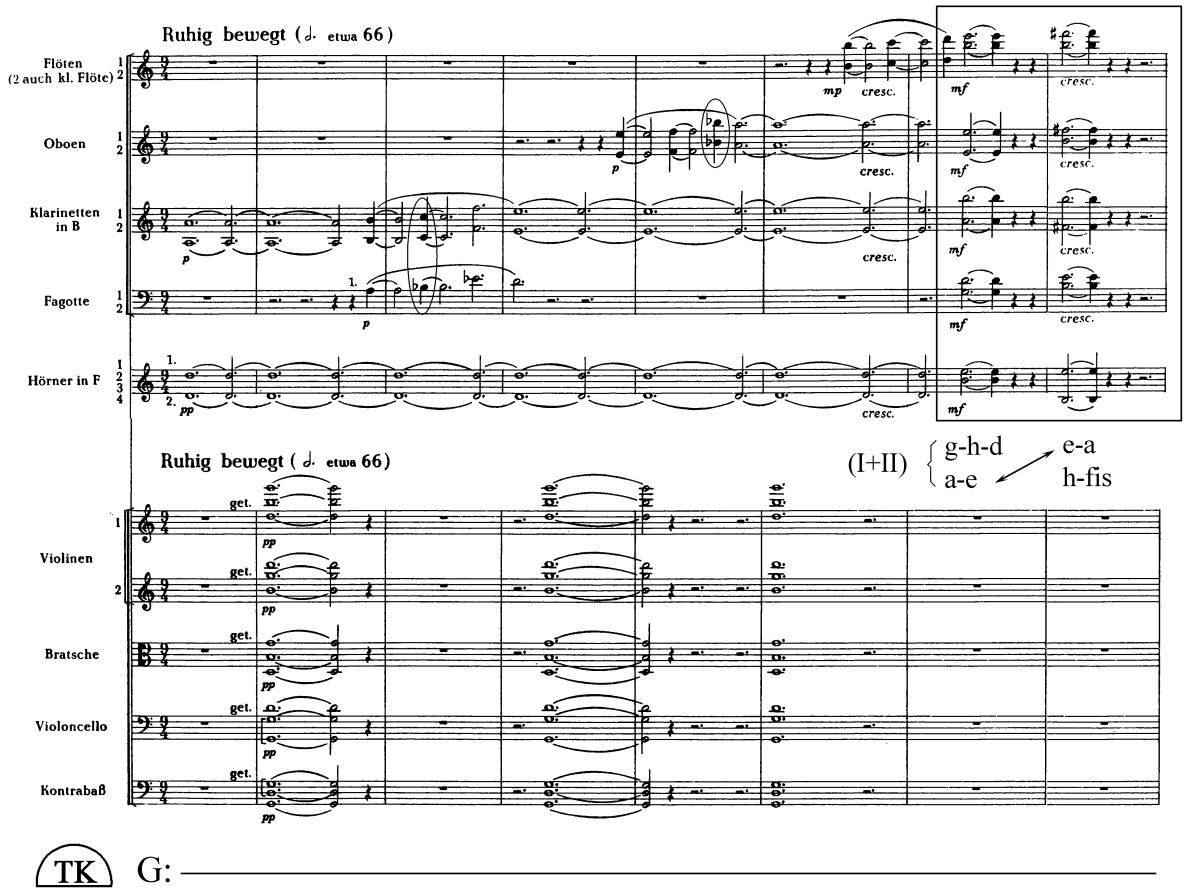
U okviru posebne kategorije modifikovanog tonaliteta neophodno je izdvojiti one segmente muzičkog toka u kojima dolazi do kratkotrajnog napuštanja sistema. Bez obzira na to da li se u muzičkom toku javljaju modalne ili slobodne modifikacije, u bilo kom trenutku može doći do osporavanja nekog od postulata tonaliteta (sistema odnosa, gravitacije, centra), što utiče na formiranje neke druge spacijalnosti (tonikalnosti, multitonikalnosti ili atonalnosti). Pojave ovog tipa veoma su značajne, ne samo za tumačenje narativnog toka, već i zbog toga što se njihovom upotrebom otvara perspektiva formiranju novih tipova muzičkog prostora u posttonalnom kontekstu.

3.2. Tonikalnost

3.2.1. Tonikalnost u kojoj je centar ton ili konsonantno sazvučje

Odsustvo sistema tonske organizacije uz očuvanje gravitacije ka tonalnom centru predstavlja paradigmu za uspostavljanje tonikalnosti. Uočavanje prestanka funkcionisanja sistema u nekim situacijama može biti otežano zbog činjenice da se on u posttonalnom kontekstu ne ukida ‚po principu prekidača', već do napuštanja tonaliteta dolazi postepeno, što granicu između snažno modifikovanog tonaliteta i tonikalnosti izuzetno zamagljuje. Tako postoje segmenti muzičkog toka koji su u graničnoj zoni između dve osnovne kategorije, kao sam početak simfonije *Slikar Matis* Paula Hindemita (primer 28). Uvod prvog stava počinje pedalnim tonom u deonicama klarineta i horne, na koji se nadovezuje prozračni tonični kvintakord G-dura, orkestriran tako da zahvata širok registar gudačkog korpusa od pet oktava. Izuzetno svetlu tonsku sliku, sa velikim brojem alikvotnih tonova, na kratko zamagljuje mutacija tonične terce u deonicama klarineta i fagota (takt 3), odnosno, oboe (takt 5). Smenjivanje svetlog, durskog akordskog sloja u gudačkom korpusu, i molske melodije u drvenim duvačkim instrumentima, izaziva asocijaciju na romantičarsko poigravanje sa svetlošću i senkom. Orkestracija i kolorit, ključne su komponente muzičkog izraza, dok je funkcionalnost sazvučja u drugom planu, što stvara uslove za formiranje tonikalnosti. Upečatljivo odsustvo sistemske usmerenosti akorada realizovano je tek u trenutku postizanja melodijske kulminacije (taktovi 7–8), kada se na tonični kvintakord G-dura doda prazna kvinta drugog stupnja ("a-e"). Nakon toga, javlja se još jedno koloristično sazvučje izgrađeno od čistih kvinti (a-e-h-fis) koje doprinosi povećanju disonantne zvučnosti, ali se suptilno uklapa u celokupnu atmosferu. Odnos između ovih sazvučja nije funkcionalan, ali se može uočiti velika bliskost u njihovoj građi. Slična zvučnost obezbeđena je zadržavanjem kvinte "e-a", a praktično jedinu promenu boje ostvaruje ton "fis" u diskantu. U ova dva akorda upotrebljeni su gotovo svi tonovi lestvice G-dura (nedostaje samo ton "c"), ali njihov međusobni odnos ukazuje na odsustvo tonaliteta. Lestvica je tretirana kao tonski niz, odnosno, kao gradivni element muzičkog toka, dok postulati sistema izostaju. Na formiranje gravitacije ka centru *G* utiče pedalni ton, što dovodi do tonikalnog načina organizacije harmonskog sadržaja. Slične primere, u kojima koloristička uloga harmonije potiskuje konstruktivno-funkcionalnu, moguće je pronaći i u impresionizmu, tako da se koreni napuštanja sistema, odnosno, uspostavljanja tonikalnosti, mogu uočiti i na kraju XIX veka.

primer 28 (Paul Hindemit, *Slikar Matis*, I stav)



U trećem stavu *Jedanaeste simfonije* Dmitrija Šostakoviča (primer 29), melodijska linija (deonica viole) u potpunosti odgovara postulatima modalnog tonaliteta, dok se u pratećem glasu (deonice violončela i kontrabasa unisono) javljaju elementi koji remete ispoljavanje sistema. Melodijska linija počinje upečatljivim tonalnim gestom, uzlaznim skokom čiste kvinte (takt 27), koji definiše g-mol kao tonalni centar. U nastavku melodijskog kretanja, nakon silaznog pokreta, uspostavlja se zastoj na drugom stupnju (ton "a", taktovi 29–30), i svojevrsno melodijsko kadenciranje razloženim toničnim akordom (takt 33). Ovakva melodija se u potpunosti uklapa čak u okvire klasičnog tonaliteta, i predstavlja ključni faktor konstituisanja tonalnog centra. Prateća linija u basu, svojevrstan kontrasubjekt, koncipirana je veoma slobodno i ne podleže zakonitostima sistema. U njoj se na početku javlja sniženi četvrti stupanj (ton "ces", taktovi 27–28) koji se može tretirati i kao zadržica, pa u ovom trenutku diferencijacija na relaciji tonalitet – tonikalnost nije transparentna. Međutim, u trenutku melodijskog zastoja (taktovi 29–30) u deonici basa javlja se asocijacija

na veoma udaljeni tonalni centar *Ges*, kojom je donekle relativizovano funkcionisanje sistema. Ključni faktor ukidanja tonaliteta može se uočiti u trenutku formiranja melodijske kadence (taktovi 32–33). Suprotno uobičajenom postupku, u kome harmonska podloga upravo u kadenci dodatno ističe tonalni centar, sukcesivna pojava dominantnog i subdominantnog tritonusa u pratnji, sa obrnutim redosledom u odnosu na tonalitet, kao i kretanje kritičnih tonova, nedvosmisleno negiraju tradicionalno očekivanje. Naročito je upečatljivo to što se vođica tretira enharmonski, kao sniženi prvi stupanj ("ges~fis"), i kreće naniže u prirodni sedmi, što u potpunosti neutrališe funkciju dominante iz dur-mol sistema.

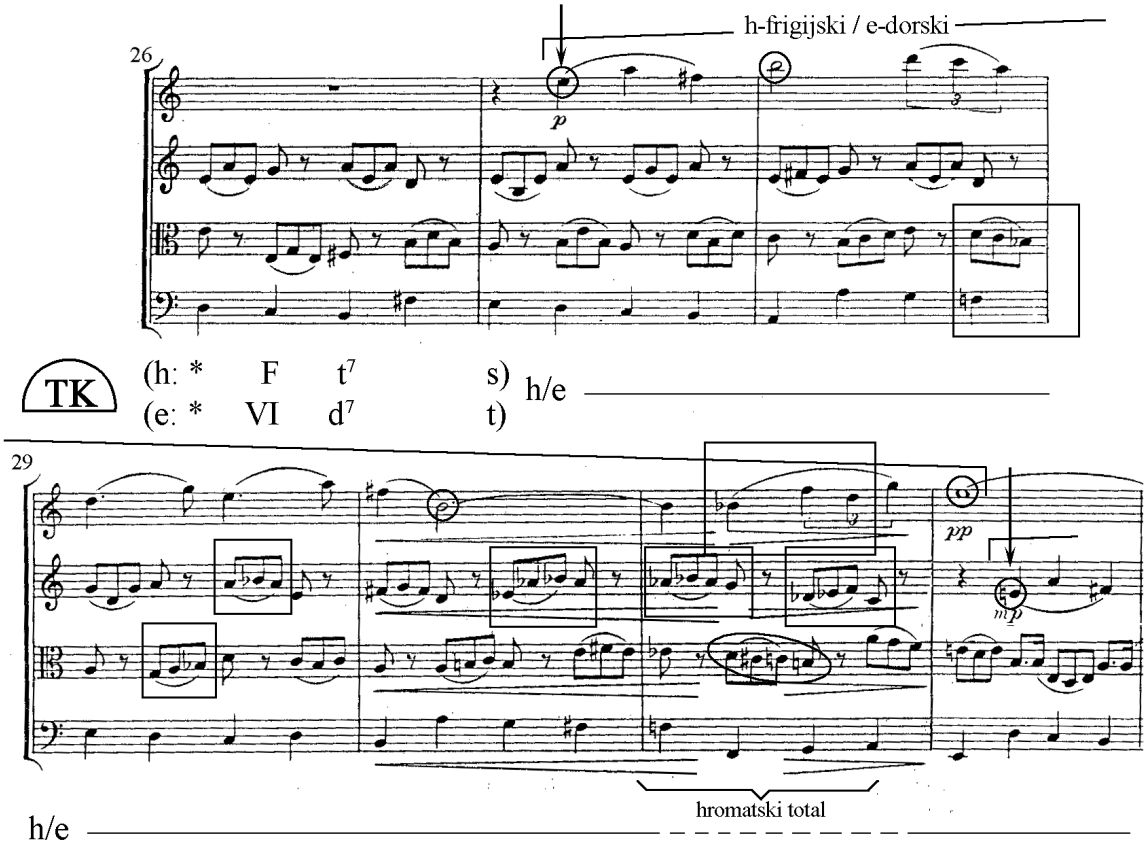
Nakon zaokružene celine u g-molu, javlja se sekventno građeni kontrastni segment u kome se može latentno identifikovati paralelni Es-dur (taktovi 35–42). Iako melodijsko kretanje nije tako transparentno vezano za novi centar kao u prethodnom segmentu, na kraju četvorotaktnog modela (takt 35) donjom skretnicom sugerisano je tonsko uporište. Sekundno silazna transpozicija izaziva i premeštanje težišta na ton "d" koji predstavlja dominantu početnog g-mola, čime se priprema repriziranje prvog segmenta. U pratećem glasu konstantno se javljaju silazni pokreti male sekunde koji se samo krajnje artificijelno mogu uklopiti u okvire osnovnog tonalnog centra. Posmatran izolovano, kontrasubjekt u basu na nivou celog segmenta nema tonalno usmerenje već služi kao disonantna podloga za izrazito tonalnu melodiju. Ovakav spoj dva suprotna načela tonske organizacije (tonalnog i gotovo atonalnog) rezultira obrazovanjem specifičnog muzičkog međuprostora koji se može tretirati kao tonikalnost.

primer 29 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 11*, III stav)

Sličan princip koristi Hindemit u drugom stavu *Šestog gudačkog kvarteta* (primer 30). Melodijska linija pokazuje tipične karakteristike peremenij lad-a, i pripada području modalno modifikovanog tonaliteta, pa je ispoljavanje tonalnosti donekle slabije u odnosu na prethodno prikazani segment. Ipak, melodijski pokreti su takvi da izazivaju snažne tonalne asocijacije na tonsko uporište, što je dovoljno da se formira gravitacija ka težištu, odnosno tonikalnost. Inicijalis i finalis melodije je ton "e", ali se odmah na početku (taktovi 28–30) javljaju skokovi koji sugerišu h-frigijski modus (pre svega kvintno-kvartni odnos "fis-h"). Na samom kraju celine dolazi do pomalo neočekivano razlaganja akorda b-d-f koji predstavlja svojevrsno ‚strano telo' u modalnim centrima h/e. Melodija završava silaznim skokom "g-e" kojim se učvršćuje finalis i priprema ponovno izlaganje teme u deonici druge violine.

Na samom početku, harmonski tok pripada području modalno modifikovanog tonaliteta koji je donekle zamagljen početnim disonantnim sazvučjem, ali je funkcionalnost akorada moguće sagledati u h-frigijskom odnosno e-eolskom modusu. U trenutku kada počne izlaganje melodijske linije u diskantu linearni aspekt preuzima primat, a funkcionalnost sazvučja biva potisnuta u drugi plan. Akordi nastaju kao proizvod linearnog kretanja glasova i u početku (taktovi 27–28) ih je moguće svrstati u osnovni tonalni centar jer svi tonovi pripadaju istom lestvičnom nizu. Međutim, vrlo brzo se javljaju elementi koji utiču na destabilizaciju modalnog tonaliteta (uokvireni u primeru). Uveden kao prolaznica ili skretnica, ton "b" ostvaruje promenu zvučnosti (taktovi 28–30) da bi u na samom kraju melodijske fraze (takt 31) naprasno došlo do harmonskog zasićenja. Javljaju se melodijski pokreti koji ne pripadaju osnovnom tonalnom centru kao i hromatika u deonici viole, tako da modalni kontekst iznenada biva dinamiziran hromatskim totalom. U samo jednom taktu javljaju se svi tonovi hromatske lestvice osim finalisa "e", pa se harmonski proces može tumačiti kao svojevrsna ‚kadenca' u kojoj disonantna napetost dostiže kulminaciju, dok se ‚razrešenje' realizuje zajedno sa završetkom melodije (takt 32). Određeni elementi modifikovanog sistema postoje na početku prikazanog segmenta, ali u nastavku muzičkog toka dolazi do postepenog napuštanja tonaliteta, pa se celokupan kontekst percipira kao tonikalan. U sva tri prethodno prikazana segmenta postoje recidivi sistema ali i značajni faktori njegove destabilizacije, pa se može konstatovati da ovakve situacije obrazuju graničnu zonu između tonaliteta i tonikalnosti. Oni su veoma dragoceni za analitički percepciju posttonalnog konteksta jer u njima najtransparentnije može da se prati modifikovanje i postepeno napuštanje sistema.

primer 30 (Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, II stav)

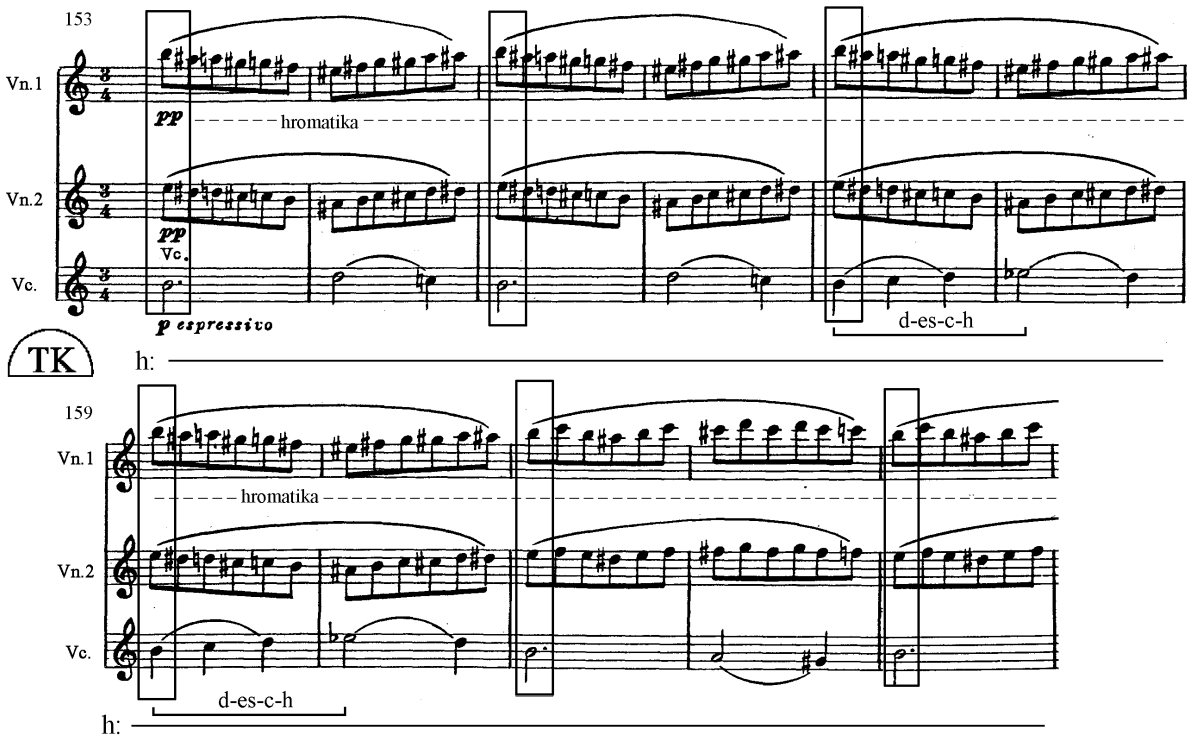


Osnovni faktor uspostavljanja gravitacije ka tonalnom centru može biti melodijska linija, dok istovremeno intenzivna upotreba hromatike eliminiše sistem, kao u trećem stavu *Osmog gudačkog kvarta* Dmitrija Šostakoviča (primer 31). Tonski niz na kome je zasnovana melodija predstavlja segment umanjene lestvice (gis-a-h-c-d-es), u kome su sadržani tonovi motiva Šostakovičevog potpisa (d-es-c-h), osnovnog tematskog jezgra celog kvarteta. Tonski sastav motiva potpisa nema imanentni tonalni potencijal, ali se u toku *Osmog gudačkog kvarteta* (pa i drugih dela u kojima je upotrebljen) najčešće na neki način centralizuje.[141] Jedna od najekspresivnijih tema u celom delu, poverena violončelu u visokom registru, koncipirana je tako da se kao tonski oslonac ističe ton "h". U početnom dvotaktu, koji se ponavlja, melodijsko kretanje sugeriše h-frigijski modus, međutim, odmah nakon toga melodija se razvija u postepenom uzlaznom kretanju (taktovi 157–160) i dostiže veoma

[141] U zavisnosti od melodijsko-ritmičkog kretanja, metričkog faktora, harmonske podloge itd. motiv potpisa u prvom i drugom stavu utiče na formiranje tonalnog centra *in C*, dok se u trećem stavu vezuje za tonalne oblasti *in G* odnosno *in H*. Za više detalja videti: (Сабо 2010).

ekspresivni klimaks na tonu "es". Iako se može tumačiti kao sniženi četvrti stupanj, odnosno dvorodna terca, koji na neki način ocrtava konture molskog frigijskog akorda (c-es-/g/), ispoljavanje modalnosti u ovom kontekstu je krajnje diskutabilno. Naročito kada se uzmu u obzir pojava povišenog šestog stupnja (ton "gis", takt 162), koji bi se u tom slučaju morao tretirati kao dorski, i izuzetno hromatizovana pratnja gornjem sloju, koja ima prevashodno koloristička ulogu. Hromatika u paralelnim kvintama, realizovana u deonici prve i druge violine, ne ugrožava tonalni centar, ali osporava sistem. Harmonski sadržaj nastaje kao proizvod linearnog kretanja glasova, dok je u diskantu (deonici prve violine) svaka metrička celina (dvotakt) istaknuta tonom "h", pa se može konstatovati da i hromatika podleže gravitaciji ka centru, ali ne i postulatima sistema[142].

primer 31 (Dmitrij Šostakovič, *Osmi gudački kvart,* III stav)



Ispoljavanje tonikalnog načina organizacije harmonskog sadržaja upečatljivo je u okviru prve teme drugog stava Bartokove *Muzike za žičane instrumente čelestu i udaraljke* (primer 32). Tonalni centar uspostavlja se dejstvom metroritmičkog faktora, odnosno,

[142] Hromatika se javlja praktično u svim tonalnim epohama, odnosno u svim vrstama tonaliteta, a uklapa se i u različite posttonalne muzičke prostore. Ključna razlika je u načinu upotrebe. U dursko-molskom sistemu ona najčešće izaziva eliptične akordske veze ili predstavlja melodijske prolaznice na čvrstoj harmonskoj osnovi, dok se u uslovima odsustva sistema koristi potpuno slobodno.

konstantnim naglašavanjem tona "c", dok hromatika ponovo predstavlja jedan od faktora destabilizacije sistema. Specifičan način sviranja, uzlazni glisando picikato u celom drugom orkestru[143] podržan je oktavama u niskom registru klavira koji je tretiran kao udaraljka. Razlaganje malog durskog septakorda subdominante (taktovi 3–4), koji formalno pripada dorskom c-modusu, postavljeno je tako da se usled konteksta i metričkog naglaska kvinta akorda (ton "c") artikuliše kao centar gravitacije. Ovakva upotreba harmonske strukture, koja u dursko-molskom tonalitetu ima nedvosmislen kinetički potencijal i gotovo uvek predstavlja dominantnu funkciju (osim prilikom upotrebe enharmonije), jasno ukazuje na odsustvo sistema odnosa između tonova i akorada, čime se otvara mogućnost za uspostavljanje tonikalnosti. Osnovni motiv u prvom orkestru (taktovi 5–6), u kome se javlja intenzivno hromatizovani melodijski niz, takođe je metrički oslonjen na ton "c". Iako se hromatizacija može krajnje uslovno tumačiti kao spajanje frigijskog i lidijskog C-modusa (o čemu je reči bilo u prethodnom poglavlju, videti primer 27), uticaj lestvice na tonski sadržaj u ovom odlomku je krajnje diskutabilan. Tonalni centar, pored metro-ritmičkog faktora na početku, artikuliše i prepoznatljiv gest pozajmljen iz tonaliteta, kvartni skok "g-c" u deonicama timpana i drugog orkestra (takt 7). Iako se mogu primetiti diskretni tragovi tonaliteta, u vidu razlaganja polarnog akorda (takt 9), koji se može interpretirati i kao frigijski akord iz subdominante sfere markirane skokom "c-f" (takt 10), proces hromatizacije se intenzivira, tako da tonalni centar biva gotovo potisnut (taktovi 8–16). Aktiviranje harmonske komponente ostvareno je na kraju rečenice (taktovi 17–19) kada se formira sazvučje umanjene terce "h-des" (do ovog trenutka dominirala je linearnost i dosledno sproveden oktavni unisono). Ponovno učvršćivanje osnovnog tonalnog centra naglašeno je kvartnim skokom "g-c" pa se stvara utisak svojevrsne modifikovane kadence u kojoj učestvuju donja i gornja ‚vođica'. Međutim, vođenje glasova negira postulate tonaliteta, pa se gornja vođica ("des") razrešava opisno, a donja ("h") napušta kroz neočekivani silazni pokret. Opisani segment poseduje reprezentativne karakteristike tonikalnosti u kojoj je centar ton, dok na formiranje gravitacije ka njemu utiču metroritmički faktor i uzlazni kvartni skokovi. Tonalitet eliminišu slobodna upotreba hromatike i izrazita linearnost koji ne dopuštaju da se uspostavi koherentni sistem odnosa između akorada i tonova neke lestvice.

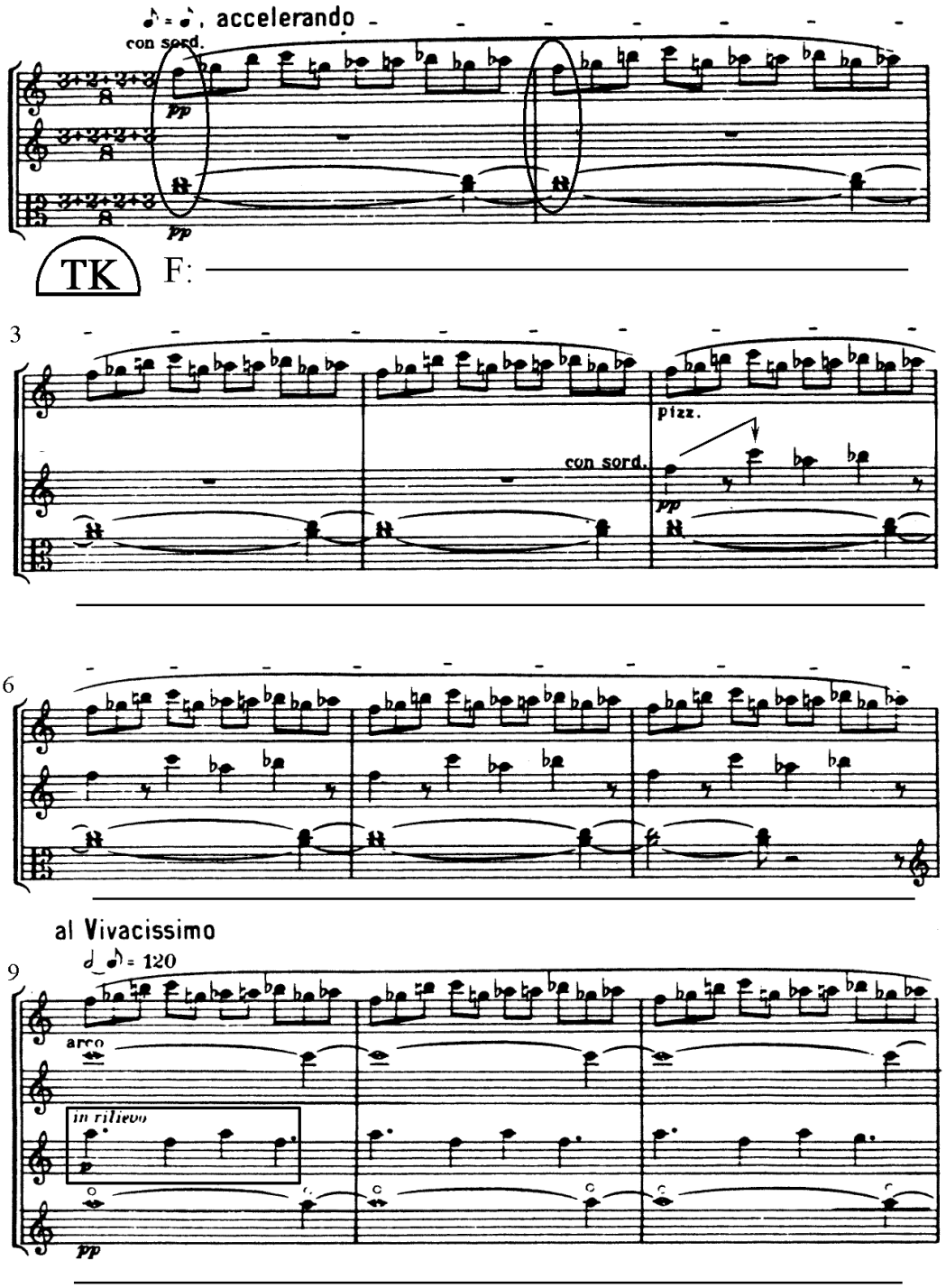
Osporavanje sistema upotrebom hromatike sprovedeno je još slobodnije i intenzivnije u okviru trećeg stava *Petog gudačkog kvarteta* istog autora (primer 33). Na početku srednjeg

[143] U oba orkestra deonice violine, viole, violončela i kontrabasa udvojene su unisono ili donjoj oktavi (u primeru 32 data je redukcija partiture).

primer 32 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav)

dela stava (trio) nastaje svojevrsna dvosmislenost kada je u pitanju ispoljavanje tonalnog centra. Neposredno pre početka prikazanog odlomka, u poslednjem dvotaktu skerca, uspostavlja se pedalna terca (a-c) u deonici viole koja je zadržana na početku tria (taktovi 1–8, primer 33), što formira veoma propustljivu granicu i ujedno utiče na uspostavljanje tonalnog centra *A*. Trio počinje izlaganjem slobodno hromatizovane i veoma pokretljive melodije u deonici prvi violine, u kojoj nema upečatljivih tonalnih asocijacija, nad pedalnom tercom (a-c). Iako u prvom trenutku dominira prethodno uspostavljeni centar *A*, očekivanje slušaoca biva postepeno iznevereno ponavljanjem jednotaktnog modela u diskantu koji

primer 33 (Bela Bartok, *Peti gudački kvartet*, III stav – trio)



počinje tonom „f“, čime se pedalna terca dopunjuje do sekstakorda (a-c-f). Dilemu potpuno otklanjaju figure u deonici druge violine (takt 5, a zatim takt 9) kojima se nedvosmisleno upućuje na centar *F*.

Odsustvo sistema prepoznaje se pre svega u načinu koncepcije figure u deonici prve violine. Upotrebljena tonska građa poseduje visok stepen hromatizacije, a melodijsko kretanje je takvo da nema asocijacije na neki tonalni centar unutar same figure. Jedini element koji ne dozvoljava da se ovakav tonski sadržaj artikuliše kao atonalan zapravo je insistiranje na inicijalisu (tonu “f”) na početku svakog takta. Može se konstatovati da je metrička komponenta, uz podršku pedalnog sazvučja, ključni faktor uspostavljanja centra gravitacije, dok je sistem odnosa unutar neke lestvice eliminisan. Na potiskivanje tonaliteta ukazuje i figura u deonici druge violine (takt 5) u kojoj se uvodi molska terca (ton “as”) što stvara upečatljivu disonancu u odnosu na pedal.

Specifičan vid tonikalnosti, u kojoj se javlja tetrahord umanjene lestvice, upotrebljen je u trećem stavu *Jedanaeste simfonije* Šostakoviča (primer 34). Čvrsto tonalno uporište obezbeđeno je pedalnim tonom u basu i nepotpunim trozvukom fis-mola (taktovi 97–98). Melodijski pokret eis-e-d-cis (obeležen strelicom) predstavlja tetrahord umanjene lestvice[144], koji u ovom kontekstu nema direktno usmerenje ka tonici, već vođica, suprotno zakonitostima tonaliteta, preko prirodnog sedmog i šestog stupnja dostiže ton dominante, i tako dopunjuje tonični kvintakord fis-mola (taktovi 99, 101 i 103). Ovakav tretman segmenta umanjene lestvice bitno je drugačiji u odnosu na situaciju iz *Osmog gudačkog kvarteta* (primer 31) u kome ovaj tonski niz služi kao osnova izgradnje melodije, odnosno, kao ključni faktor formiranja gravitacije ka tonalnom centru. Komparacija ova dva segmenta (primer 34 i primer 31) ukazuje na to da se identičan lestvični niz (ili neki segment lestvice) može koristiti na različite načine, što u posttonalnom kontekstu otvara brojne mogućnosti organizovanja harmonskog sadržaja.[145] U nastavku muzičkog toka (taktovi 104–112, primer 34) tetrahord umanjene zamenjen je tetrahordom hromatske lestvice, što dodatno destabilizuje tonalitet (svi umanjeni tetrahordi obeleženi su punom, a hromatski isprekidanom linijom, primer 34). U trenutku napuštanja pedala (takt 105) u melodiji se razlaže izuzetno udaljeni medijantni kvintakord B-dura (skrivena tercna srodnost) harmonizovan sekundakordom molskog frigijskog. Iako se ova struktura može protumačiti kao ekstremno modifikovana varijanta akorda na sniženom drugom stupnju teško je govoriti o elementima tonaliteta. Naročito je

[144] Ovakav tonski niz se prilično često javlja u delima Dmitrija Šostakoviča. Motiv potpisa (d-es-c-h) takođe je zasnovan na ovom tetrahordu.

[145] Različite funkcije pojedine lestvice i njen uticaj na formiranje različitih muzičkih prostora, biće detaljnije razmotreni u nastavku ovog poglavlja (primer 40).

upečatljivo uzlazno kretanje septime koja je tretirana kao enharmonski notirana vođica (f~eis). Specifičan harmonski kolorit nastaje upotrebom sniženog četvrtog stupnja (takt 108) koji utiče na trenutnu pojavu svetle durske boje (enharmonski, ton "b" u ovom kontekstu deluje kao durska terca). Funkcionisanje sistema potpuno je osporeno u trenutku pojave disonantnog sazvučja (a-c-g, takt 109) koje je uvedeno uzlaznom hromatikom, tako da se prikazani tonski prostor može okarakterisati kao tonikalan.

primer 34 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 11*, III stav)

Do ukidanja sistema može doći i usled intenzivne upotrebe velikog broja različitih, međusobno suprotstavljenih, tonova iz istoimenih lestvica. Slično kao kod kombinovanja frigijskih i lidijskih elemenata u okviru slobodno modifikovanog tonaliteta, istovremena upotreba raznorodnih lestvica na relativno malom vremenskom rastojanju, dovodi do potiranja sistemskog uređenja harmonskog sadržaja, kao na početku prvog stava *Sedmog gudačkog kvarteta* Paula Hindemita (primer 35). U prvom dvotaktu svi tonovi pripadaju

primer 35 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, I stav)

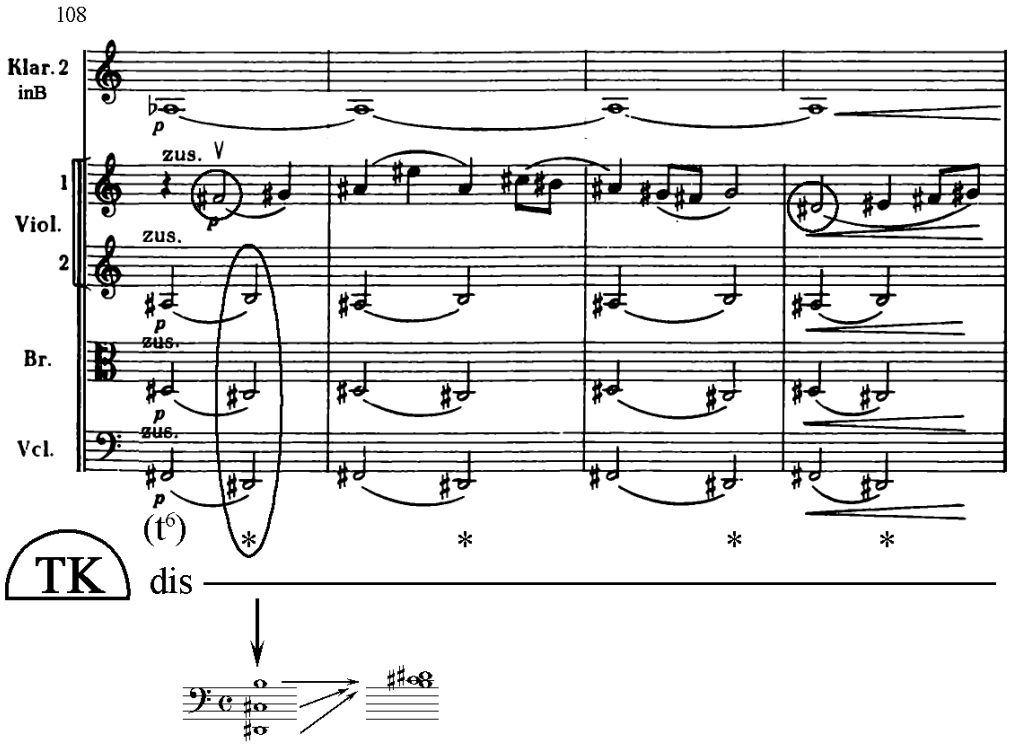
dorskoj lestvici (donji heksakord je upečatljiv u deonici viole), što stvara utisak da će se uspostaviti modalni tonalitet. Međutim, veoma brzo (takt 3) silaznom hromatikom (deonica viole) eliminisana je modalna atmosfera, dok se u melodiji javljaju povišen četvrti stupanj, dvorodna terca (tonovi "a" i "fis~ges" taktovi 3–4) i frigijski elementi (taktovi 4–6). Celokupna zvučnost odaje utisak harmonskog sadržaja koji je prilično disonantan i veoma udaljen od tradicionalnog (pa čak i modifikovanog) tonaliteta, dok je gravitacija ka tonalnom centru *Es* jasno ispoljena. Do kratkotrajne destabilizacije uporišta dolazi u trenutku kada se napušta najupečatljiviji faktor uspostavljanja tonalnog centra, pedal u basu (takt 5–6), a

muzičko tkivo dodatno hromatizuje (taktovi 7–8). Ipak, pedal u deonici viole zamenjen je tonalno usmerenom figurom, što obezbeđuje transparentno ispoljavanje tonikalnosti. Prikazana tonska vertikala poseduje upečatljive elemente koji utiču na konstituisanje tonalnog centra (pedal u basu i figura u deonici viole), dok je sistem prezasićen upotrebom različitih, međusobno suprotstavljenih, tonskih elemenata (dorski, frigijski, povišeni četvrti stupanj, hromatika itd.), čime se stvaraju uslovi za nastanak tonikalnog muzičkog prostora.

Relativno čest postupak u posttonalnom kontekstu predstavlja alternacija disonantnog i konsonantnog akorda, što dovodi do eliminacije dursko-molskog sistema organizacije harmonskog sadržaja (Paul Hindemit, simfonija *Slikar Matis*, prvi stav, primer 36). Ovakva situacija je prilično bliska modifikovanom tonalitetu, jer centar gravitacije predstavlja molski sekstakord (fis-ais-dis) na prvoj dobi svakog takta. Upotreba trozvučne strukture uvek izaziva snažnu referencu na tonalitet, ali disonantni akord kojim je okružena ne pripada sistemu. Na stabilnost centra gravitacije posebno utiče i veoma upečatljiva modalna melodija koja osciluje između fis-lidijskog i dis-dorskog modusa po principu *peremenij lad*-a. Pored inicijalnog tona "fis" i melodijsko kretanje u prva tri takta pripada lidijskoj lestvici *in Fis*, dok pedalni ton u deonici bas klarineta takođe utiče na stabilizaciju tonalnog uporišta. Modalni kontekst ističe slobodan tretman vođice u okviru kvintnih skokova "ais-eis-ais" (takt 109), koji donekle ocrtavaju konture ais-eolskog modusa. Ipak, upečatljiv silazni kvartni skok (taktovi 110–111) premešta težište na ton "dis" i time uspostavlja balans između melodije i akordske pratnje. Takođe, kretanje basa ukazuje na to da tonalni centar odlomka u harmonskom smislu svakako pripada tonalnoj oblasti *in Dis*. Jedini element koji ne pripada modalnom tonalitetu je sekundno građeni akord (dis-cis-h) na trećoj i četvrtoj dobi svakog takta, raspoređen tako da se formiraju dve septime, čime je donekle ublažena disonantna zvučnost. Učestalo ponavljanje ovog akorda, naizmenično sa tonikom, eliminiše funkcionalnost koja je karakteristična za tonalitet, pa dolazi do ispoljavanja tonikalnog principa organizacije harmonskog sadržaja.

Ako se osobenim kompozicionim postupkom umesto trozvuka centralizuje konsonantno sazvučje, kao u trećem stavu *Sedmog gudačkog kvarteta* Paula Hindemita (primer 37), tonikalnost se dodatno udaljava od dursko-molskog sistema. U prikazanom odlomku, velika seksta ("cis-ais"), koja se ističe ponavljanjem, predstavlja osnovni faktor uspostavljanja tonskog težišta. Na odsustvo sistema ukazuje harmonska progresija zasnovana na upečatljivoj upotrebi disonantnih sazvučja, koja se na početku (taktovi 16–17) smenjuju sa konsonantnim intervalom (velika seksta "cis-ais"). Ovakvo akordsko kretanje (podržano

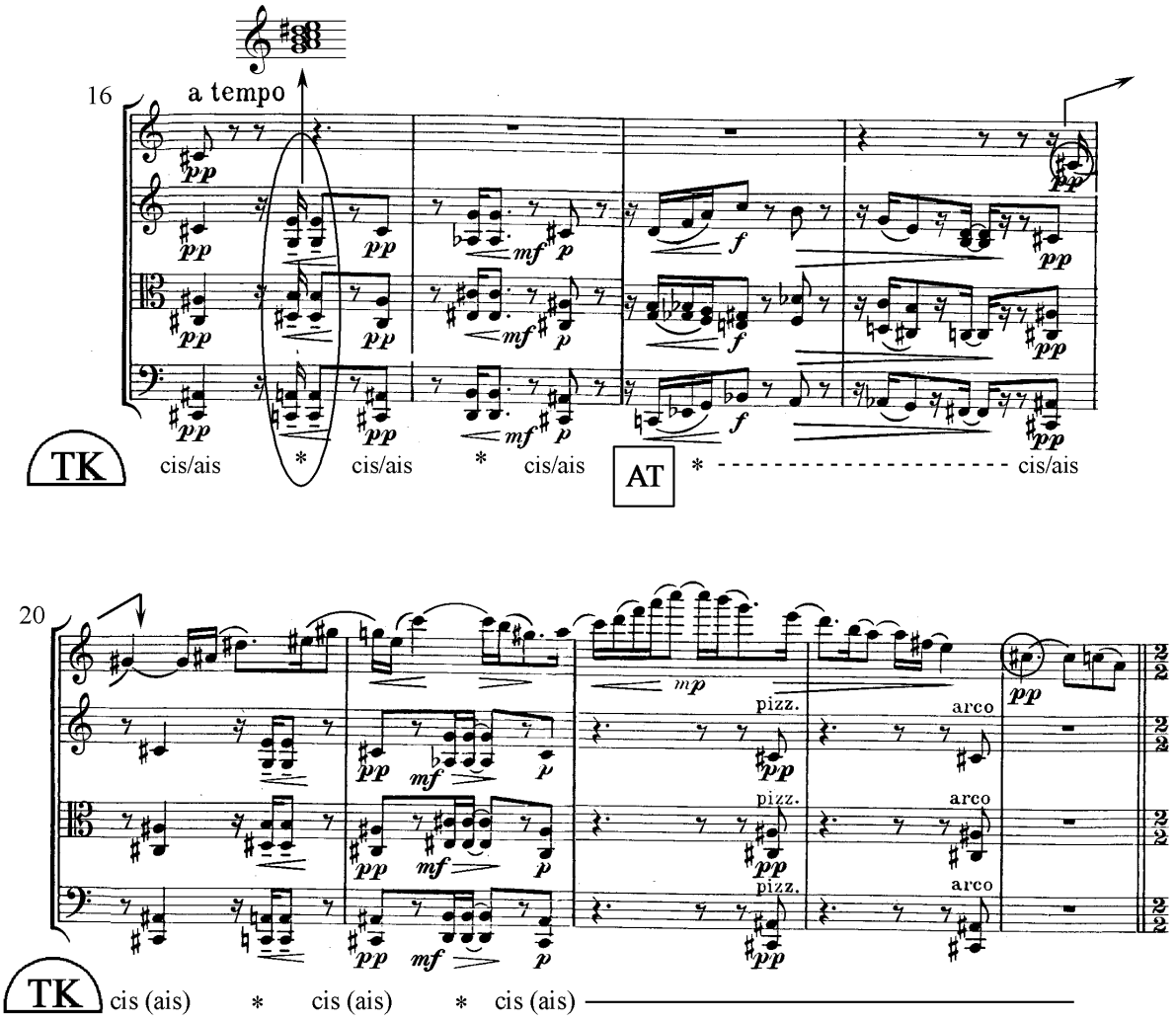
primer 36 (Paul Hindemit, *Simfonija Slikar Matis*, I stav)



dinamičkim nijansiranjem), reprezentativno je za uslove tonske organizacije u kojima postoji jasno ispoljavanje gravitacije ka nekom centru, uz odsustvo sistema, što se može definisati kao tonikalnost. Dominacija disonantnih sazvučja u nastavku muzičkog toka (taktovi 18–19) dovodi do kratkotrajne eliminacije gravitacije ka tonalnom centru, odnosno, do pojave atonalnosti. Naročito je upečatljiva dinamička komponenta koja prati uzlazno – silaznu konturu melodije, čime se dodatno potencira ‚kretanje' ka centru gravitacije. Na identičan način, osnovno tonsko težište uspostavlja se nakon interpoliranog atonalnog dvotakta. Posle ove kratke, ali veoma efektne promene muzičkog prostora, izlaže se melodijska linija u diskantu koja se na početku i na kraju uklapa u okvire tonalnog centra *Cis*.

Ukoliko se prikazani segment sagleda iz vizure tradicionalne harmonske analize, nameće se nedvosmisleni zaključak da je kompletan muzički tok centralizovan *in Cis*. U tom slučaju ‚tonika' bi u svom sklopu posedovala dodatu sekstu ("ais"). Ovakvo tumačenje dodatno potvrđuje konstantno prisustvo tona "cis" u basu, koji je učvršćen sa donjom i gornjom vođicom ("c~his" i "d", taktovi 16–17 i 20–21) i melodijskim inicijalisom i finalisom "cis". Alternativno tumačenje, koje bi u ovoj situaciji bilo prilično artificijelno, podrazumevalo bi drugačiju interpretaciju velike sekste, odnosno, njeno tretiranje kao

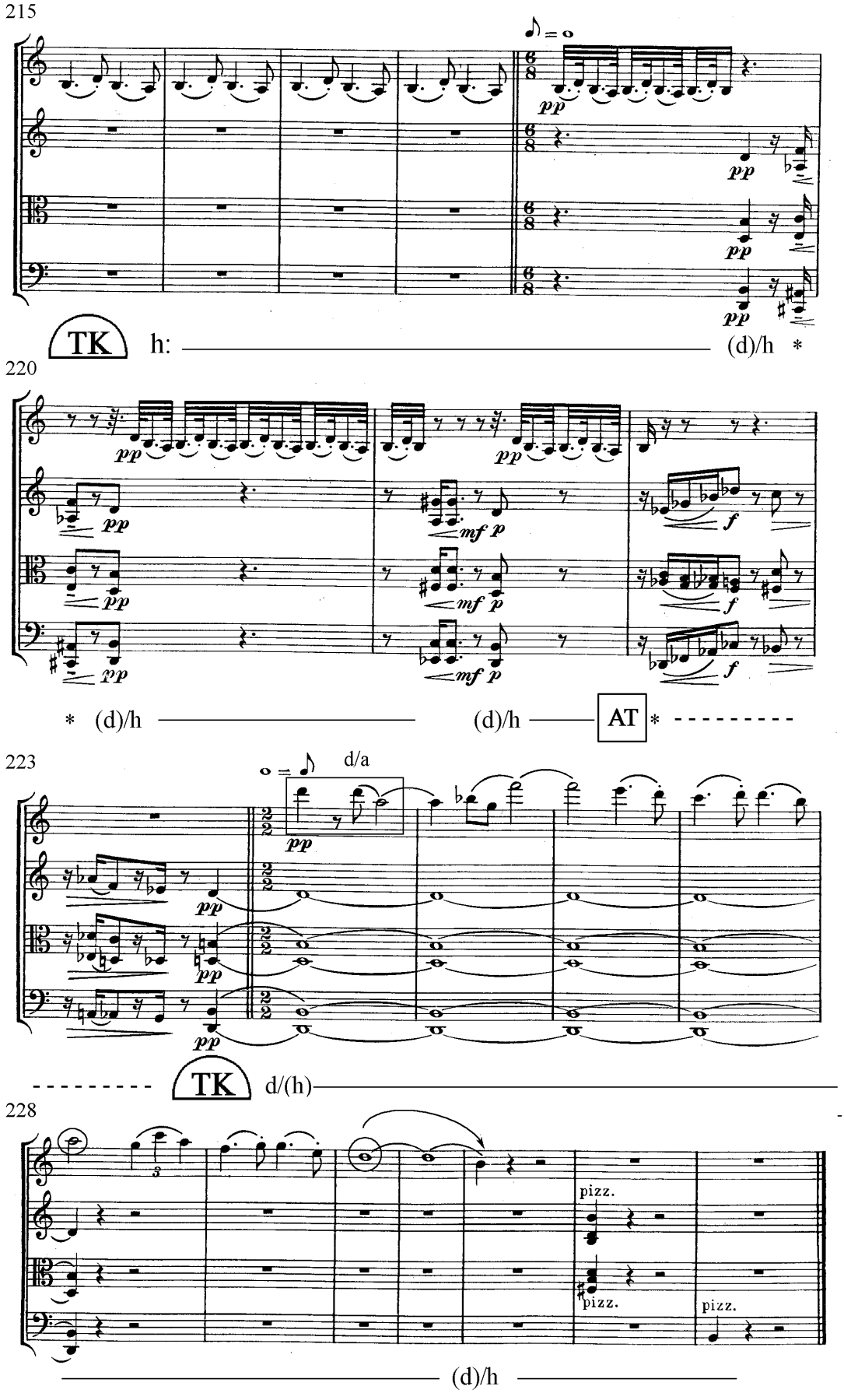
primer 37 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet,* III stav)



nepotpunog sekstakorda ais-mola. Uprkos tome što ova interpretacija deluje malo verovatno, neophodno je skrenuti pažnju da se na kraju stava javlja identičan harmonski sadržaj transponovan za malu sekundu naviše, sa potpuno drugačijim slojem u najvišem glasu (taktovi 219–223, primer 38). Ostinatna figura u diskantu nedvosmisleno sugeriše ton "h" kao osnovno uporište, pa je samim tim i percepcija akordskog sleda promenjena. S obzirom na to da je u pitanju koda, u kojoj se potvrđuje osnovni tonalni centar celog stava *H*, sazvučje velike sekste predstavlja nepotpuni tonični sekstakord h-eolskog modusa (ovakvo tumačenje prilikom prve pojave bilo je na nivou spekulacije). Sam kompozitor krajnje ambivalentno tumači pomenuto sazvučje, što najbolje prikazuje kraj stava (taktovi 224–234, primer 38) u kome se javlja osnovna tema[146] u d-dorskom modusu. Ovaj postupak ponovo na kratko

[146] Prikazana tema detaljno je razmatrana u kontekstu modalno modifikovanog tonaliteta (primer 11). Njena višestruka pojava u celom stavu veoma je značajna za razumevanje narativa, o čemu će biti reči u nastavku rada.

primer 38 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet,* III stav – koda)



aktuelizuje basov ton (“d”) kao centar gravitacije i omogućava identično tumačenje tonalnog centra kao na početku (primer 37). Ipak, nekoliko taktova nakon nestanka pedala (takt 228, primer 38) melodijska linija menja finalis (takt 232) i ‚prilagođava‘ se osnovnom centru *H*. Prikazana dvosmislenost prilikom određenja osnovnog centra upućuje na to da u posttonalnom kontekstu muzički prostor nadilazi okvire koji se mogu sagledati tradicionalnom analizom harmonije, pa je važno definisati nove principe organizacije tonskog sadržaja. Ovakav muzički prostor najbolje je okarakterisati kao tonikalan jer u uslovima odsustva sistema, uz jasno ispoljavanje gravitacije ka nekom centru, uporište može biti pojedini ton, ali i konsonantno, pa nekada i disonantno sazvučje. Centar gravitacije u odabranim odlomcima predstavlja velika seksta, dok je preostali tonski sadržaj organizovan tako da ispoljava upečatljivu težnju ka njoj. Odsustvo tonaliteta kao sistema, uz jasno ispoljavanje gravitacije ka nekom centru, pored toga što je ključno za analitičko artikulisanje tonikalnosti, omogućava kompozitoru da kao težište postavi interval, odnosno, da povremeno naglasi jedan ili drugi ton iz sazvučja. Može se zaključiti da na početku stava (taktovi 16–19, primer 37) centar predstavlja sazvučje (“cis-ais”), dok je od trenutka uključivanja melodije centar *Cis* (taktovi 20–25, primer 37). Na kraju stava, u kodi, centar gravitacije se dva puta promeni, od početnog *H* (taktovi 215–223, primer 38), preko melodijom definisanog *D* (taktovi 224–231, primer 38), do završnog povratka u osnovni tonalni centar *H* (taktovi 232–234, primer 38). Ovakvo oscilovanje tonalnih centara nema uticaja na stabilnost harmonskog toka, jer je kompletan muzički prostor čvrsto tonikalizovan sazvučjem sekste.

Tonikalni muzički prostor osoben je i po tome što poseduje kapacitet apsorbovanja jake disonantnosti, a da pritom gravitacija ka centru ostane očuvana, kao u prvom stavu *Dvanaeste Simfonije* Dmitrija Šostakoviča (primer 39). Na taj način se ovakav princip organizacije tonske vertikale po zvučnosti donekle približava atonalnosti.

Harmonski sadržaj, slično kao u prethodno analiziranim segmentima, zasnovan je na smenjivanju disonantnih sazvučja i male terce “fis-a”, što predstavlja ključni faktor uspostavljanja gravitacije ka tonalnom centru *Fis*. Na početku, disonancu stvara ton “g” (taktovi 78–79), koji u odnosu na pedal u deonici timpana (ton “a”) gradi veliku sekundu. Iako se formalno može interpretirati kao sniženi drugi stupanj koji se kreće naniže ka finalisu, jasno je da u prikazanom kontekstu uticaj frigijske lestvice nije primaran, što isključuje mogućnost konstituisanja modalno modifikovanog tonaliteta. Zvučnost postaje disonantnija u trenutku pojave male sekunde (“a-b”, takt 80), dok je odsustvo sistema još transparentnije u trenutku formiranja klastera (g-a-b, takt 81).

primer 39 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br.12*, I stav)

umanjena lestvica: fis - g -a - b - c -des -es - (ges)

primer 40 (Poređenje lestvica iz primera 9 i primera 33)

Simfonija br. 12, I stav fis - g -a - b - c -des - - es - f* - (ges)

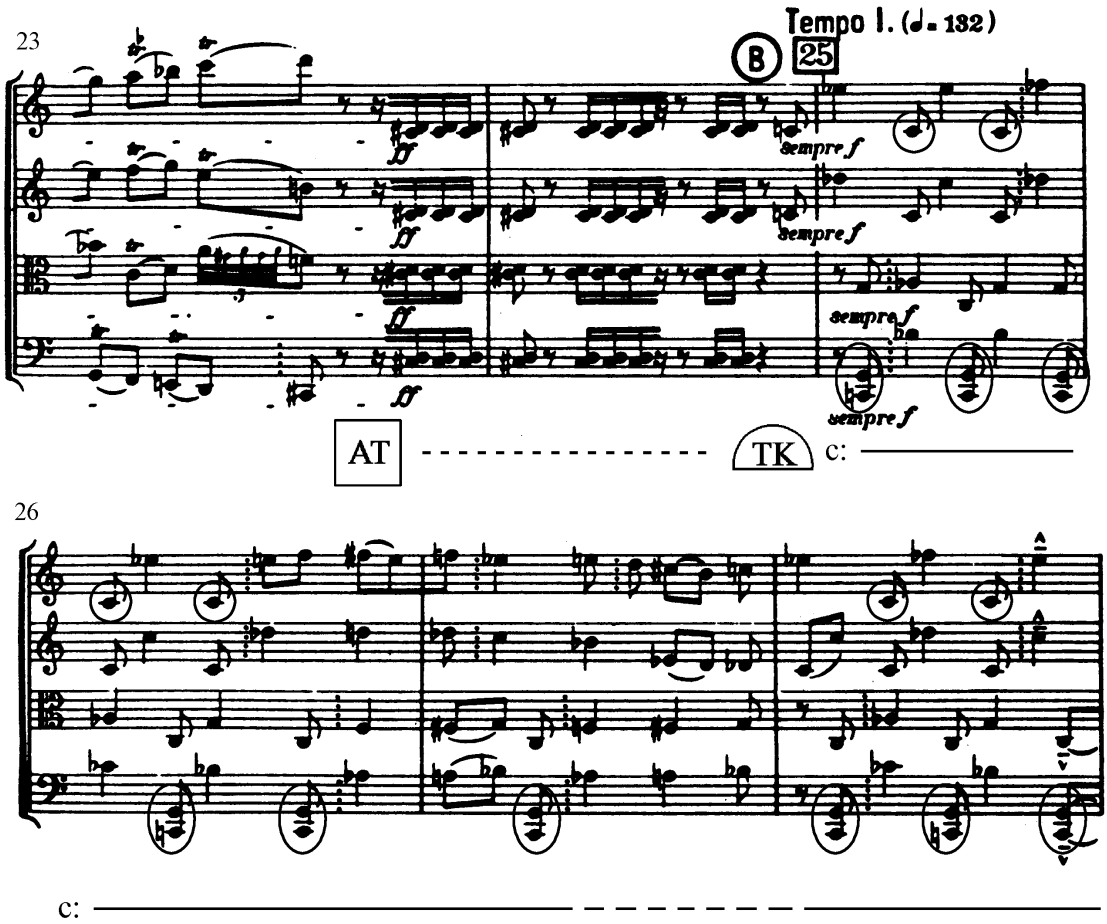
Sedmi gudački kvartet , I stav fis - g -a - b - c - cis - d - es - f* - (ges)

Osnovu melodijskog aspekta čine motorični, oktavno udvojeni, pasaži fortisimo, zasnovani na tonskom nizu koji je gotovo podudaran sa umanjenom lestvicom (primer 40). Upečatljiva promena registra i boje nastaje u trenutku prelaska iz dubokog registra gudačkog korpusa (taktovi 78–81) u visoki registar drvenih duvačkih instrumenata (taktovi 82–84), što muzički tok čini posebno dramatičnim. Važno je ukazati na to da se gotovo identičan tonski niz koristi kao osnova izgradnje modifikovanog tonaliteta u *Sedmom gudačkom kvartetu* (videti primer 15). Jedina razlika između dva prikazana odlomka (primer 15 i primer 39) je u nešto izraženijoj hromatici *Sedmog gudačkog kvarteta* u odnosu na lestvicu upotrebljenu u *Dvanaestoj simfoniji*, koja je nastala usled pojave tona "d" (primer 40).[147] Poređenje ova dva primera jasno ukazuje na to da je u gudačkom kvartetu lestvica upotrebljena kao sistem koji organizuje sve tonove i akorde oko zajedničkog centra, tonike *Fis*. U simfoniji, tonski niz se samo na početku prvog, odnosno, drugog pasaža uklapa u tonikalizovanu tercu "fis-ais" (taktovi 78 i 82, primer 39), dok je odsustvo sistemskog ustrojstva veoma transparentno. Identifikacija određenog lestvičnog tipa, iako je veoma značajna za analitičko razmatranje harmonskog sadržaja bilo koje muzike, u posttonalnom kontekstu nije uvek dovoljna za sveobuhvatno razumevanje koncepcije muzičkog prostora. Može se zaključiti da je veoma važno diferencirati dve mogućnosti ispoljavanja lestvičnog fenomena. Ukoliko se lestvica koristi kao sveobuhvatni sistem tonske organizacije, kao u *Sedmom gudačkom kvartetu* (primer 15), dolazi do uspostavljanja (modifikovanog) tonaliteta. S druge strane, upotreba određenog tonskog niza, koji se poklapa sa nekom lestvičnom konstrukcijom (primer 39), ne mora nužno da uključuje elemente sistema, pa može doći do konstituisanja nekog drugog vida ispoljavanja harmonskog sadržaja: tonikalnog, multitonikalnog, pa čak i atonalnog (umanjena lestvica, ili neki njeni segmenti, mogu da se jave i u uslovima koji nemaju nikakve tonalne karakteristike). Sprovođenje predložene distinkcije ima za cilj da ukaže na značajne razlike koje postoje između tonikalnosti i tonaliteta, nevezano za to da li ih povezuje srodna lestvična građa. Upotrebom istog tonskog niza moguće je proizvesti potpuno različite harmonske sadržaje, koji, pored toga što poseduju raznorodni umetnički izraz, imaju i drugačiju narativnu funkciju.

Još snažniji efekat tonikalizacije konsonantnog sazvučja sazvučja postignut je u prvom stavu *Petog gudačkog kvarteta* Bele Bartoka (primer 41). Nakon disonantnog fortisima (takt 23) u kome oktavno udvojeno sazvučje male sekunde na trenutak eliminiše gravitaciju ka tonalnom centru, uspostavlja se tonikalnost *in C*. Težište predstavlja čista

[147] U *Dvanaestoj simfoniji* jedino se ton „f" ne uklapa u umanjenu lestvicu, dok u *Sedmom gudačkom kvartetu* isti ton ne postoji u melodijskom već isključivo u harmonskom sloju.

primer 41 (Bela Bartok *Peti gudački kvartet*, I stav)



kvinta ("c-g") u deonici violončela koja se ističe ponavljanjem uz upečatljiv oktavni prelom u uslovima oštre polimetrije. I u ostalim deonicama ton "c" se ističe usled silaznog skoka, pa se može zaključiti da na konstituisanje gravitacionog uporišta utiče i registar. Ključni faktor za uspostavljanje tonikalnosti predstavlja odsustvo sistema do koga dolazi usled izuzetno visokog stepena emancipacije disonance. Oštri sudari hromatizovanih horizontalnih linija dovode harmonski sadržaj do same granice atonalnosti, tako da u trenutku kada na kratko nestaje pedal *in C* (takt 27) tonalnost gotovo da iščezava. Važno je naglasiti da u ovom, s obzirom na brz tempo, prilično kratkom odlomku dolazi do gotovo trenutnog "popunjavanja" hromatskog totala. U samo četiri takta iskorišćeno je svih dvanaest tonova, a jedino učestalo ponavljanje savršene konsonance (prazne kvinte) obezbeđuje ispoljavanje tonalnosti. U odnosu na prethodno prikazane primere, u kojima je tonikalizovana nesavršena konsonanca ili konsonantni trozvuk, u gudačkom kvartetu Bartoka efekat dodatno ističe sukob snažnih disonanci i čiste kvinte.

3.2.2. Tonikalnost u kojoj je centar disonantno sazvučje

Specifičan, znatno ređi postupak u okviru tonikalnosti podrazumeva centralizaciju nekog disonantnog sazvučja, čime se ukupna zvučnost dodatno približava atonalnom muzičkom prostoru. Najčešći faktor uspostavljanja svojevrsnog težišta u ovakvom kontekstu jeste ponavljanje, odnosno, produženo trajanje određene zvučne strukture. Kako primećuje Dejan Despić: „Slušalac opaža i doživljava tonalitet kao određeni poredak zvučne gradnje, u kome pojedini činioci – tonovi ili sazvučja – odaju utisak stabilnosti i izazivaju psihološku opuštenost, dok se drugi, naprotiv, ispoljavaju kao labilni, stvarajući kod slušaoca osećaj napetosti i navodeći ga da očekuje njihovo razrešenje, to jest prelazak u neki od prvih, stabilnih činilaca" (Despić 1981, 7). Iako je pojam napetosti i opuštanja uvek u tesnoj vezi sa kategorijama konsonance i disonance, važno je napomenuti da različiti sistemi organizacije muzičkog sadržaja (poput tonaliteta, modusa, dodekafonije, itd.) uspostavljaju specifične relacije između tonova koje nadilaze zakone akustike, zbog čega Despić uvodi pojmove *tonalna* (ili *funkcionalna*) *konsonanca i disonanca.* U zavisnosti od načina funkcionisanja samog sistema, može doći do toga da se "akustički stabilno sazvučje u tonalnom pogledu oseća kao nepostojano" (Despić 1981, 7). Ovakve situacije najbolje ilustruju primeri u kojima se početno konsonantno sazvučje neke kompozicije, od strane slušaoca po inerciji percipirano kao stabilno, naknadno artikuliše kao *tonalna disonanca*: "Prilikom stvaranja početne tonalne asocijacije u svesti slušaoca, posebno pri pojavi potencijalne tonike, dok se tonalitet još nije iskazao. Konsonantno sazvučje koje stoji na početku muzičkog stava – dakle, u trenutku kada slušalac još nije stekao nikakvu predstavu o tonalitetu – nužno se prihvata kao stabilno u svakom pogledu, pošto je takvo u akustičkom smislu, pa mu je i jedino moguće funkcionalno značenje: tonika, razume se potencijalna, kao pretpostavka" (Despić 1981, 8).

Srodan princip može se primeniti u uslovima visokog stepena emancipacije disonance. U posttonalnom kontekstu, opšti odnosi konsonantno – disonantno su redefinisani, pa, ukoliko nema sistema tonske organizacije, prvo sazvučje koje se ponavlja u dužem vremenskom periodu percipira se kao svojevrsno težište. Može se zaključiti da se manifestuje obrnut princip u odnosu na postulate tonalne dinamike. U tonalitetu, prema Despiću, "sazvučja koja, uzeta pojedinačno, imaju konsonantnu građu, postaju **funkcionalno 'disonantna'**, po tome što teže ka daljem razvoju i, u krajnjem ishodu, ka razrešenju u jedinu **apsolutnu** (tj. i funkcionalnu) konsonancu – **tonični akord**." (Despić 2002, 21) Koncept *funkcionalne disonance* ključan je za razumevanje tonaliteta kao sistema, što se najočiglednije ispoljava u harmonskom sledu tri osnovne funkcije S – D – T: "Sva tri akorda

pojedinačno predstavljaju *konsonantne* trozvuke – dakle akustički stabilne – a da se u njihovoj vezi rađa *tonalna disonanca*, kao labilnost koja teži razrešenju, i dobija ga. Iz toga se najbolje može shvatiti definicija tonaliteta kao sistema *odnosa*." (Деспић 1997, 185). U muzici XX veka, u periodu kada se disonanca više ne percipira kao nužno nestabilan element, bilo koja struktura, usled specifičnih okolnosti, može postati *funkcionalno konsonantna*, odnosno, preuzeti ulogu (disonantne) tonike.

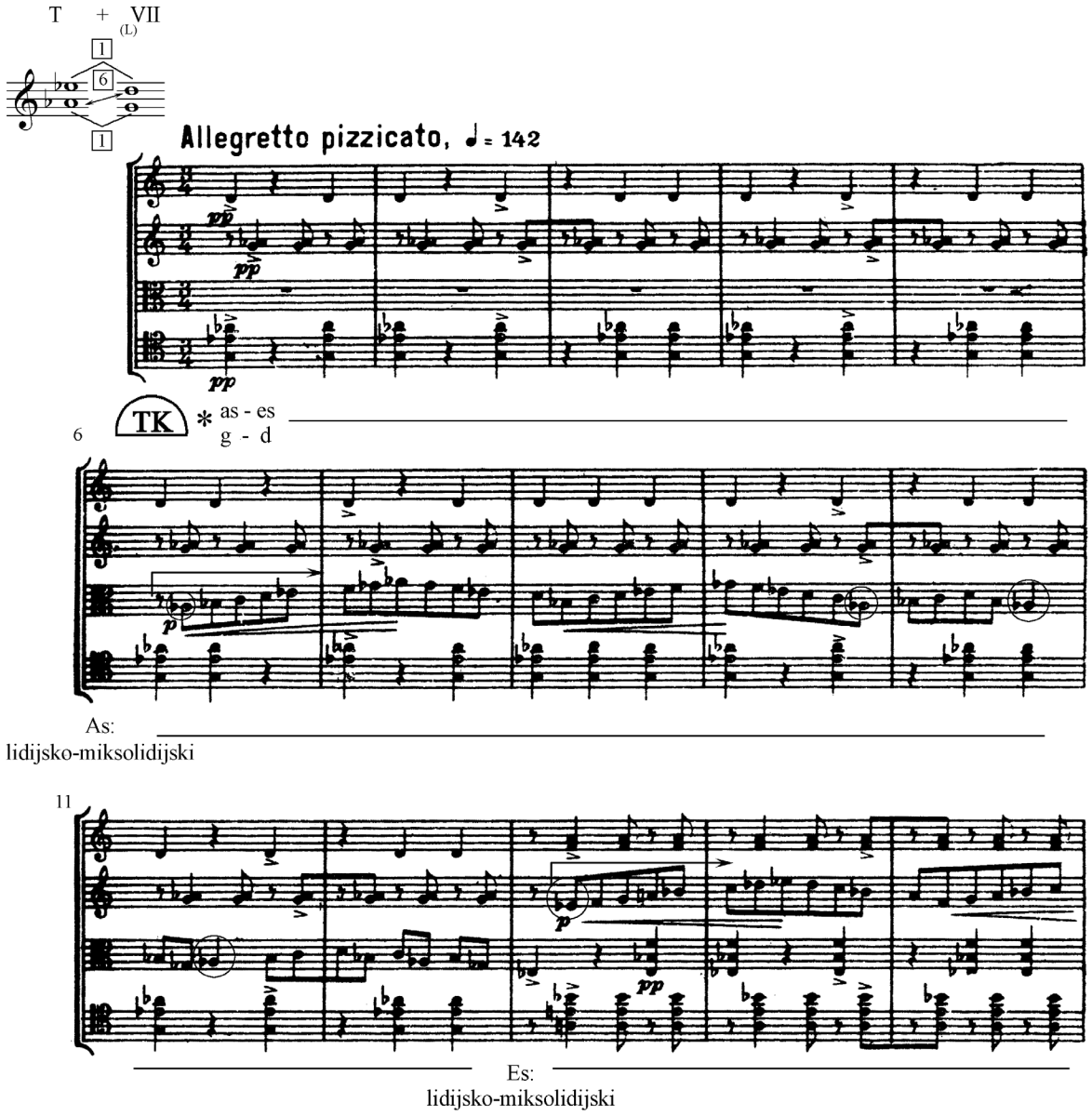
Ovaj vid tonikalnosti najčešće se javlja u srazmerno kratkim odlomcima i relativno brzo biva zamenjen nekim drugim načelom organizacije harmonskog sadržaja, a posebno je karakterističan za kompozicije Bele Bartoka nastale pod uticajem dubokih slojeva folklora. Elementi disonantne tonikalnosti ponekad služe kao faktor destabilizacije unutar odlomaka koji se artikulišu u okvirima (modalno ili slobodno) modifikovanog tonaliteta, kao što je prikazano na početku trećeg stava Bartokovog *Divertimenta* za gudački orkestar (videti primer 24). Na samom početku (taktovi 1–4), tonalni centar nije definisan usled slobodno hromatizovanih linija nakon kojih se obrazuje disonantno sazvučje (takt 5), pa se može zaključiti da se disonantna tonikalnost ispoljava donekle uslovno. Zbog toga je ovaj primer i prikazan u kontekstu modifikovanog tonaliteta (videti primer 24). Naime, disonantni homofoni segment kojim se priprema izlaganje glavne teme u deonici prve violine (taktovi 1–13) svakako se može protumačiti kao tonikalan usled produženog trajanja kvintnog akorda (dve čiste kvinte postavljene u razmaku velike sekunde daju prilično disonantnu zvučnost, e-h / ges-des). Ipak, kada se uzme u obzir modalni kontekst koji sledi, pomenutu akordsku strukturu moguće je krajnje uslovno protumačiti kao veoma intenzivnu modifikaciju sedmog stupnja u osnovnom tonalnom centru *F* (e-ges-**h**-des). Ovaj akord donekle upućuje na dvostruko umanjeni sedmi stupanj (e-ges-**b**-des), sa čistom kvintom umesto umanjene. U tom slučaju, njegova funkcija ne bi bila ‚tonikalna', već bi ga trebalo posmatrati kao kinetički element usmeren ka razrešenju. Ovakvu hipotezu nije moguće u apsolutnom smislu ni dokazati ni opovrgnuti, jer sazvučje poseduje dve umanjene terce (e-ges i h-des) koje vode ka toničnoj kvinti (f-c). Razrešenje, koje se percipira tek naknadno, na neki način je odloženo umetanjem cezure neposredno pred ton dominante (takt 13), pa pitanje kinetičko-statičkog potencijala sazvučja ostaje otvoreno. Može se zaključiti da kompozitor početak stava realizuje dvosmisleno, poigravajući se sa očekivanjem slušaoca. Početni utisak, usled dugotrajnog ponavljanja, opredeljuje sazvučje kao stabilno, dok se kasnije ispostavlja da ono ipak priprema glavni događaj, izlaganje teme u diskantu. Nešto slično, pre više od jednog veka, uradio je Šopen, kada je za početno sazvučje *Balade* op. 23 u g-molu odabrao napolitanski sekstakord.

Daleko su tipičnije situacije u kojima se disonantna tonikalnost dopunjuje dodatnim fakturnim slojem sa izrazito tonalnim asocijacijama, pa celokupan muzički prostor biva preformulisan, kao na početku četvrtog stava *Četvrtog gudačkog kvarteta* istog autora (primer 42). Disonantna tonika u ovom primeru ima znatno veću oštrinu u odnosu na prikazani segment iz *Divertimenta*, jer su dve čiste kvinte postavljene u razmaku male sekunde (as-es / g-d), pa nije moguće konstruisati tercnu strukturu. Pored toga, i sama postavka sazvučja je takva da u deonici druge violine, odnosno u ovom trenutku u diskantu, mala sekunda dodatno dolazi do izražaja, akord se ne razrešava, pa je njegova uloga nedvosmisleno statična. Ponavljanje ovog sazvučja, uz sinkopiran ritam, oštre akcente i picikato način sviranja, doprinosi stvaranju gotovo paganskog karaktera. Iako je struktura veoma disonantna ona se nameće kao stabilna usled produženog trajanja, na sličan način kao sekunda u dvoglasnim narodnim napevima. Ovakav postupak utiče na formiranje *funkcionalne konsonance* koja predstavlja centar gravitacije. Višestruko ponavljanje utiče na izvesnu statičnost muzičkog toka, tako da vrlo brzo (takt 6) u deonici viole, koja je do sada pauzirala, dolazi do izlaganja melodijske linije u As-miksolidijsko-lidijskom (Bartokovom) modusu. Izrazito tonalna melodija, zasnovana na postupnom lestvičnom kretanju, ima snažan semantičko-zvučni potencijal, pa se tonski prostor veoma brzo preoblikuje. Disonanca više nije primaran centar gravitacije, već se jedan njen ton ("as), odnosno, specifična modalna lestvica *in As*, artikuliše kao težište. Akordi zadržavaju akustičke disonantne osobine, ali oni više ne predstavljaju *funkcionalnu konsonancu* već prateći disonantni sloj, pa se može konstatovati da je disonantni potencijal u ovoj vrsti tonikalnosti eliminisan uvođenjem melodije. Identična situacija realizovana je u nastavku muzičkog toka (takt 13) kada dolazi do kontrapunktskog sprovođenja početne melodije u deonici druge violine. Na konvencionalan način, imitacijom na gornjoj kvinti (dominantnoj visini), vrši se promena tonalnog centra, pa se time tonikalizuje drugi ton iz disonantnog sazvučja sa početka ("es"). Ovaj gest jasno ukazuje na autorovu blisku vezu sa tradicijom koja je dovedena u potpuno nove okvire. Izlaganje teme prati promena u harmoniji. Javlja se kvintni akord (a-e / es-b-f) koji delimično pripada Bartokovom modusu *in Es*, ali poseduje i sniženi drugi stupanj (e~fes)[148]. Modalna lestvica upotrebljena je kao tonski niz koji donekle utiče i na harmonske strukture, ali sistem odnosa između tonova je osporen pa ovakav segment poseduje sve karakteristike (disonantne) tonikalnosti.

[148] Tumačiti ovo sazvučje u okvirima centra *in* Es, kao bikord sastavljen od tonične kvinte sa dodatom (frigijskom) sekundom (es-b+e) i lidijske terce (f-a) bilo bi prilično artificijelno.

Po samoj zvučnosti disonantni početak se približava atonalnosti, ali celokupan kontekst nedvosmisleno potvrđuje vezu sa tonalnošću. Tonikalni vid organizacije harmonskog sadržaja, bez obzira na količinu akustičke disonantnosti, uvek poseduje izraženu gravitaciju ka nekom tonskom uporištu, dok je suština atonalnosti ravnopravna upotreba svih dvanaest tonova hromatske lestvice.

primer 42 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, IV stav)



Gotovo identičan postupak Bartok sprovodi u petom stavu istog dela (primer 43). Disonantna struktura zaoštrena je do krajnjih granica jer su upotrebljene čista kvinta i čista kvarta u razmaku male sekunde (c-g / des-fis), tako da se pored dve male sekunde (c-des i g-

primer 43 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, V stav)

fis) javljaju i dva tritonusa (c-fis i g-des)[149]. Poređenje ova dva primera ukazuje na veoma tesnu povezanost između spacijalne i temporalne dimenzije muzičkog dela o čemu će više reči biti u drugom delu ovog rada. Oštrija disonanca zahteva i više vremena da se tonikalizuje, tako da u odnosu na pet početnih taktova u četvrtom stavu (primer 42), u petom stavu disonantna tonika traje čak petnaest (primer 43).[150] Pored toga, u četvrtom stavu je znatno prisutnija statičnost, pa se prikazani segment (primer 42) prevashodno artikuliše kao uvod. U finalu (primer 43) razlaganje akorada poseduje minimalni motivski kapacitet. Aktiviranje ritmičke komponente kroz sinkopiranje pojedinih akorada (taktovi 4, 7 i 9) i promena fakture odnosno registra (takt 11) donekle dinamiziraju muzički tok. Harmonska dimenzija se aktivira u trenutku nastupa deonice basa (takt 3), kada dolazi i do povećanja napetosti uvođenjem tona "f". Iako struktura poseduje veću akustičku disonantnost, njena *konsonantna (tonikalna) funkcija* nije narušena. Izlaganje osnovnog motiva (takt 16) prati identična harmonska podloga kao na početku (bez tona "f") ali disonantni akord na kratko gubi tonikalnu ulogu. Melodijsko-ritmička konfiguracija motiva je takva da nedvosmisleno sugeriše *Fis* kao tonalni centar, pa tonikalnost gubi disonantne atribute na isti način kao i u prethodno prikazanom odlomku. Analitičko razmatranje prikazanog odlomka pokazalo se veoma provokativno za brojne autore koji na različite načine sagledavaju Bartokovu muziku. Tumačeći pojedine segmente iz Bartokovih dela sa aspekta prolongacije i strukturnih nivoa, Miloš Zatkalik i Verica Mihajlović navode Morisonovu analizu finalnog stava *Četvrtog gudačkog kvarteta* Bele Bartoka[151]. Takođe, pozivajući se na Pola Vilsona (*Paul Wilson*) oni konstatuju da je ovde reč o "Uspostavljanju primarnog akorda koji se napušta i njemu se vraća i to se proglašava *bazičnim strukturnim modelom*". (Zatkalik, Miloš; Mihajlović, Verica; 2016, 139).

Donekle drugačiji princip postepenog napuštanja disonantnog tonikalizovanog sazvučja koristi Dmitrij Šostakovič u prvom stavu *Dvanaeste simfonije* (primer 44). Na samom početku odlomka (taktovi 362–363) javlja se sazvučje tritonusa (gis-d) u gudačkom korpusu, u osminskom pulsu i veoma glasnoj dinamici (*fff*), koje formira pedalni sloj. Produženo trajanje disonance (tritonusa) utiče na centralizaciju pa se formira tonikalni muzički prostor. U nastavku muzičkog toka (taktovi 364–373) izlaže se upečatljiv motiv, koji karakteriše punktiran ritam i uzlazni skokovi, zasnovan na konsonantnim dvozvucima: čistoj

[149] Ukoliko se kao osnovni tonalni centar tretira *Fis*, zbog motiva koji se javlja u nastavku (takt 16), početno sazvučje je moguće protumačiti kao kombinaciju kvinte toničnog i polarnog akorda. Malo je verovatno da je autor na početku stava želeo da ukaže na tonalni centar *Fis*, što potvrđuje i sama notacija (des~cis)
[150] Produženje ipak nije trostruko usled tempa i vrste takta, ali je u perceptivnom smislu veoma upečatljivo.
[151] Za više detalja videti: (Zatkalik, Miloš; Mihajlović, Verica; 2016, 139–154).

kvinti, maloj terci i čistoj kvarti (taktovi 364–367). Iako poseduje konsonantnu zvučnost, ovaj materijal nema naročito istaknut tonalni potencijal, jer se u diskantu ističe skok tritonusa naviše (taktovi 366–367), pa nije moguće ustanoviti kom tonalnom centru pripada. Motivski sloj je podređen tritonusu, koji u ovim uslovima predstavlja *funkcionalnu konsonancu*, odnosno, a harmonski sadržaj se može protumačiti i kao modifikovani tonični septakord gis-mola (gis-h-d-fis). Međutim, vertikalna dimenzija muzičkog toka se dodatno dinamizira sekventnim ponavljanjem motiva (taktovi 370–373) što rezultira naslojavanjem čiste kvinte f-c na tritonus čime se anulira čak i asocijativna veza sa gis-molom, pa se može zaključiti da je zapravo jedino gravitaciono težište na nivou čitavog segmenta sazvučje tritonusa. Muzički prostor kao što je disonantna tonikalnost, u ovakvom kontekstu najčešće se relativno brzo napušta. Za razliku od prethodno prikazanih primera iz Bartokove muzike, u kojima disonantno sazvučje biva ‚razrešeno' (videti primer 24) ili dopunjeno konsonantnim tematskim sadržajem (primer 42 i primer 43), Šostakovič eliminiše jedan ton iz disonantnog dvozvuka (ton "d") i na taj način centralizuje preostali tonski element (ton "gis", taktovi 374–384). Osnovni tonalni centar *Gis* afirmisan je pedalnim tonom, dok se u ostalim glasovima javljaju segment umanjene lestvice (taktovi 374–375) i disonantni motiv u osminskom kretanju (taktovi 376 i 379).

Prikazani primer najbolje ilustruje tesnu povezanost između tonikalnosti u kojoj je centar ton, i one u kojoj je težište disonantna struktura. Iako je praktično ceo segment izgrađen od umanjene *in Gis* lestvice, veoma je upečatljivo da se na početku gravitacija uspostavlja prema disonantnoj strukturi (tritonusu), da bi u nastavku muzičkog toka centar postao osnovni ton (umanjene) lestvice. Usled odsustva sistema organizacije tonskog sadržaja moguće je centralizovati čak i disonantnu toniku kakvu poseduje umanjena lestvica, čime se veoma transparentno potvrđuje teza da akustička disonanca u određenim uslovima može postati *funkcionalno konsonantna*.

Tri prethodno razmatrana odlomka ilustruju specifičan vid (delimičnog ili potpunog) napuštanja disonantne tonikalnosti kroz proces isticanja jednog tona unutar tonikalizovane akordske strukture. Sličan princip prikazan je u okviru tonikalnosti u kojoj je centar konsonantno sazvučje (videti primer 37 i primer 38). Na gotovo identičan način, u uslovima odsustava sistema tonske organizacije, kompozitor uspostavlja gravitaciju ka nekom (konsonantnom ili disonantnom) težištu, a nakon toga se opredeljuje da istakne pojedinačni element iz centralizovanog akordskog ili intervalskog sazvučja. Zvučni rezultat koji se postiže je veoma različit, jer su u pitanju akustički suprotstavljeni vidovi tonikalnosti – konsonantni i disonantni – ali je funkcija unutar muzičkog prostora veoma srodna.

primer 44 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br.12* I stav)

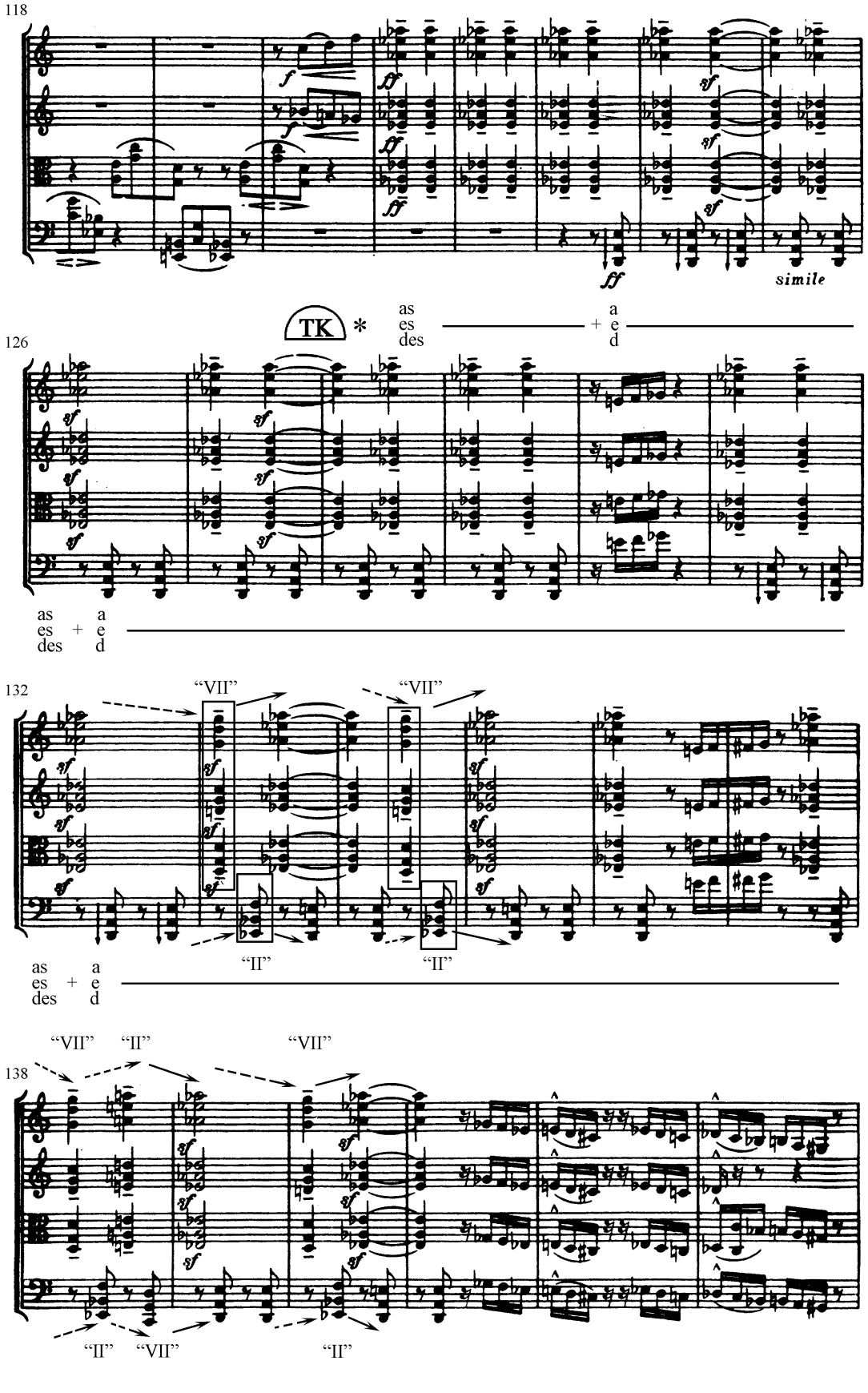
Disonantna tonikalnost u kojoj, pored ponavljanja akordske strukture, sâmo harmonsko kretanje utiče na uspostavljanje gravitacije ka težištu, može se uočiti u toku finalnog stava Bartokovog *Četvrtog gudačkog kvarteta* (primer 45). Relativno prozračna

akordska struktura, formirana od dve čiste kvinte (des-as-es), ponavlja se u gornjem sloju gudačkog kvarteta, čime se ističe kao tonsko središte. U trenutku uključivanja deonice violončela (takt 123), dolazi do narastanja tenzije usled proširenja registra, promene u metro-ritmičkoj slici i novog kvintnog sazvučja koje je u sekundnom odnosu sa disonantnom tonikom (‚tonika' iz gornjeg sloja, des-as-es, superponirana je nad akordom d-a-e u deonici basa). Iako harmonska slika poseduje visok stepen akustičke disonance (tri male sekunde), tonalna stabilnost nije narušena zbog registarske udaljenosti disonantnih elemenata i repetitivnosti, pa se ceo akordski sklop percipira kao disonantni centar gravitacije. Gravitiranje ka ovakvom specifičnom težištu posebno dolazi do izražaja usled hromatskog pomeranja kvintnih akorada kojima se nedvosmisleno ističe tonsko uporište (taktovi 132–140). U gornjem sloju se najpre javlja silazno-uzlazni pokret kojim se sprovodi proces otklona i povratka u odnosu na tonikalizovanu disonancu, dok se akord u deonici violončela centralizuje obrnutim uzlazno-silaznim kretanjem (taktovi 132–135).[152] S obzirom na to da je primenjena izoritmično-homofona faktura, čime je istaknut najviši glas, ton "as" se perceptivno nameće kao tonski oslonac unutar disonantnog akorda, pa je otklon i povratak moguće krajnje uslovno tretirati kao pojavu svojevrsne vođice za osnovni ton (akord je metaforično označen kao "VII"). Nasuprot tome, znatno manje upadljiv akord u deonici basa ‚učvršćen' je gornjom vođicom koja se može interpretirati ka svojevrsni (sniženi) drugi. Ovakva situacija najbolje ilustruje kako harmonska komponenta, čak i u uslovima odsustva sistema odnosa između akorada i/ili tonova neke lestvice, može uticati na formiranje gravitacije ka centru. Sazvučja koja nastaju, kao i njihovi međusobni odnosi nisu definisani postulatima tonaliteta, ali je njihovo kretanje veoma jasno usmereno. Nakon ponavljanja opisanog harmonskog obrta proces tonikalizacije se intenzivira u oba fakturna sloja (taktovi 138–140), pa se jedna za drugom javljaju i gornja i donja vođica za oba kvintna akorda, uz sukcesivnu upotrebu uzlazno-silaznih odnosno silazno-uzlaznih pokreta.

Može se izvesti zaključak da se u posttonalnom kontekstu susedni odnosi između tonskih struktura ispoljavaju kako u uslovima slobodno modifikovanog tonaliteta, tako u tonikalnom muzičkom prostoru. Kao što je pomenuto u okviru prethodnog poglavlja, proces modifikacije dursko-molskog sistema može se pratiti u širokom istorijskom kontekstu kroz akordske relacije, što ukazuje na koherentnu liniju razvoja od baroka i klasicizma (kvintno-kvartni odnosi), preko romantizma (tercni odnosi), do muzike XX veka (sekundni odnosi). U modifikovanom tonalitetu, susedni odnosi između akorada upućuju na pojedine harmonske

[152] Sve ‚harmonske veze' označene su grafički (primer 45) i to tako da isprekidana linija pokazuje otklon od centra, a puna povratak ka težištu.

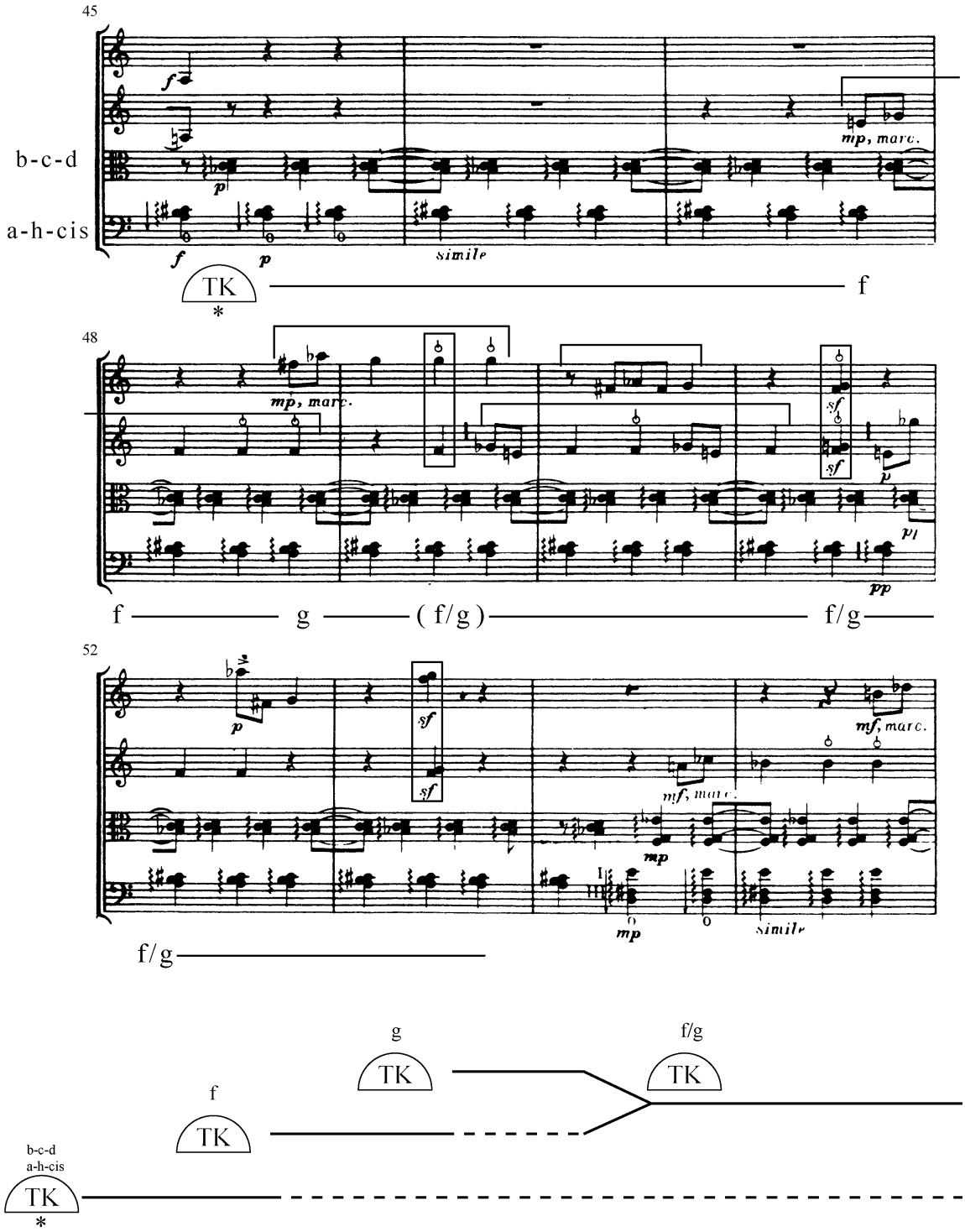
primer 45 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, V stav)



veze iz klasičarsko-romantičarskog dur-mol sistema, i često predstavljaju krajnju tačku razvoja ovog vida tonske organizacije (videti primer 18 i primer 20). Tonikalnost, uprkos tome što može da inkorporira sekundne relacije između akordskih struktura, pa se na taj način značajno približava tonalitetu, nikada nije zasnovana na sistemskom uređenju tonskih odnosa. Tako postavljen dualizam, između aluzije na svojevrsnu tonalnu funkcionalnost i gotovo atonalne akustičke zvučnosti, veoma transparentno artikuliše tonikalnost kao specifičan muzički međuprostor.

Veoma specifičan vid tonikalnosti, koji poseduje najveći stepen disonantnosti od svih prikazanih odlomaka, uspostavlja se u četvrtom stavu istog dela (primer 46). Kako je više puta istaknuto, tonikalnost često poseduje visok stepen akustičke disonantnosti, ali se ipak relativno retko kao centar gravitacije postavlja hromatski klaster. U ovom odlomku, disonantna tonika, centralizovana dugotrajnim ponavljanjem, sastoji se od heksakorda umanjene lestvice (a-b-h-c-cis-d) u donjem registru gudačkog kvarteta. Simultano zvučanje svih šest tonova u istoj oktavi donekle je ublaženo naizmeničnim izlaganjem dva dijatonska klastera u deonicama violončela (a-h-cis) i viole (b-c-d). Iako je trajanje tonova relativno kratko, usled picikato načina sviranja, hromatska zasićenost je veoma upečatljiva. Upotrebom ovakvog akordskog sklopa (trozvuk), sa po dve male sekunde u svakoj pojedinačnoj deonici, Bartok do krajnjih granica ispituje izražajne mogućnosti instrumenata, za koje su čak i sekundni dvozvuci relativno netipični. Nakon nekoliko taktova (taktovi 45–47) u kojima se klaster artikuliše kao *funkcionalna konsonanca*, imitaciono se izlaže motiv u deonicama druge, pa zatim, prve violine. Izrazitost ovom melodijsko-ritmičkom nukleusu daju pokret umanjene terce i ponavljanje tona kojima se sugerišu nova tonska uporišta. Najpre se u deonici druge violine (taktovi 47–52) ističe ton "f", a zatim je u deonici prve violine (taktovi 48–52), usled imitacije na gornjoj noni u svojevrsnoj streti, naglašen ton "g". Ovaj veoma specifičan postupak rezultira uspostavljanjem dva nezavisna fakturna sloja u kojima postoje dva različita težišta. Donji sloj ukazuje na disonantnu tonikalnost u kojoj je centar opisani klaster, dok u gornjem sloju postoje praktično dva centra: *F* odnosno *G*. Iako su motivi postavljeni imitativno, pa na samom početku gornje dve deonice deluju nezavisno (taktovi 47–49), tonalni centri se toliko brzo smenjuju da dolazi do njihove svojevrsne simbioze (taktovi 49–53). Gornja dva glasa zapravo predstavljaju jednu, sekundno udvojenu liniju, što se vrlo jasno ispoljava u trenutku formiranja dvozvuka (taktovi 49, 51, 53). Može se konstatovati da u gornjem sloju postoji disonantna tonika f/g, dok je u donjem klaster, pa nastaje situacija veoma bliska bitonikalnosti (videti grafički prikaz, primer 46).

primer 46 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, IV stav)



Ovakvi segmenti muzičkog toka, nastali kombinovanjem dva načela tonske organizacije u dva nezavisna fakturna sloja, značajno proširuju izražajne mogućnosti u posttonalnom kontekstu. U prikazanom odlomku, koji svakako poseduje pojedine karakteristike kombinovanog načina organizacije harmonskog sadržaja, kompletan tonski

materijal je centralizovan prvo prema disonantnom šestozvuku, a zatim ulogu težišta preuzimaju tonovi “f” i “g”, odnosno sekundno sazvučje f/g, pa se može govoriti o veoma brzoj promeni (disonantnog) tonalnog centra. Superponiranje dva centra u dva nezavisna sloja je relativno kratko, pa se u perceptivnom smislu teško opaža kao bispacijalnost.[153] Zahvaljujući visokom stepenu akustičke disonantnosti, u navedenom segmentu gotovo da je dostignut hromatski total (nedostaje jedino ton “dis”), a postignuta zvučnost bliska je atonalnoj. Jedini elementi koji ukazuju na postojanje gravitacije ka nekom centru su melodijska usmerenost na“f” i “g”, odnosno, insistiranje na klasterskom sazvučju, čime se ipak uspostavlja izvesna hijerarhija između tonova, što je tipično za tonikalnost.

[153] Reprezentativni primeri kombinovanih vidova organizacije harmonskog sadržaja biće prikazani u jednom od narednih poglavlja.

3.3. Multitonikalnost

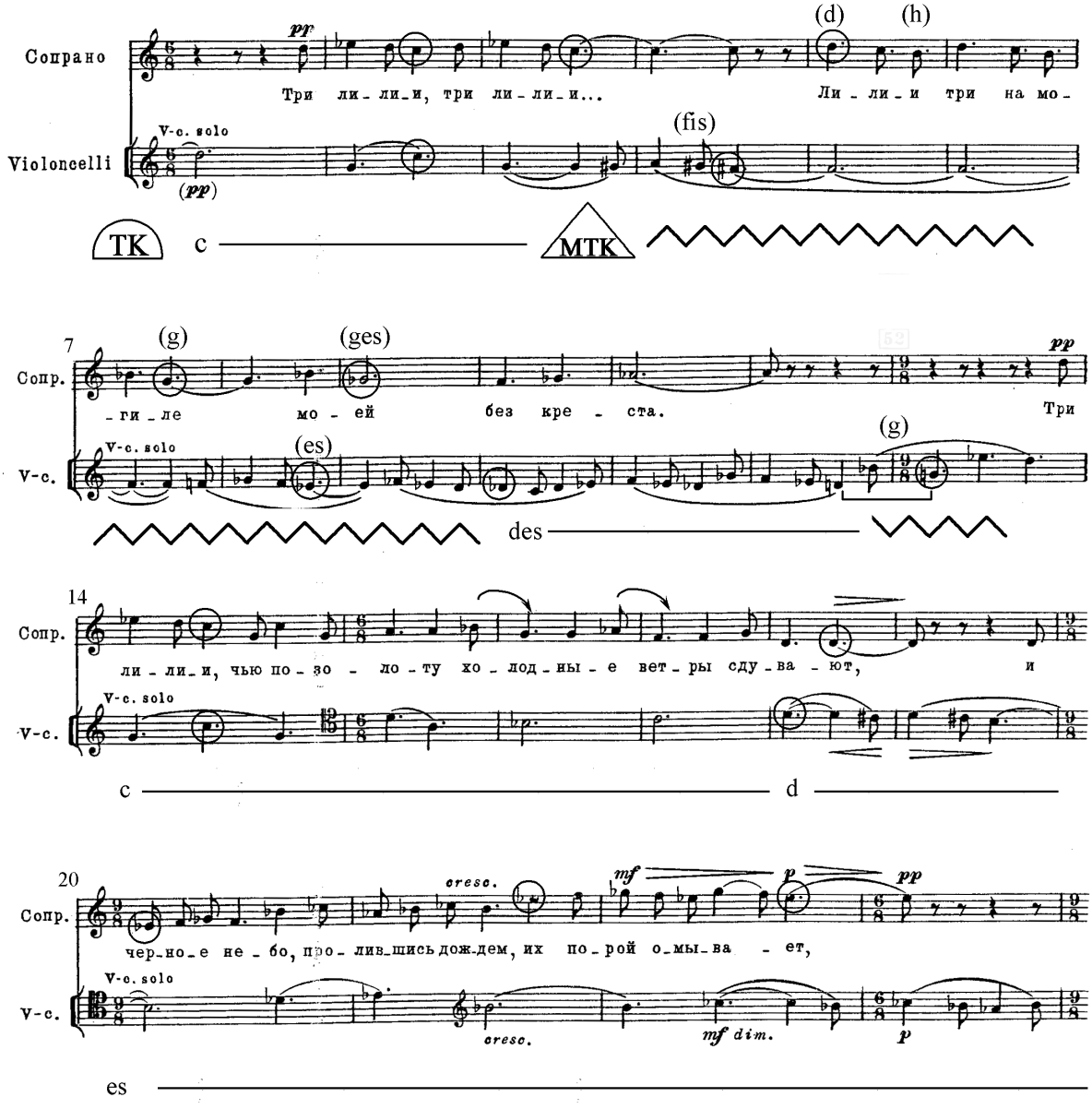
Multitonikalni način organizacije harmonskog sadržaja, pored odsustva sistema, podrazumeva i delimično slabljenje, odnosno, potpuno ukidanje gravitacije ka nekom tonskom uporištu. Jedinu vezu sa tonalnim muzičkim prostorom predstavljaju kratkotrajne mikrotonalne asocijacije na pojedine centre koje se smenjuju u dovoljno visokoj frekvenciji, što onemogućava stvaranje gravitacije ka nekom određenom globalnom težištu.

Dmitrij Šostakovič na početku četvrtog stava svoje *Četrnaeste simfonije* diskretno uvodi neke multitonikalne elemente (primer 47).[154] Kontrastna dvoglasna polifonija, realizovana između dve solističke deonice (violončela i soprana), zasnovana je na tonskom nizu koji odgovara lestvici c-mola (taktovi 1–3). Melodijski pokret u gornjem glasu, sa dužim zastojima na tonu "c", kao i upečatljiv kvartni skok naviše u basu ("g-c"), nedvosmisleno ukazuju na tonalni centar. Međutim, veoma brzo silazni, pokret "a-gis-fis" u deonici violončela izaziva mikrotonalnu asocijaciju na polarno udaljeni fis-mol, dok se gotovo istovremeno u diskantu ističe ton "d" na naglašenom delu takta (taktovi 4–6). Melodijski pokret (d-c-h) sugeriše frigijski h-modus, a u vertikalnom zvučanju se formira i njegova tonika (h-d-fis). Na ovaj način kompozitor uvodi asocijacije na dva kontradiktorna tonalna centra u odnosu na početni (centralizuje polarni stupanj i vođicu), čime se nužno eliminiše osećaj gravitacije ka težištu. Nakon toga, javlja se još nekoliko asocijacija na različite tonalne centre (g, es, ges) u relativno kratkom vremenskom periodu, tako da nijedan od njih nema kapacitet da se nametne kao primaran. Tek izlaganje melodijske linije u Des-duru u deonici violončela (takt 10), koje je podržano tonom dominante u sopranu, traje dovoljno dugo da se može govoriti o ponovnom uspostavljanju gravitacije. I ovo tonalno centriranje napušta se relativno brzo usled razlaganja polarnog trozvuka g-mola (taktovi 12–13), da bi nakon toga usledio povratak u početni centar *C*. Iako se u melodijskom kretanju mogu uočiti dve silazne terce (taktovi 15–17) koje asociraju na tonalne centre "g" i "f", u ovoj situaciji gravitacija nije narušena, jer se oni uklapaju u osnovni centar *C*. Do kraja odlomka izvršena su još dva sekundno uzlazna premeštanja težišta, ali je frekventnost promene znatno manja pa se formiraju kratkotrajni tonikalni odlomci *in D* odnosno *in Es*. Prikazani segment, u kome se multitonikalnost još uvek ne javlja u reprezentativnom vidu, prikazuje dva ključna momenta neophodna za ukidanje gravitacije ka centru, a to su: kompatibilnost centara i frekvencija njihovog smenjivanja. Ukoliko se neki tonalni centar u dužem vremenskom periodu nametne

[154] U svim primerima koji prikazuju multitonikalnost, potencijalni tonalni centri označeni su slovima u zagradi, a tonovi istaknuti kao ritmička uporišta su zaokruženi.

kao primaran, slušalac može da registruje ispoljavanje gravitacije ka njemu bez obzira na odnos tog centra prema prethodnom. S druge strane, brza promena tonalnih asocijacija na tonska uporišta koja su međusobno udaljena (najčešće sekundna i polarna relacija), uvek dovodi do slabljenja ili potpunog ukidanja gravitacionih sila.

primer 47 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, IV stav)



Povremeno osporavanje gravitacije, koje rezultira prevođenjem tonikalnog muzičkog prostora u multitonikalni, može se učiti u prvom stavu Hindemitove simfonije *Slikar Matis* (primer 48). Osnovni motiv, izložen na početku segmenta u diskantu (takt 39), ima veoma

specifične melodijsko-ritmičke karakteristike i predstavlja ključni faktor uspostavljanja tonalnosti, ali istovremeno poseduje elemente koji ukazuju na različite tonske centre, što utiče na destabilizaciju gravitacije. Početni zastoj na inicijalisu (g) i postupno silazno kretanje u rasponu kvinte (g-c) prevashodno upućuju na prisustvo segmenta lestvice G-dura, odnosno, na ispoljavanje centra *G*. Međutim, u nastavku melodijskog kretanja (taktovi 40–42), javlja se zastoj na sniženom (miksolidijskom) sedmom stupnju, kvintni skok "e-h" i završetak melodije na novom finalisu "a", čime se donekle relativizuje početno uporište. Pored toga, u ovom trenutku, sasvim uslovno, moguće je početni niz (g-fis-e-d-c) percipirati i kao donji pentahord C-lidijskog modusa, što je svakako prilično spekulativno jer je tonalni centar utemeljen pedalnom kvintom u basu. Ipak, ovakva melodijsko-ritmička konfiguracija motiva, koja poseduje izvestan stepen gravitacione nestabilnosti, omogućava kompozitoru da promenama u pratećem sloju izmeni i smer gravitacije. Tako, prilikom transpozicije motiva (takt 51), usled drugačije postavljenog pedalnog sloja, inicijalis predstavlja ton dominante H-lidijskog modusa, čime se potvrđuje mogućnost dvostrukog tumačenja melodije. Odnosi između akorada se gotovo funkcionalizuju uvođenjem modifikovanog autentičnog odnosa (D – T, takt 51)[155], dok melodijsku kadencu (takt 54) prati pojava durske tonične terce. Ipak, ovakvi, diskretni tragovi akordskih uodnošavanja nisu dovoljni da se uspostavi sistem, naročito usled niza disonantnih sazvučja (taktovi 54–55, 57 i 59), kojima se vrlo brzo narušava tonalni kontekst. Harmonski tok postaje posebno nestabilan usled daljeg transponovanja motiva na nove tonske visine, praćenog disonantnim sazvučjima (taktovi 55–59), što dovodi do formiranja multitonikalnosti.

U prikazanom segmentu, pored motiva koji poseduje gravitacionu ambivalenciju ka različitim centrima, jasno se ispoljava interpolacija multitonikalnosti između dva tonikalna područja (taktovi 43–50). Granična zona između dve osnovne kategorije nastaje usled postepenog slabljenja gravitacije, uz zadržavanje tonalnih asocijacija ka različitim tonskim središtima. Nakon završetka toničnog pedala (takt 42), dolazi do kratkotrajne centralizacije *in E* usled izlaganja gornjeg tetrahorda E-dur lestvice, postupnim uzlaznim kretanjem u srednjem glasu. Na destabilizaciju gravitacije utiče gotovo istovremena pojava novog motiva u diskantu (takt 43–44) u kome je istaknut centar *G*, uz upotrebu dvorodne terce. Iako svi tonovi motiva formalno pripadaju široko shvaćenom tonalnom prostoru *in G*, melodijsko-ritmički zastoj na vođici takođe relativizuje gravitacione sile ka osnovnom uporištu. Tonski

[155] U basu postoji silazni kvintni skok „fis-h" kojim se aludira na kadencirajući obrt D-T, međutim septakord dominante bez terce poseduje sniženu kvintu (fis-c-e).

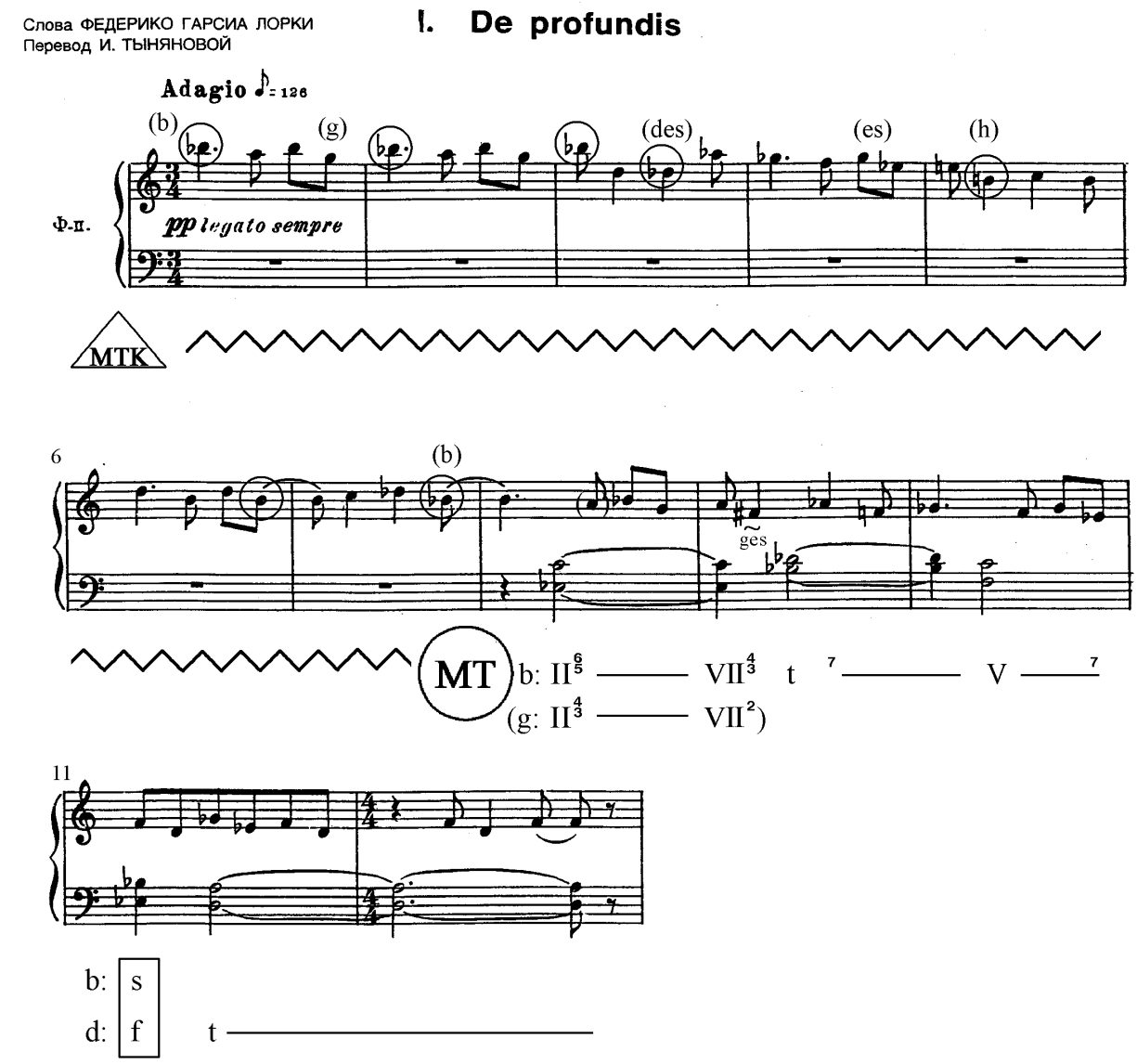
Ziemlich lebhafte Halbe (𝅗𝅥 108–112)
39
miksolidijski
(g)
(g)
(e)
(e)
mf
mf
TK
G
MTK
46
~ c-frigijski
(h)
(g)
mp
f
h-eolski
(c)
(es)
mp
f
(H: D)
TK
H
53
(a)
(d)
p
f
p
f
f
1
1
f
"T" * *
* * *
* *
H

centri koji učestvuju u formiranju multitonikalnog prostora relativno su srodni, ali njihova kompatibilnost je dovedena u pitanje upravo mutiranjem tonične terce. Ukoliko bi se tumačenje dovelo u vezu sa dursko-molskim sistemom, bilo bi moguće konstatovati srodnost na relaciji G-dur i melodijski e-mol, međutim, ton "b" kojim se sugeriše istoimeni g-mol, stvara upečatljivu disonancu u odnosu na celokupan kontekst. Prilikom variranog ponavljanja motiva (taktovi 45–47), tonalne asocijacije se usmeravaju na centar *C* (frigijski) koji će se u jednom sloju zadržati relativno dugo u vidu pedala, kada dolazi do snažnijeg ispoljavanja multitonikalnosti. Različite tonalne asocijacije u diferenciranim fakturnim slojevima dovode do značajne dinamizacije harmonskog toka, čime se stvara gradacija, koja kulminira visokim stepenom tenzije, neposredno pred pomenutu ‚kadencu' *in H* (takt 51). Može se konstatovati da je ovakav vid organizacije harmonskog sadržaja (taktovi 47–51) u velikoj meri lišen gravitacije ka jednom centru, tako da se tonalnost dovodi u pitanje. Ipak, veliki broj tercnih i kvartnih skokova u melodijskom kretanju stvara dovoljan broj tonalnih asocijacija da se tonska vertikala ne može tretirati kao atonalna, što utiče na formiranje multitonikalnog muzičkog prostora. Ključni generator ovakvog harmonskog procesa predstavlja motiv koji nije ‚monocentričan', ali poseduje asocijacije na više različitih uporišta, čime se isključuje mogućnost pojave atonalnosti.

Intenzivnija upotreba multitonikalnosti, u odnosu na prethodno prikazane primere, javlja se na samom početku *Četrnaeste simfonije* Dmitrija Šostakoviča (primer 49). Na artikulisanje centra *B* prevashodno utiče jednoglasna melodija u kojoj se na metrički naglašenom delu takta ističe ton "b". S obzirom na to da je na početku (prva dva takta) iskorišćen trihord lestvice g-mola (tonovi g-a-b) i da se javlja silazna terca "b-g", može se reći da melodija, donekle uslovno, osciluje između tonalnih centara *B* i *G*.[156] U nastavku muzičkog toka (taktovi 3–7), smenjuju se melodijske asocijacije na nekoliko različitih tonalnih centara od kojih nisu svi jednako izrazito naglašeni, ali celokupan kontekst je takav da nije moguće opredeliti primarno težište, prema kome bi se formirala globalna gravitacija. Najpre se uzlaznim kvintnim skokom, kao i daljim melodijskim kretanjem, referira na tonični kvintakord Des-dura, da bi preko silazne terce "ges-es" i otvorene hromatike došlo do nove centralizacije *in H*. U trenutku završetka jednoglasa (takt 8), aktivira se harmonska komponenta i dolazi do promene muzičkog prostora. Uspostavlja se sistem odnosa između akorada koji gravitiraju ka jednom tonalnom centru (*B*) tako da nastaje modifikovani tonalitet. Stepen modifikacije je veoma diskretan i zapravo se odnosi prevashodno na

[156] Ton "g" nije zaokružen jer ne predstavlja melodijsko uporište usled kratke ritmičke vrednosti i oslabljene metričke pozicije. Ipak, moguće je konstatovati latentno prisustvo sekundarne tonike.

primer 49 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, I stav)



melodijski sloj u kome i dalje preovladava multitonikalni princip, dok je akordski sled veoma blizak klasičarsko-romantičarskom tonalitetu.[157] Sâm harmonski obrt je veoma specifičan i dodatno artikuliše tonalnu ambivalenciju između centara *B*/*G*, izloženu na početku u jednoglasnoj melodiji. U zavisnosti od tumačenja vanakordskih tonova, prvi akord može da predstavlja drugi stupanj u oba tonaliteta, dok, usled enharmonije, isto važi i za vođični septakord. Na ovaj način stvara se, za klasični tonalitet, gotovo paradoksalna, situacija da isti harmonski obrt, odnosno, ista akordska veza II – VII, egzistira u dva različita tonalna centra.

[157] Modifikacija se uočava prilikom promene tonaliteta i uvođenja molskog frigijskog akorda, kao i kod upotrebe toničnog septakorda i dominantnog akorda bez terce.

Ovaj vid modifikacije moguć je usled multitonikalne melodije i na neki način predstavlja krajnju tačku u oscilovanju ‚paralelnih' tonaliteta.[158] Segment završava u d-frigijskom modusu modifikovanom plagalnom kadencom (f – t), a poslednja tri akorda zapravo formiraju sled III – II – I (*in D*), koji je predstavljen nizom od tri paralelne čiste kvinte. Ovakvi harmonski obrti, kao i sâmo vođenje glasova, potpuno su atipični za dursko-molski tonalitet. Prikazani primer eksplicicira činjenicu da se multitionikalnost iskazuje prevashodno kao linearna pojava, i da ovaj vid tonske organizacije, usled nedostatka sistema odnosa, poseduje izvestan stepen nestabilnosti. Naime, uključivanje akordskog sloja (takt 8), u kome su izraženi sistemski funkcionalni odnosi između sazvučja u b-molu, trenutno eliminiše multitonikalnost, iako u samoj melodiji nema nikakvih naznaka ovog tonalnog centra, već postoji diskretno pomeranje težišta. Tonalitet kao sistem poseduje najsnažniji zvučni i semantički potencijal, pa ukoliko se kombinuje sa nekim drugim vidom organizacije harmonskog sadržaja u različitim fakturnim slojevima, najčešće celokupan kontekst biva preformulisan, odnosno njemu podređen.

Multitonikalnost posebno dolazi do izražaja u polifonim segmentima muzičkog toka i to, u uslovima brze smene različitih mikrotonalnih asocijacija. U takvom kontekstu, tonski sadržaj ‚lebdi' u besteżinskom muzičkom prostoru, koji se praktično graniči s atonalnošću, kao na početku *Šestog gudačkog kvarteta* Paula Hindemita (primer 50).

Tonalni centri su najčešće ‚markirani' sa dva osnovna principa, specifičnim melodijskim skokom i/ili metro-ritmičkim isticanjem pojedinog tona. Tako, na samom početku, intervalsko kretanje sugeriše centar *C*, da bi odmah nakon toga usledio kvintni skok "e-h" kojim se težište premešta. Iako su u pitanju dva tercno srodna centra (*C* i *E*) upečatljiva je njihova nekompatibilnost, koja isključuje mogućnost formiranja jednog sveobuhvatnog tonskog uporišta. Centar *C* poseduje molsku tercu ("es"), što utiče na formiranje disonance prema narednom težištu (*E*), u kome se javlja otvorena hromatika ("gis-g"), tako da pitanje tonskog roda ostaje otvoreno. Ni drugo tonsko težište *E* nema kapacitet da na sebe preuzme ulogu osnovnog tonskog centra jer se vrlo brzo javljaju silazni pokret "es-d" i zastoj na dužoj noti "fis". Ovako koncipirana multitonikalna tema u sebi poseduje veliki broj međusobno kontradiktornih tonskih elemenata koji, s jedne strane gotovo formiraju hromatski total[159],

[158] Prilikom harmonske pojave oscilovanja paralelnih tonaliteta u romantizmu, često dolazi do zajedničkih akordskih veza, pa se npr. odnos *II – VI* u duru percipira kao plagalni obrt *s – t* u paralelnom molu. Ipak, gotovo je nemoguće istu akordsku vezu protumačiti u dva različita tonaliteta, jer je funkcionisanje sistema znatno snažnije u odnosu na posttonalni kontekst. Za više detalja u vezi sa pojavom oscilovanja videti: (Сабо 2012).

[159] Tema je izgrađena od tonova "c - d - es - e - fis - g - gis - h". Imitacijom na dominantnoj visini u deonici prve violine (takt 3) ovaj tonski niz se dopunjava sa tonovima "a" i "b", dok se u kontrasubjektu javlja ton "f", tako da iz hromatske lestvice nedostaje jedino ton "cis".

dok su istovremeno organizovani tako da artikulišu dovoljnu količinu tonalnih asocijacija. Nemoguće je odrediti jedan osnovni tonalni centar, ali istovremeno nema ni pojave atonalnosti, što je tipično za muzički međuprostor definisan kao multitonikalnost.

primer 50 (Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, I stav)

U nastavku muzičkog toka (taktovi 3–10) tema se imitaciono sprovodi po glasovima, što dovodi do postepenog intenziviranja multitonikalnog procesa. Javlja se sve veći broj melodijsko-ritmičkih i metričkih asocijacija na različite tonske centre, pa se stiče utisak

svojevrsnog tonalnog ‚treperenja'. Nisu svi centri jednako istaknuti, tako da u trenutku pojave uzlazne kvinte u deonici viole (takt 4), kojom je sugerisan centar *E*, primat preuzima tema u diskantu, pa dominira centralizacija *in H*. Oba ‚dotaknuta' težišta se veoma brzo demantuju drugim tonalnim asocijacijama, tako da se postiže veoma homogena zvučnost. Uključivanje trećeg glasa u imitacioni procesdodatno usložnjava zvučnu sliku (takt 6), pa se percepcija slušaoca ponajviše oslanja na samu temu i njena tonska uporišta. U ovakvim okolnostima, harmonski sadržaj nastaje kao proizvod linearnog kretanja glasova, dok se u samim melodijama ističu konsonantni intervali, čime se izbegava atonalnost. Deluje kao da kompozitor intencionalno izbegava tonalni jezik, s jedne, i atonalnost s druge strane, nastojeći da između tradicije i aktuelnih tendencija izgradi individualni umetnički izraz.

Na brzinu smenjivanja tonalnih centara u okviru multitonikalnosti veoma često utiče i temporalna dimenzija muzičkog dela. Gotovo identična primena imitacione polifonije, kao u prethodnom primeru, samo u znatno bržem tempu, može se uočiti i na početku *Petog gudačkog kvarteta* Hindemita (primer 51). Na vrlo sličan način, imitacionim sprovođenjem multitonikalne teme, ostvaruje se brzo smenjivanje različitih tonalnih centara i izbegava ispoljavanje gravitacije ka nekom određenom težištu. Glava teme počinje oktavnim unisonom, koji se može percipirati dvojako, *in Cis*, odnosno *in Gis*, nakon čega sledi razvoj u deonici viole. Za razliku od ranije prikazanih odlomaka, u kojima su ključni melodijski pokreti najčešće bili tercni i kvintno-kvartni skokovi, ova tema je izgrađena od višestrukog ponavljanja postupnog uzlaznog trihorda lestvice e-mola (e-fis-g). Na ovaj način, zapravo je istaknut interval tonične terce ("e-g"), pa se formira kratkotrajno težište *E*. Važno je naglasiti da ispoljavanje multitonikalnosti najčešće izaziva međusobno sukobljavanje i potiranje sukcesivno izloženih tonalnih centra, što je u ovom primeru veoma upečatljivo. Bez obzira da li se kao oslonac na početku percipira *Cis* ili *Gis* (što za multitonikalnost zapravo i nije od nekog naročitog značaja), uvođenje asocijacije na centar *E* stvara disonancu između tonova "g" i "gis" i osporava prethodno težište. Nakon toga, javlja se centar *Gis*, koji je ustanovljen postupnim kretanjem (takt 4) i razlaganjem enharmonski zapisanog toničnog trozvuka (takt 5). Iako centralizacija tona "gis~as" traje dva takta, što je uprkos brzom tempu relativno dugo za multitonikalni kontekst, umetanje akcentovanog tona "d" u melodijski tok (takt 4), koji tritonusnom (polarnom) relacijom snažno oponira trenutnom težištu, dovodi do slabljenja gravitacionih sila i onemogućava formiranje tonikalne zone. Tema završava slabljenjem multitonikalnog procesa, odnosno, usporavanjem tonalnih promena, pa se muzički tok nešto duže zadržava u oblasti *in C* (taktovi 6–8). Neposredno pred odgovor u deonici prve violine,

u temi se javlja asocijacija na centar "des" koji se može percipirati kao frigijski u okviru trenutno tonikalizovanog centra *C*.

primer 51 (Paul Hindemit, *Peti gudački kvartet*, I stav)

Multitonikalne osobine u prikazanoj temi prevashodno dolaze do izražaja usled brzog tempa. Odnosi centar nisu zaoštreni do krajnjih granica, kao prilikom upotrebe polarnih i sekundnih relacija, već je iskorišćena medijantna srodnost (gis-e odnosno gis-c). Ovako

koncipirana multitonikalnost se može okarakterisati kao relativno umerena, međutim, njen pun kapacitet dolazi do izražaja u nastavku muzičkog toka usled narastanja fakturne dinamike i imitacionog sprovođenja teme. Drugi nastup teme u deonici prve violine (takt 9) je na gornjoj decimi, tako da su svi centri transponovani. Istovremeno, u kontrasubjektu se javljaju nezavisne asocijacije na druga tonska uporišta koja svakako imaju sekundarni značaj, ali dodatno dinamizuju multitonikalni muzički prostor, čime se povećava napetost. Multitonikalna frekvencija, odnosno, sadejstvo brzine tonalnih promena i kompatibilnosti centara, postepeno se uvećava, da bi prilikom uvođenja narednih glasova[160] došlo do potpunog zasićenja koje vodi u atonalnost.

Polifonija se može kombinovati i sa homofonim slojevima u pratnji, što utiče na usložnjavanje harmonskog toka, kao u drugom stavu Bartokove *Muzike za žičane instrumente čelestu i udaraljke* (primer 52). Tema se izlaže u deonici prve violine, dok je kontrasubjekt realizovan u deonici prvog violončela. Obe melodijske linije, koje obrazuju kontrastnu dvoglasnu polifoniju, poseduju mikrotonalne asocijacije na različita gravitaciona težišta, pa nastaje veoma kompleksna multitonikalnost. Iako na početku odlomka, koji predstavlja drugu temu stava, dominira tema u gornjem glasu (taktovi 68–76), usled registarske pozicije i upečatljive ritmičke konfiguracije, u nastavku muzičkog toka (od takta 76) se javlja obrtajni kontrapunkt u oktavi, pa se može konstatovati da je postignuta ravnopravnost između dva glasa. Tema počinje septimnim skokom koji se može uklopiti u okvire tonalnog centra *G,* da bi u nastavku melodijskog toka usledile asocijacije na različita tonska uporišta. Pojava uzlazne i silazne, enharmonski zapisane, čiste kvarte (as-cis ~ gis-cis) može se donekle uslovno tretirati kao odnos sniženog drugog i povišenog četvrtog stupnja u široko shvaćenom centru *G*, ali, kao što je više puta istaknuto, simbioza lidijskih i frigijskih elemenata uvek destabilizuje tonalnost. Naročito kada se tome dodaju kvartni pokreti iz kontrasubjekta, koji načelno poseduju sopstveno, relativno nezavisno, nizanje tonskih centara, može se zaključiti da ceo segment poseduje visoku multitonikalnu frekvenciju. Iako na početku obe melodije pokazuju tendenciju centriranja *in G*, gravitacija ka ovom središtu osporena je konstantnim nizanjem malih sekundi koje se obrazuju između deonica treće violine i druge viole. Diskretan tonalni element predstavlja neupadljiv pedal na tonu "d", koji, picikato načinom sviranja, realizuje drugi kontrabas, uz podršku deonice druge violine u pijanisimo dinamici. Pedalni sloj koji je u zvučno-akustičkom smislu potisnut u drugi, odnosno, čak treći plan, mogao bi biti tretiran kao dominanta centra *G*, ali je njegov značaj u perceptivnom smislu

[160] U nastavku muzičkog toka, koji nije prikazan u primeru, tema se sprovodi u svim glasovima, što dovodi do formiranja četvoroglasa i velike količine disonantne zvučnosti.

krajnje relativizovan. Ispoljavanje diskretne gravitacije ka jednom tonalnom centru (*G*) nastaje kao posledica tradicionalnog uodnošavanja tema u sonatnom obliku. Prva tema ovog dela prikazana je u okviru poglavlja tonikalnost (videti primer 32) i njena centralizacija je nedvosmisleno *in C*. U široko shvaćenom kontekstu, druga tema (primer 52) poseduje izvesnu težnju ka dominantnoj oblasti, što naročito dolazi do izražaja usled završetka ekspozicije *in G* (takt 182) i njenog repriziranja za kvartu naviše (takt 412). Ipak, u samoj drugoj temi elementi koji ukazuju na jedan tonalni centar su u drugom planu, gravitacija je eliminisana, pa se uspostavlja multitonikalni vid organizacije harmonskog sadržaja. Ovakva koncepcija pokazuje upečatljiv kontinuitet u odnosu na harmonsko-tonalne procese započete u klasicizmu. Naime, jedna od ključnih razlika između baroknih i klasičnih formi, prema Rozenu, jeste „novi i radikalno pojačani koncept *disonance*, koja je podignuta sa nivoa intervala i fraze do nivoa totalne strukture.“[161] (Rosen 1988, 26) Posledica toga je da „se svaki materijal izložen na dominanti konsekventno shvata kao disonantan. tj. da zahteva razrešenje kasnijim prenošenjem na toniku.“[162] (Rosen 1988, 25). Može se zaključiti da je u posttonalnom kontekstu tenzija između prve i druge teme – koja je u periodu klasicizma i, u velikoj meri, romantizma, prevashodno artikulisana kroz tonično-dominantni odnos tematskih materijala i kao takva je primarno uticala na formiranje značenja – realizovana na relaciji tonikalno – multitonikalno. Dva različita principa tonske organizacije, tonikalni i multitonikalni, predstavljaju ključni faktor formiranja kontrasta između dva glavna aktera, a ‚razrešenje disonance‘, koje se očekuje u reprizi, ostvareno je prevođenjem druge teme u okvire modifikovanog tonaliteta. Pozicioniranje druge teme na dominantnu visinu u ekspoziciji, odnosno, na toničnu, u reprizi, u ovom kontekstu ima sekundarni značaj. Uspostavljanje predloženih harmonskih kategorija u ovom radu, nastalo pre svega u cilju razumevanja narativne funkcije tonalno-atonalnih procesa, u velikoj meri može se primeniti i na tradicionalnu analizu muzičke forme.[163]

Multitonikalnost najčešće nastaje u melodijskom kretanju koje se nametne kao primarni fakturni sloj kome su svi ostali elementi podređeni, što dovodi do ukidanja gravitacije ka tonalnom centru u kompletnom muzičkom prostoru. Ipak, postoji mogućnost da i harmonske strukture učestvuju u takvom procesu, kao u prvoj varijaciji iz trećeg stava *Šestog gudačkog kvarteta* Paula Hindemita (primer 53).

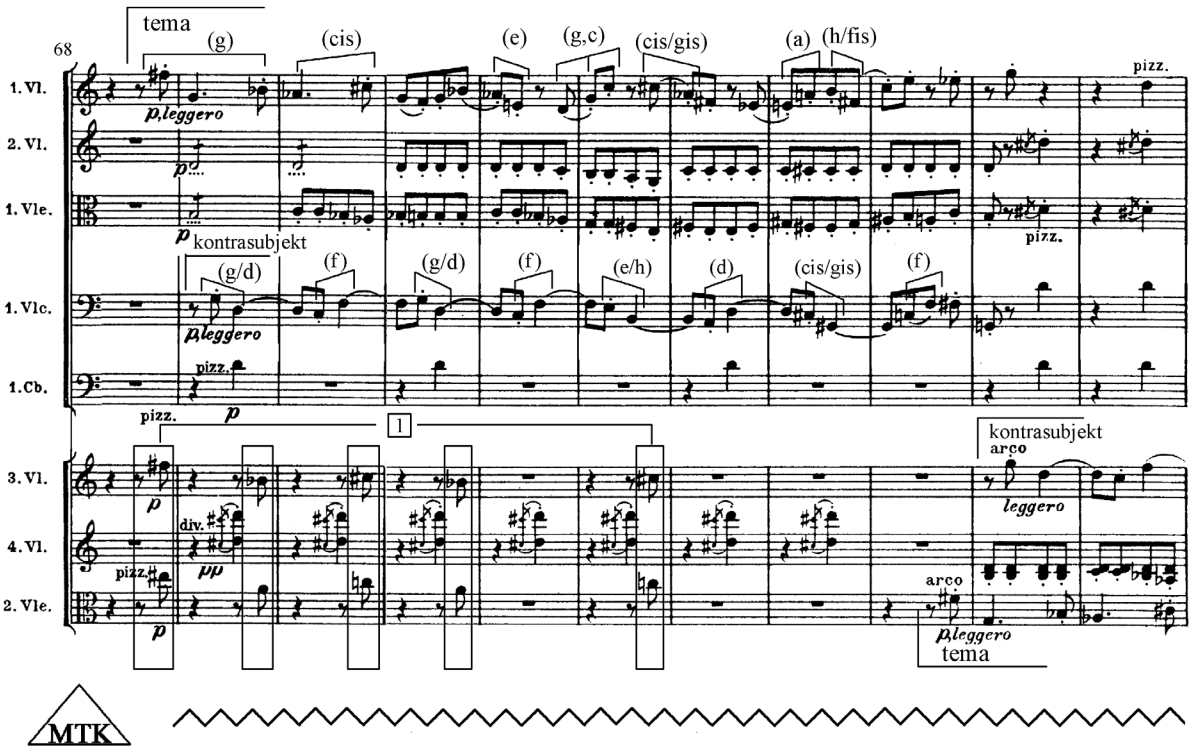
---

[161] [„New and radically heightened conception of dissonance, raised from the level of interval and phrase to that of the whole structure.“]

[162] [„All the material played in the dominant is consequently conceived as dissonant, i.e., requiring resolution by a later transposition to the tonic.“]

[163] Za više detalja, videti analizu ovog stava u poglavlju Medijacija, strane 262–284.

primer 52 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav)

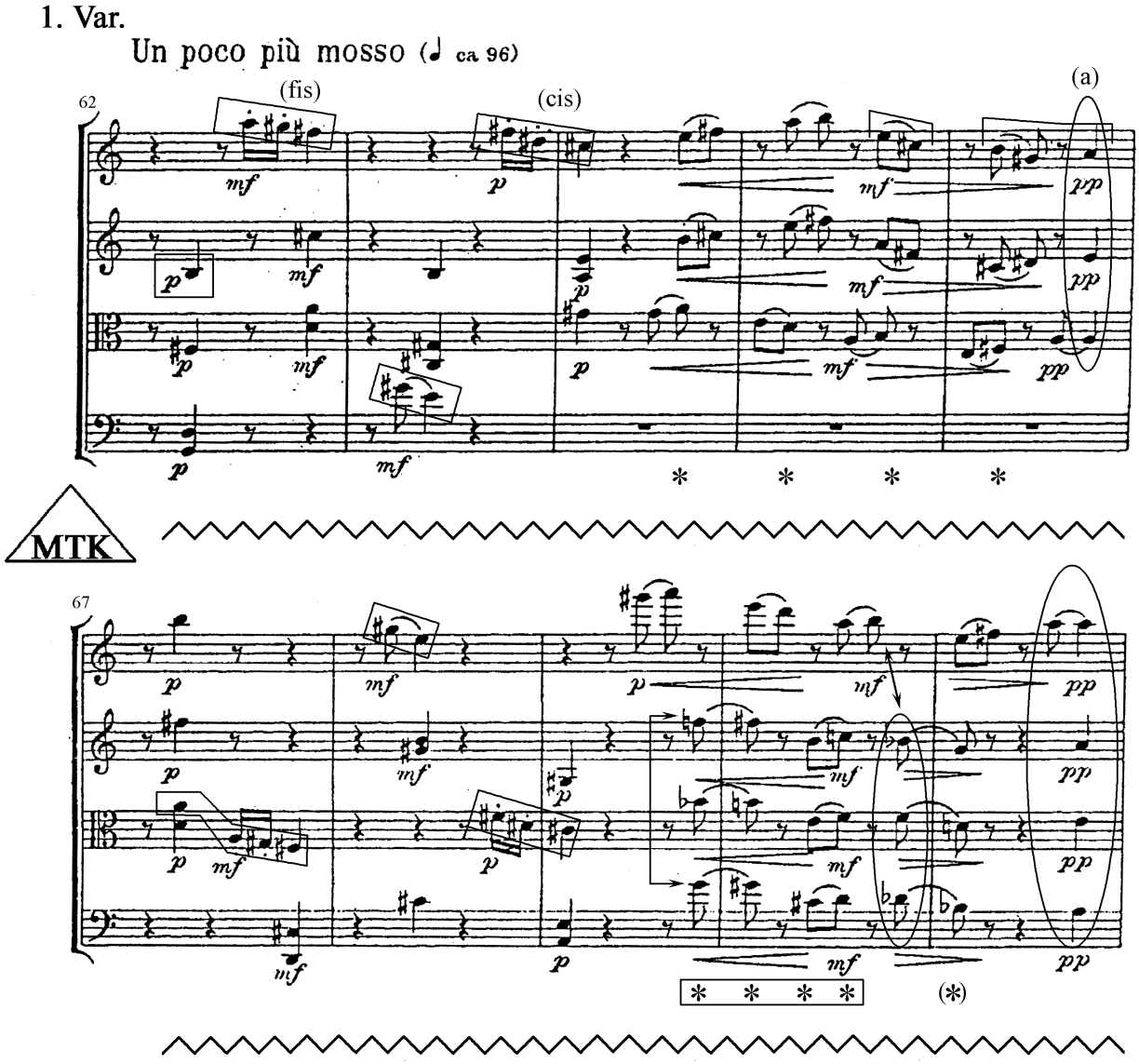


Variranje teme sprovedeno je tako da do posebnog izražaja dolazi višestruka centralizovanost melodije[164] koja je na početku raspoređena između više glasova (tonovi melodije uokvireni su u primeru). Melodijske asocijacije pripadaju veoma bliskim centrima, tako da se ne može govoriti o tipičnoj multitonikalnoj melodiji, već prevashodno o pojavi melodijske oscilacije između centara *Fis* i *Cis* po principu *peremenij lad*-a. Ono što onemogućava formiranje gravitacije ka nekom od ovih težišta, jesu nizovi septakorada u pratnji koji nemaju funkcionalno usmerenje, već deluju kao nezavisna koloristička podrška melodiji. U trenutku melodijske kulminacije (takt 65), melodijsko kretanje gotovo da nestaje, a formiraju se disonantna kvintna sazvučja (taktovi 64–66) koja ne uspostavljaju gravitaciju ka nekom konkretnom težištu. Ova celina, muzička rečenica, završava zastojem na čistoj kvinti "a-e", odnosno, na jednom od lokalnih uporišta (takt 66), što deluje kao svojevrsno ‚razrešenje' prethodnih disonantnih procesa. Identična muzička misao, ponavlja se uz promene u orkestraciji i dodatno intenziviranje harmonske aktivnosti koja rezultira smirenjem na tonalnom centru *A*. Posebna akumulacija akustičke disonantnosti javlja se usled paralelnih

[164] Tema za varijacije bila je harmonizovana obrtima iz modalno modifikovanog tonaliteta (videti primer 12 iz poglavlja Tonalitet i modifikovani tonalitet), pa pomeranje težišta u melodiji nije naročito transparentno dolazilo do izražaja, usled snažnog dejstva sistema odnosa. Upečatljiva melodijska veza između teme i prve varijacije utiče na formiranje tonalnog očekivanja kod slušaoca, koje biva donekle iznevereno pojavom multitonikalnosti.

malih septima u deonicama druge violine i violončela (taktovi 69–70) i formiranja netercnih akordskih struktura.

primer 53 (Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, III stav)

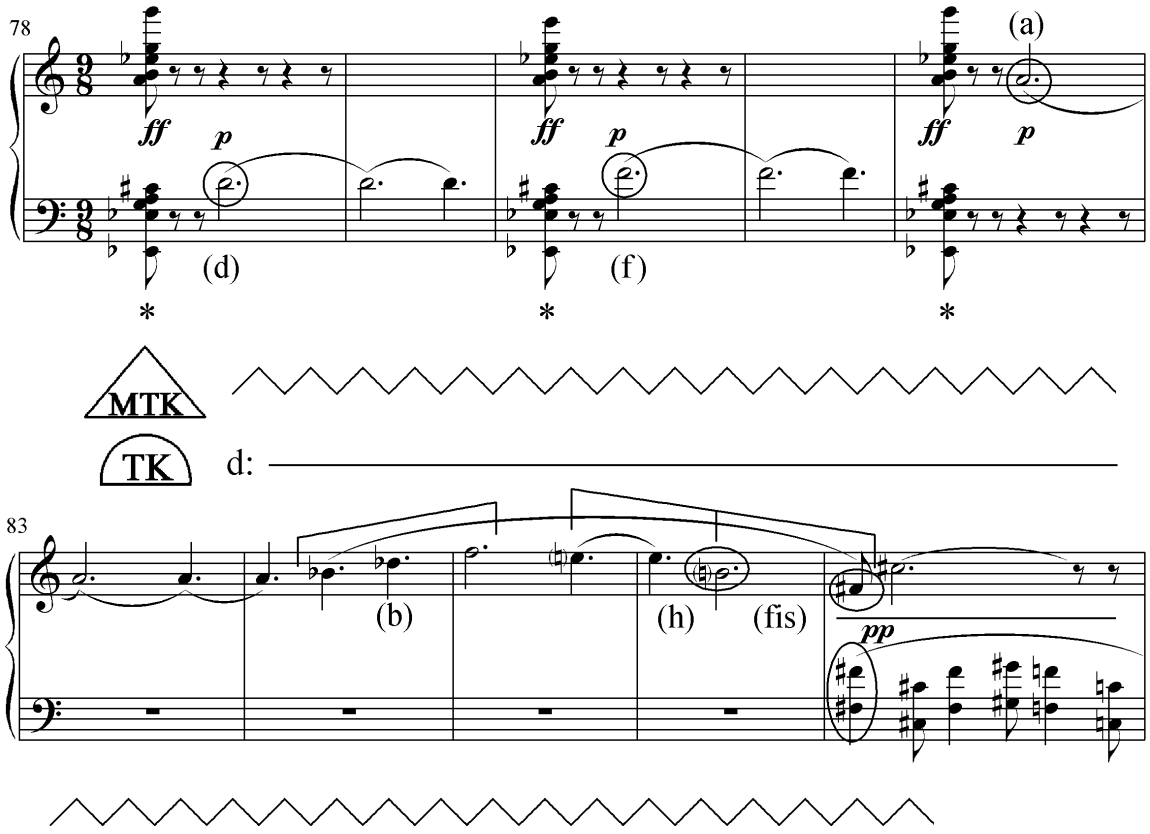


Ovakva multitonikalnost ne poseduje visoku frekvenciju smenjivanja nekompatibilnih centara (iako su prisutne pojedine mikrotonalne asocijacije), već se odsustvo gravitacije postiže harmonskim sredstvima. Ipak, tonalni centri su suptilno markirani (prevashodno tercnim) melodijskim pokretima i stabilnim završecima formalnih celina (rečenica), tako da ne može doći do uspostavljanja atonalnosti, već se formira osoben muzički međuprostor.

Veoma specifičan segment muzičkog toka, koji se analitički može tumačiti dvojako, uočava se u okviru trećeg stava *Simfonije slikar Matis* istog autora (primer 54). Na početku odlomka, smenjuju se izrazito disonantna fortisimo sazvučja u kompletom izvođačkom

aparatu sa jednoglasnim pedalnim tonovima.[165] Stvara se utisak da atonalni akordi prekidaju razlaganje toničnog trozvuka d-mola, tako da svaki njegov ton postaje kratkotrajno tonalno uporište. Tonski centri koji obrazuju ovakvu, donekle potencijalnu, multitonikalnost, izrazito su kompatibilni, pa ukoliko se zanemare disonantni prekidi i percepcija usmeri isključivo na pedalni sloj, dolazi do formiranja tonikalnosti *in D*. Ovakva interpretacija podrazumeva uspostavljanje tonskih relacija na odstojanju i donekle zanemaruje činjenicu da svaki pojedinačni ton d-mol trozvuka stupa u neposredni kontakt sa disonantnom strukturom, koja ipak remeti razlaganje ‚tonike', što otvara mogućnost dvojakog tumačenja. Reprezentativna multitonikalna melodija javlja se u nastavku muzičkog toka (taktovi 83–87). Razlaganjem toničnog trozvuka b-mola potiskuje se prethodno težište, nakon čega dve silazne kvarte dovode do formiranja tonalnog centra *Fis*, koji je potvrđen i melodijskim pokretom u deonici basa.

primer 54 (Paul Hindemit, *Simfonija slikar Matis*, III stav)



[165] Akord je orkestriran upotrebom celog simfonijskog orkestra, dok su ležeći tonovi povereni deonici flaute (u notnom primeru je korišćen klavirski izvod).

3.3.1. Centralizovana multitonikalnost

Ukoliko se u okviru nekog zaokruženog segmenta muzičke forme ispoljava odsustvo gravitacije ka nekom centru, a da pritom na početku i na kraju postoji jasna usmerenost ka jednom istom tonskom uporištu, dolazi do formiranja centralizovane multitonikalnosti. Može se reći da ovakvi odlomci počinju i završavaju tonikalnim principom organizacije harmonskog sadržaja, dok se između ovih tačaka javljaju brze promene gravitacionih težišta, kao na početku drugog stava *Sedmog gudačkog kvarteta* Paula Hindemita (primer 55).

U ovom odlomku, ključni faktor za formiranje multitonikalnosti predstavlja melodija koja je koncipirana tako da izaziva kratkotrajne asocijacije na međusobno udaljene, ili relativno nesrodne, tonalne centre. Visoka tonikalna frekvencija utiče na gotovo trenutno smenjivanje tonskih uporišta, pa gravitacija ne može da se ispolji ka jednom konkretnom središtu. Jedino se na početku i na kraju jasno profiliše usmerenje ka osnovnom težištu, pa se ceo odsek (u pitanju je jedna muzička rečenica) percipira kao centralizovano multitonikalan, *in G*. Na samom početku, kretanje basa i diskanta je takvo da asocira na funkcionalni odnos T – VII, ali je čak i ova akordska veza relativizovana hromatskom skretnicom u deonici viole. Razlaganje toničnog trozvuka C-dura (takt 2), koje se još uvek, krajnje uslovno, može percipirati kao subdominantna funkcija u osnovnom tonalitetu, ili čak kao deo nonakorda sedmog stupnja, najavljuje brzo smenjivanje različitih mikrotonalnih asocijacija. Intenzitet tonalnih promena nije uvek jednak, pa se neki centri značajnije ističu. Ornamentiranim razlaganjem durskog sekstakorda (takt 3–4) apostrofira se centar *B*, koji je podržan i kretanjem basa, pa tonikalizacija dobija na značaju. Odmah nakon toga, javljaju se asocijacije na nekoliko različitih tonskih centara koji se brzo smenjuju, što celokupan kontekst čini prilično nestabilnim. Najčešći melodijski pokreti kojima se ‚markiraju' konture trenutnih centara su kvintno-kvartni skokovi ili razlaganje durskih, odnosno, molskih trozvuka. Pojedina uporišta su dodatno potencirana isticanjem na metrički naglašenom delu takta, i/ili dužom, punktiranom ritmičkom vrednošću. Tonski oslonci (zaokruženi u primeru) najčešće se poklapaju sa lokalnim mikro-težištem, ali u jednom trenutku melodija ‚zastaje' na tonu "cis" (takt 7) koji nije sugerisan nekim konkretnim intervalskim obrtom, čime je dodatno pospešena antigravitaciona tendencija. Harmonske strukture, koje takođe nemaju usmerenje ka jednom centru, suptilno podržavaju ovakvo okruženje, prevashodno usled dominacije konsonantne zvučnosti. U trenutku kada se uključuje deonica druge violine (takt 5), formiraju se dva molska kvintakorda koja ne remete centre u melodiji, već se uklapaju u kratkotrajno centriranje *in H*. Ipak, ovaj akordski sled nije dovoljan da bi se uspostavio upečatljiv sistem

odnosa između sazvučja koji bi doveo do formiranja gravitacije, jer odmah nakon njega sledi disonantni akord. Pre samog povratka u osnovni tonalni centar *G* (taktovi 9–12), nekoliko melodijskih obrta sugerišu centar "es", međutim, čak i ovo tonsko uporište je relativizovano kvartnim sokom "des-ges" i tercom "h-d", pa do ponovnog uspostavljanja gravitacije dolazi tek nakon kadencijalnog kretanja basa (taktovi 11–13). Prikazani segment muzičkog toka poseduje reprezentativne multitonikalne karakteristike, kao i jasno ispoljenu centralizaciju *in G* na početku i na kraju.

primer 55 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, II stav)

Centralizovana multitonikalnost može da poseduje izuzetno visok stepen disonantnosti, ukoliko se u diferenciranim fakturno-orkestarskim slojevima javljaju različiti harmonsko-melodijski sadržaji, kao na početku prvog stava *Pitsburške simfonije* Paula Hindemita (primer 56). U ovom kontekstu osnovna melodijska linija podržana je izrazito disonantnom, gotovo atonalnom pratnjom. Ovakav postupak u nekim situacijama zaoštrava se do krajnjih granica, pa dolazi do formiranja kombinovanog tipa organizacije harmonskog

sadržaja, o čemu će reči biti u jednom od narednih poglavlja. Prikazani segment iz Hindemitove simfonije, koji predstavlja prvu temu sonatnog oblika i kao takav poseduje značajno mesto u strukturnom smislu, ipak je moguće protumačiti u okvirima multitonikalnosti jer melodijski sloj nedvosmisleno dominira.[166]

Osnovna tema izložena je u gudačkim i drvenim duvačkim i instrumentima, pokrivajući širok registarski dijapazon u fortisimo dinamici. Melodijska linija poseduje upečatljive multitonikalne karakteristike, a s obzirom na to da se nakon izlaganja prve rečenice (taktovi 1–18, primer 56) javlja identičan signal početka (takt 19), može se govoriti o globalnoj centralizaciji *in Es*. Na samom početku, nakon silazne kvarte i kvinte, javljaju se dve uzlazne kvarte (b-es-as, taktovi 2–3) u brzoj osminskoj pulsaciji koje dovode do kratkotrajnog zastoja *in As*. Specifična upotreba mikrotonalnih asocijacija, nešto ređa u odnosu na tipične kvintno-kvartne relacije, nastaje uzastopnim nizanjem silaznih terci (takt 4), koje na kratko ‚dodiruju' kvintakorde E-dura, cis-mola, A-dura i fis-mola. Ovakav, gotovo impresionistički, niz u celini pripada tonalnom centru *Fis* (kao tonični undecimakord fis-mola), koji je istaknut dužom ritmičkom vrednošću, ali je centralizacija veoma kratkotrajna, pa nema uslova za uspostavljanje gravitacije. U dva navrata (taktovi 5 i 7), velikim skokovima se ukidaju tonalne asocijacije, a muzički prostor dovodi na granicu s atonalnošću. U nastavku muzičkog toka (taktovi 8–18), intenzivira se upotreba uzlaznih i silaznih kvartnih skokova, čime se značajno povećava multitonikalna frekvencija, ali se istovremeno stabilizuje tonalnost. U trenutku dostizanja melodijske i dinamičke kulminacije (taktovi 9–15) javlja se dvotaktni motiv koji se dva puta doslovno ponavlja. Ovakva repetitivnost krajnje je atipična za multitonikalnost, jer sâmo insistiranje na identičnom melodijsko-ritmičkom obrascu utiče na višestruko uzastopno favorizovanje pojedinih tonskih centara, pa dolazi do kratkotrajnog ‚istupanja' u tonikalne okvire. Motiv počinje sa dve silazne kvarte "es-b-f", a završava kvartnim uzlaznim skokom "fis-h", koji se može tretirati kao svojevrsna melodijska kadenca. Uzlazni kvartni skok pokazuje snažan kinetički potencijal, pa je moguće govoriti o kratkotrajnoj tonikalizaciji *in H*. Upečatljivo je to što ovaj tonalni centar formira oštru disonancu u odnosu na početno i završno težište (*Es*), pa se može konstatovati da je kulminacija harmonski istaknuta zahvatanjem polarne oblasti (*H*). U segmentu

[166] Veoma slična harmonska situacija javlja se u drugom stavu ove simfonije, u trenutku kombinovanja tonikalne melodije sa atonalnim slojem (videti primer 81 i primer 82 iz poglavlja Kombinovani tipovi). Iako se u oba segmenta simultano javljaju različiti principi organizacije harmonskog sadržaja u diferenciranim orkestarsko-fakturnim nivoima, reprezentativna bispacijalnost nastaje samo onda kada postoji istaknuta ravnopravnost slojeva, što će biti detaljnije razmotreno u nastavku rada.

primer 56 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, I stav)

(ges/des)
(c/g)
(gis,cis,fis)
motiv
(es,b,f)
ff
f
f
(h)
(es,b,f)
(h)
h
ff
(es,b,f)
(h)
(a,d)
(fis)
(f,c,g,d)
(d,a)
(es)
mf
ff
(b)
(h)
(g)
ES
cresc.
ff

muzičkog toka koji neposredno prethodi ponovnom signalu početka (taktovi 15–18), dominiraju kvartni melodijski pokreti, a naročito je istaknuto razlaganje toničnih trozvuka es-mola i B-dura (takt 16–17), čime se nagoveštava autentični odnos u tonalnom centru *Es*. Međutim, kvintni skokovi "fis-h" i "d-g" remete povratak na početno težište sve do pojave istog signala početka (takt 19).

Veoma kompleksna multitonikalna melodija, u kojoj se javljaju povremeni iskoraci ka atonalnom muzičkom prostoru (taktovi 5–7), i diskretna tonikalizacija *in H* (taktovi 10–14), praćena je atonalnim slojem u celom korpusu limenih duvačkih instrumenata i deonici timpana. U deonicama horni postupno se realizuju uzlazni lestvični nizovi u tercnim i sekundnim udvajanjima, što dovodi do formiranja izuzetno disonantnih akorada u veoma pokretljivom ritmu (kvintole i sekstole). U trenutku razlaganja pomenutog toničnog undecimakorda fis-mola (takt 4), koji bi u nekim drugim uslovima svakako posedovao izvestan tonalni potencijal, hornama se pridružuju dve trube, pa nastaje izuzetno gusto harmonsko tkivo obrazovano od paralelnih šestozvuka. Drugi disonantni sloj obrazuje se u donjem registru, u deonicama timpana, tube i trombona, koji zajedno sa dve trube donose kratke osminske motive u stakato artikulaciji, čime se harmonske strukture dodatno zaoštravaju. Atonalni i multitonikalni slojevi su tembralno potpuno izdiferencirani, pa se može uslovno konstatovati da ovakav muzički prostor poseduje elemente kombinovanja dva principa organizacije harmonskog sadržaja. Ipak, izrazita dominacija tonalnog sloja koji se nameće melodijsko-ritmičkom upečatljivošću, stepenom akustičke dinamike (*ff* u odnosu na *f* i *mf* u pratnji) i većom zvučnom masom, nastalom usled broja deonica u kojima je izložena tema, ukazuje da kompletan kontekst treba tumačiti u okviru centralizovane multitonikalnosti.

U okviru drugog stava *Muzike za žičane instrumente čelestu i udaraljke* Bele Bartoka (primer 57), javlja se ekstremno intenzivna multitonikalnost u kojoj nivo frekvencije smenjivanja kratkotrajno zahvaćenih tonskih centara dovodi harmonski sadržaj na granicu s atonalnošću. Ovaj segment poseduje elemente centralizacije *in Cis* na samom početku i na kraju, tako da visok stepen dramatičnosti, izazvan brzom distribucijom velike količine centara, ipak biva donekle ‚ukroćen' tonalnom zaokruženošću. Osnovni gradivni element odlomka predstavljaju uzlazni i silazni kvartni skokovi. Arhetipska snaga ovog intervala, ontološki usađena u duboke slojeve akustičkog i perceptivnog delovanja, iskorišćena je u potpunosti, čime se obezbeđuje veoma tanka, ali dovoljno čvrsta, nit kojom je ostvarena veza sa tradicionalnim tonalnim načelom. Uprkos visokom nivou akustičke disonantnosti, istaknuta upotreba čiste kvarte ne dozvoljava formiranje atonalnosti. Naročito je upečatljivo

primer 57 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav)

kombinovanje uzlaznog i silaznog melodijskog kretanja u veoma kratkim motivima, koji se na malom vremenskom rastojanju sprovode po svim deonicama, u okviru oba gudačka orkestra. Kao što je ranije istaknuto, uzlazna kvarta poseduje nešto snažniji gravitacioni potencijal, jer se po inerciji, nasleđenoj iz tonalne muzike, gornji ton najčešće percipira kao uporišni, dok kod silaznog pokreta, u zavisnosti od konteksta, oba tona mogu biti težište. Na samom početku odlomka (taktovi 41–55), naizmenično se javljaju uzlazni i silazni pokreti, ali s obzirom na to da je drugi ton u intervalu uvek istaknut produženim ritmičkim trajanjem, artikulisanje tonalnog centra je nedvosmisleno. U nastavku muzičkog toka (taktovi 55–65), motiv se skraćuje, tako da se ubrzava sprovođenje kvartnog nukleusa po deonicama. Eliminacijom dužih notnih vrednosti i upotrebom isključivo silaznih kvartnih skokova (taktovi 55–58) u kojima nije moguće odrediti jedan ton kao centralno uporište, gotovo da je potpuno potisnuta tonalnost. Pojednostavljenjem fakture i uspostavljanjem dvoglasa (takt 59) postepeno se vodi do apsolutne kulminacije, u kojoj je donji glas zasnovan skoro isključivo na uzlaznim, a gornji na silaznim kvartama. Naglim prekidom muzičkog toka (general pauza, takt 65) neutralizuje se visok nivo tenzije i akustičke disonantnosti. Segment završava identičnim melodijskim obrtom kojim je i počeo, “fis-cis”, pa se može govoriti o centralizovanoj multitonikalnosti, sa izuzetno visokom frekvencijom smenjivanja mikrotonalnih asocijacija.

3.3.2. Dvanaesttonska multitonikalnost

Multitonikalnost u melodijskom kretanju moguće je postići i ukoliko se ravnopravno upotrebe svih dvanaest tonova hromatske lestvice. Ne samo kod kompozitora neoklasične orijentacije, već i kod mnogih autora načelno okrenutih atonalnom načinu mišljenja, mogu se sresti dodekafonske teme u kojima se javljaju određena tonska težišta. Na taj način pojedini kompozitori posttonalne epohe stvaraju svojevrsno pomirenje između tonalnih i atonalnih elemenata.[167]

Multitonikalnost koja se značajno približava atonalnom muzičkom prostoru, a istovremeno najavljuje dvanaesttonski način komponovanja, može se uočiti u prvom stavu Hindemitove *Pitsburške simfonije* (primer 58). U ovom segmentu, za izgradnju osnovne melodijske ideje u deonici flaute, iskorišćen je tonski niz koji izrazito asocira na dodekafonsku temu. Ova mogućnost nagoveštena je na samom početku silaznim skokom velike septime, ali se nakon toga izlaže niz od sedam tonova sa ponovljenim prvim. S obzirom na to da se ponovljeni ton "f" (5)[168] drugi put javlja u veoma kratkom, osminskom, trajanju, moguće je donekle uspostaviti kontinuitet u percepciji dvanaesttonskog niza. Međutim, izrazito insistiranje na tonu "c" (takt 82) i uzlaznom trihordu c-mol lestvice, u potpunosti eliminiše mogućnost uspostavljanja dodekafonije. Hromatski total se dopunjuje izostavljenim tonovima ("e" i "g", 4 i 7) u trenutku kada se razlažu uzlazni trozvuci, što predstavlja upečatljiv tonalni gest. Stiče se utisak da kompozitor nedosledno sprovodi dvanaesttonski način komponovanja i time nagoveštava mogućnost korišćenja ove tehnike u multitonikalnim uslovima. Ovako koncipirana tema predstavlja najistaknutiji fakturni sloj, i ključni je faktor za organizaciju muzičkog prostora.

Nakon tonalno nedefinisanog pokreta velike septime slede upečatljivi melodijski obrti, uzlazna kvarta "fis-h" i kvinta "cis-gis", kojima se centralizuju lokalna težišta (*H*, *Cis*). Dva relativno bliska centra razdvojena su novim silaznim septimnim skokom, tako da u su ovom trenutku tonalne asocijacije još uvek prilično oslabljene. Naredni lokalni centri ("f" i "c") pokazuju veći stepen udaljenosti u odnosu na prethodne, a definisani su silaznim kvartnim skokovima. Najupečatljivija centralizacija sprovedena je ponavljanjem punktiranog

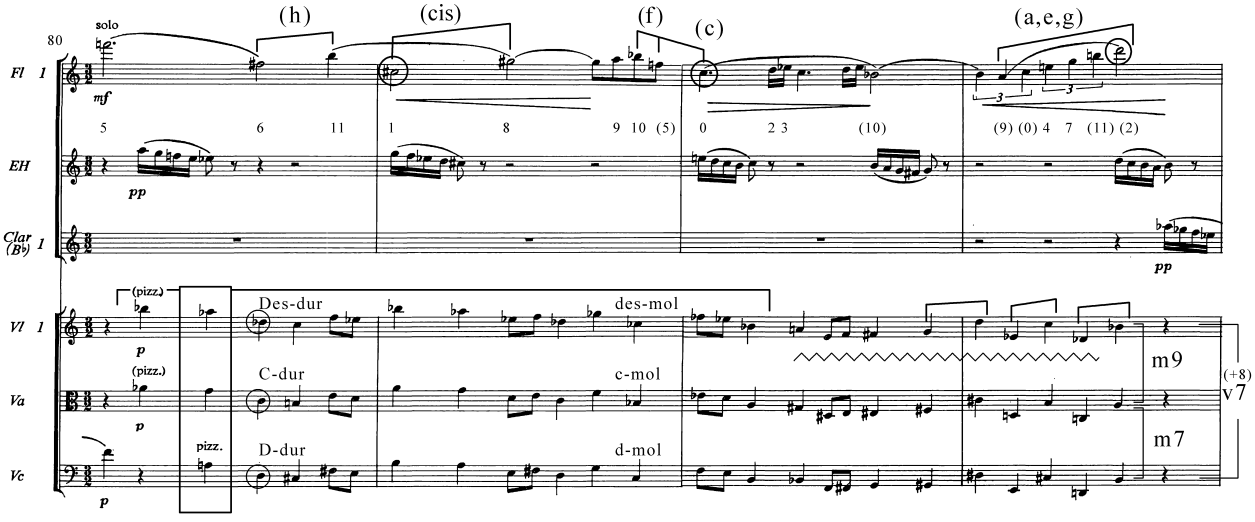
[167] Važno je pomenuti da se prilikom analize dvanaesttonske multitonikalnosti mogu koristiti pojedini postulati set analize Alana Forta, kako bi se preciznije sagledali tonski nizovi i tonski sastav uopšte. Ipak, ovaj pristup nije dovoljan jer su za samu multitonikalnost veoma važni ostali parametri muzičkog jezika (melodija, ritam, metar, tempo, artikulacija,...) koji utiču na stvaranje mikrotonalnih asocijacija.

[168] Zbog bolje preglednosti, tonovi melodije u notnom primeru obeleženi su numerički, u skladu sa teorijom skupova po kojoj se ton „c" obeležava nulom, a svaki naredni ton hromatske lestvice uzastopnim nizom arapskih brojeva.

motiva *in C* (takt 82), nakon čega sledi uzlazno tercno kretanje u okviru koga se može izdvojiti nekoliko tonskih centara. Tema koja ostvaruje svojevrsni antiklimaks na sredini, završava zastojem na tonu "d" u visokom registru.

Prateći sloj u gudačkim instrumentima nastao je disonantnim udvajanjem izrazito tonalne melodije. Analitičkim sagledavanjem pojedinačnih deonica prve violine, viole i violončela, može se uočiti jasno ispoljavanje iste melodijske linije u tri različita, hromatski postavljena tonaliteta. Da bi se izbegao klaster, upotrebljeni su različiti registri, pa su diskant i srednji glas udvojeni u intervalu male none, a srednji glas prema basu formira relaciju male septime (velika septima preko oktave uspostavlja se između diskanta i basa). Na kraju prvog dvotakta, u trenutku kada se u glavnoj melodijskoj liniji u deonici flaute javljaju čvršće tonalne asocijacije, tonalitet u pratećim linijama se destabilizuje mutacijom, da bi zatim bio u potpunosti eliminisan. Melodijski pokreti u deonicama gudačkih instrumenata na kraju segmenta poseduju tonalni potencijal (kvarta i seksta), ali se ne mogu uklopiti u jedno osnovno težište, pa nastaje svojevrsna sekundarna multitonikalnost. Celokupna pratnja poseduje izuzetno visok atonalni potencijal usled disonantnih udvajanja, ali njen značaj u odlomku je sekundaran. Piano dinamika, uz picikato način sviranja, eliminiše harmonski potencijal pratećeg sloja i pretvara ga u diskretnu podlogu nad kojom se razvija upečatljiva multitonikalna tema u deonici flaute. Iako se kombinuju dva različita načela tonske organizacije u dva nezavisna fakturna sloja (multitonikalni i atonalni), izrazita dominacija

primer 58 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, I stav)



MTK

multitonikalnog sloja eliminiše mogućnost slušne percepcije atonalnih elemenata, što celokupni kolorit čini veoma osobenim. Mikrotonalne asocijacije u glavnoj melodiji, ne mogu se percipirati u okviru jednog centra, a njihova frekvencija smenjivanja je relativno visoka, pa ne postoji mogućnost formiranja gravitacije ka nekom od ‚dotaknutih' težišta. S druge strane, upečatljive tonalne asocijacije ne dozvoljavaju formiranje atonalnosti, pa se otvara prostor za multitonikalni vid organizacije harmonskog sadržaja.

Dosledno sprovođenje dvanaesttonske organizacije naročito je tipično za muziku Šostakoviča, pa se u njegovim delima često sreću dodekafonski nizovi koji imaju jasnu (multi)centralizaciju. Jedna od najupečatljivijih multitonikalnih (dvanaesttonskih) tema, gotovo u celini izgrađena od kvintno-kvartnih skokova, upotrebljena je na početku petog stava *Četrnaeste simfonije* ovog autora (primer 59).

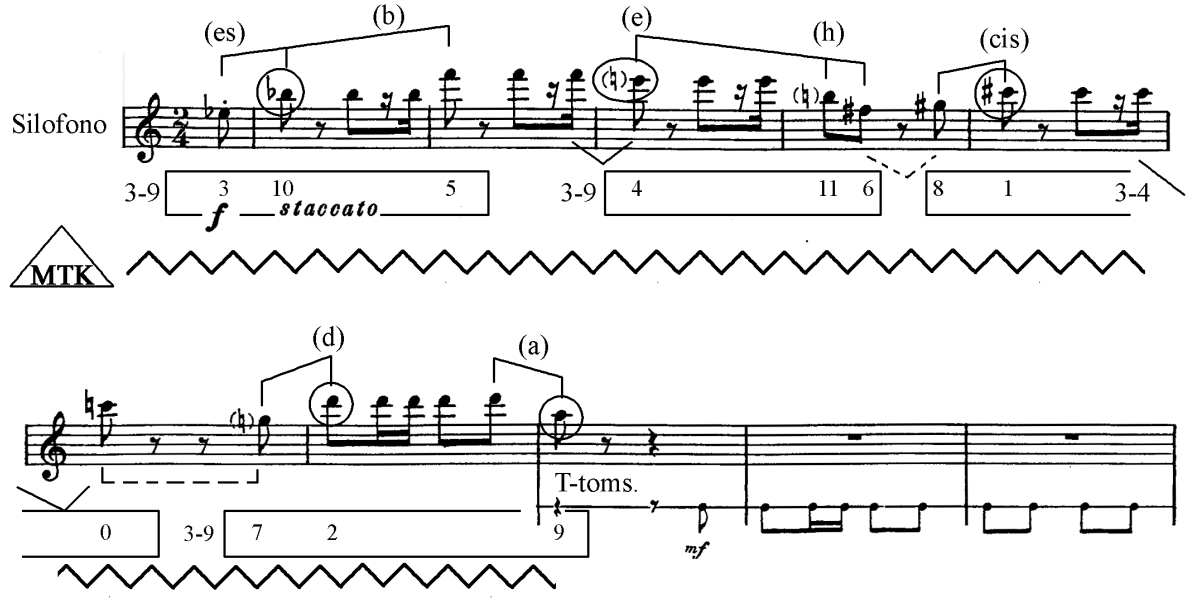
Izlaganje melodije u deonici ksilofona počinje sa dve uzlazne kvinte (es-b-f). Inicijalni pokret "es-b" izaziva trenutnu asocijaciju na centar *Es*, ali moguće je oba melodijska pokreta percipirati *in B*, naročito jer se ovaj centar nameće usled višestrukog ponavljanja. Multitonikalnost će se zapravo formirati tek u nastavku muzičkog toka (taktovi 3–4) uvođenjem dve silazne kvarte ("e-h-fis"). Kao što je pomenuto, interval silazne kvarte poseduje izvestan stepen dvosmislenosti, što posebno dolazi do izražaja usled sukcesivnog izlaganja dva uzastopna kvartna pokreta, koji asociraju na centre *H* ili čak *Fis*. Takođe, u ovom trenutku je ponavljanjem istaknut ton "e" koji poprima atribute (trenutnog) uporišta. Tonalni centri u drugom delu teme (taktovi 6–9) preciznije su artikulisani jer se javljaju pojedinačni kvintni ili kvartni skokovi. Uzlazna kvarta "gis-cis", kao i repeticija tona, nedvosmisleno sugerišu "cis" kao primarno težište, nakon čega se javlja centar "g" (uzlazna kvinta "g-d"). Iako insistiranje na tonu "d" utiče na delimičnu centralizaciju, fraza završava svojevrsnom melodijskom kadencom u kojoj silazna kvarta ("d-a")[169] afirmiše tonalni centar *A*, pa se može konstatovati da je ova multitonikalna tema ‚modulirajuća', odnosno, da u njoj ne postoji centralizacija oko istog težišta na početku i na kraju.[170] Važno je naglasiti da je melodija izgrađena od dvanaest tonova hromatske lestvice, upotrebljenih krajnje ravnopravno, tako da se nijedan ne ponovi pre izlaganja kompletnog niza, a da pritom nema nikakvih tragova atonalnosti. Paradoksalno, nastaje situacija u kojoj ne postoji jedan centar gravitacije, ali skoro svaki ton može da preuzme ulogu trenutnog kratkotrajnog težišta, čime

[169] U ovakvoj situaciji ne postoji mogućnost dvostrukog tumačenja silazne kvarte, jer centar definiše pojava finalisa.

[170] Interesantno je pomenuti da nakon osnovne teme sledi segment muzičkog toka u kome se izlaže ritmički motiv bez određene visine tona u deonicama tam-tamova. Formalno posmatrano, muzika sačinjena od zvukova koji nemaju određenu visinu može se tretirati kao atonalna u najužem smislu te reči – muzika bez tonova.

se takođe postiže njihova međusobna jednakost.[171] Dominacija kvintnih i kvartnih pokreta rezultira upečatljivom tonalnom orjientacijom teme sa samo tri sekundna pokreta (obeleženi u primeru), od kojih je jedan relativizovan pauzom. Šostakovič genijalno kombinuje neke principe dodekafonskog načina oblikovanja muzičkog sadržaja sa iskonskim tonalnim elementima (kvinta i kvarta), čime postiže osoban umetnički izraz. Može se zaključiti da multitonikalni međuprostor nastaje kao posledica izbegavanja atonalnosti u uslovima odsustva tonaliteta kao sistema, odnosno, kombinovanjem recidiva dva suprotstavljena načina mišljenja, tonalnog i atonalnog. Istovremeno, ovaj postupak direktno negira prvo pravilo dvanaesttonskog komponovanja koje navodi Kšenek: „Ne koristiti serije sa previše istih intervala“.[172]

primer 59 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, V stav)



Ovaj vid multitonikalnosti nije nužno vezan za melodijski, odnosno, tematski aspekt muzičkog dela. U drugom stavu iste simfonije, tonalno usmereni dvanaesttonski niz poslužio je kao potpora osnovnom materijalu (primer 60). Ključni faktor uspostavljanja tonalnih asocijacija u prikazanom segmentu takođe predstavljaju kvintno-kvartni skokovi. Intonaciona

[171] Iako se metod Alana Forta koristi prevashodno za analizu slobodne atonalne muzike, ovom analizom moglo bi se pokazati da temu čine četiri grupe od po tri tona od kojih tri pripadaju istom skupu (3-9). Jedino se treći skup, kojim se centralizuje ton „cis“, razlikuje (3-4), što dodatno potvrđuje koherentnost muzičkog materijala na nivou celine.

[172] Videti poglavlje Regulativno-analitičke teorije u prvoj polovini XX veka, strana 28.

snaga ovog arhetipskog intervala, koji ne samo da je ugrađen u temelj alikvotnog niza, već i u dubinske slojeve čovekove percepcije, eksploatiše se do krajnjih granica, što rezultira veoma specifičnim harmonskim tokom.

Na samom početku prikazanog segmenta (takt 4), upotrebljen je interval kvarte u uzlaznom i silaznom kretanju nad basovim tonom "des", pa nije moguće sa sigurnošću opredeliti (trenutni) tonalni centar. Uzlazna kvarta u deonici soprana (takt 5) nedvosmisleno potvrđuje centar *C* na koji se oslanja i nastavak muzičkog toka. Multitonikalnost se ispoljava u dva nezavisna sloja i to tako da dvanaesttonski niz u basu prati sekventno građenu melodijsku liniju. Dominacija uzlaznih kvarti na početku pratnje (takt 6) je toliko naglašena da je nemoguće utvrditi na koji tonalni centar se aludira jer svaki ton istovremeno predstavlja trenutno težište (toniku) i dominantu za naredni centar.[173] Ovaj niz se prekida registarskim prelomom u intervalu male none nakon čega se javlja uzlazna kvarta koja sugeriše centar *G* (skok "d-g"). Najsnažniji pritisak na tonalne paradigme realizovan je insistiranjem na polarnom odnosu "g-des". Nakon toga, uz još dva kvartna pokreta, dolazi do postepenog povratka na početni tonalni centar *C*, pa ovaj multitonikalni segment, pored dvanaesttonske serije, poseduje i centralizaciju *in C*. Ovako koncipirani niz od dvanaest tonova, u kome se nijedan ton ne ponavlja pre izlaganja cele hromatske lestvice, izaziva nedvosmislenu referencu na dodekafoniju, ali istovremeno poseduje veliku količinu tonalnih asocijacija, što negira ključne postulate ovog sistema. Na taj način obezbeđeno je odsustvo atonalnosti, ali se istovremeno isključuje mogućnost formiranja gravitacije ka nekom centu, pa nastaje multitonikalnost.[174]

Dodatno zaoštravanje harmonskog sadržaja nastaje usled tonalnih asocijacija u melodiji koje nisu kompatibilne u odnosu na deonicu basa. Ako se melodijski sloj posmatra izolovano, može se uočiti početni zastoj na tonu "g" (takt 6) koji još uvek ne izaziva promenu težišta, već se uklapa u prethodni centar *C*. Nakon toga, silazna kvarta "f-c" ostvaruje pomenutu dvosmislenost u tumačenju tonskog središta, da bi transpozicija motiva (takt 7) dovela do formiranja novih centara. Veliki broj različitih tonalnih asocijacija, u dva nezavisna fakturna sloja, dovodi do visoke multitonikalne frekvencije, muzički prostor

[173] Krajnje uslovno se može konstatovati da ovakav gest donekle asocira na eliptična razrešenja malih durskih septakorada u dursko-molskom tonalitetu u kojima svaki akord istovremeno predstavlja razrešenje prethodnog (toniku) i vođicu ka narednom (dominantu).

[174] Ukoliko bi se u ovom tonskom nizu izdvojili skupovi, moglo bi se zaključiti da postoje tri grupe od po četiri tona, pre svega zahvaljujući promenama registra. Set analiza potvrdila bi homogenost materijala usled primene identičnog skupa na početku i na kraju (4-23), dok se u trenutku eksploatisanja polarnih odnosa (takt 7) javlja kontrastni skup (4-9). Na taj način i sam izbor tonskog sadržaja utiče na koherentnost niza, pored pomenute tonalne centralizacije *in C*.

prezasićen je brojnim suprotstavljeno usmerenim tonskim elementima, pa se stvara potpuno osoben harmonski kolorit, pozicioniran između tonalnog i atonalnog univerzuma.

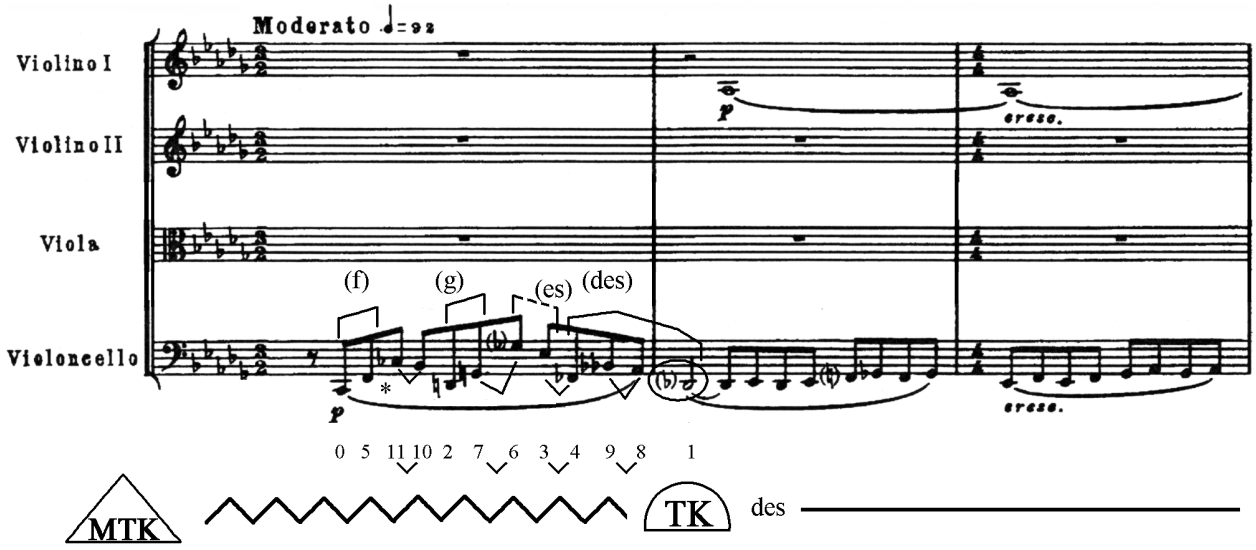
primer 60 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, II stav)

Multitonikalno organizovani dvnaesttonski nizovi mogu da se koriste kao sekundarni elementi u muzičkom toku, koji najavljuju ključne događaje, kao na početku Šostakovičevog *Dvanaestog kvarteta* (primer 61). Globalna koncepcija ovog dela je nedvosmisleno tonalna, što je plakatno istaknuto upotrebom stalnih predznaka, ali početni tonski niz u deonici violončela izgrađen je dodekafonski, pa se gravitacija ka osnovnom centru *Des* formira naknadno (takt 2). Multitonikalni vid organizacije tonskog sadržaja, koji se kratkotrajno javlja, poseduje veoma različite melodijske obrte[175], a mikrotonalne asocijacije nisu toliko transparentne kao u prethodno prikazanim primerima. Upotrebljeni su intervali uzlazne

[175] Melodijski pokreti koji izazivaju tonalne asocijacije obeleženi su iznad, dok su atonalni elementi prikazani ispod notnog sistema.

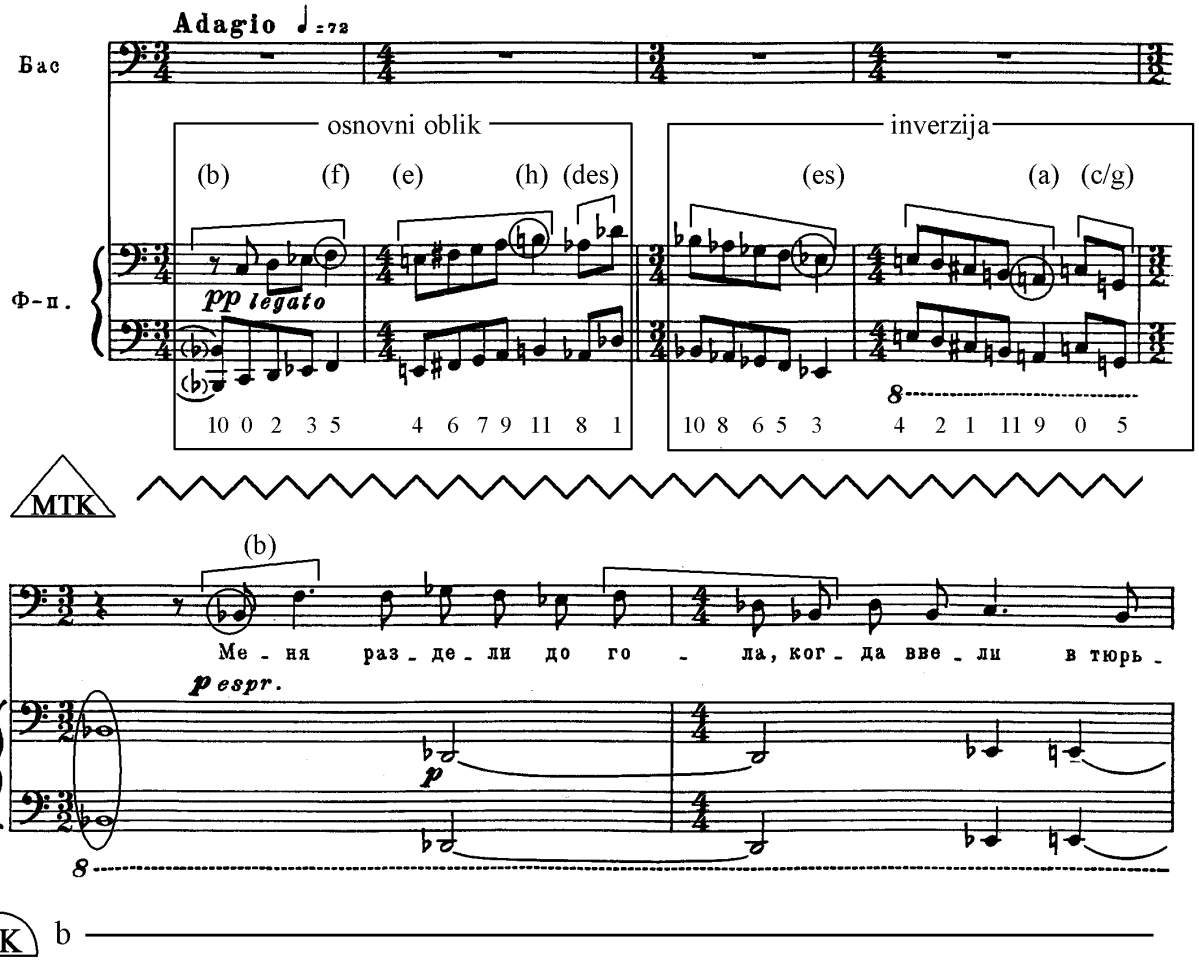
kvarte (“c-f” i “d-g”), koji spadaju u veoma snažne tonalne indikatore, međutim, približno na sredini niza, u zoni melodijske kulminacije (ton “ges”), tonalnost biva gotovo potpuno potisnuta uzlazno-silaznim pokretom dve velike septime. Ovakvi skokovi poseduju izrazit antitonalni karakter i tipični su za dodekafonske serije, pa u ovom trenutku gotovo da nestaje čak i asocijativna veza sa tonalnim težištem. Dve male sekunde (“ces-b” i “heses-as”) takođe utiču na slabljenje tonalnosti, dok muzički prostor biva lociran na samu granicu sa atonalnošću. Ipak, prilično oslabljeni multitonikalni princip ispoljava se usled početne centralizacije *F* koja se gotovo trenutno osporava tritonusom (“f-ces”) i razlaganjem tonične trozvuka g-mola (“g-d-g”). Nakon septimnih skokova, javljaju se dve čiste kvarte (“fes-heses” i “as-des”) kojima se sprovodi finalna centralizacija *in Des*. Velika napetost, nastala izlaganjem svih dvanaest tonova hromatske lestvice, pronalazi svoje razrešenje u trenutku zaokruženja dodekafonskog agregata tonom “des”. Stiče se utisak da svi opisani melodijski procesi teže ka finalnom tonu koji zapravo predstavlja osnovni tonalni centar celog kvarteta. Ovako kratko i efektno upotrebljena dvanaesttonska multitonikalnost u potpunosti eliminiše gravitaciju ka centru, muzički prostor dovodi u graničnu zonu sa atonalnošću, a istovremeno zamagljuje početak stava na veoma osoban način.

primer 61 (Dmitrij Šostakovič, *Dvanaesti gudački kvartet*, I stav)



Veoma specifična multitonikalnost, nastala upotrebom isključivo postupnog melodijskog kretanja, iskorišćena je u uvodu sedmog stava *Četrnaeste simfonije* Dmitrija Šostakoviča (primer 62). Postupno nizanje osmina prekida povremeni zastoj na četvrtinskoj notnoj vrednosti, koji se metro-ritmički nameće kao lokalno težište. Na početku je ostvarena

primer 62 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, VII stav)



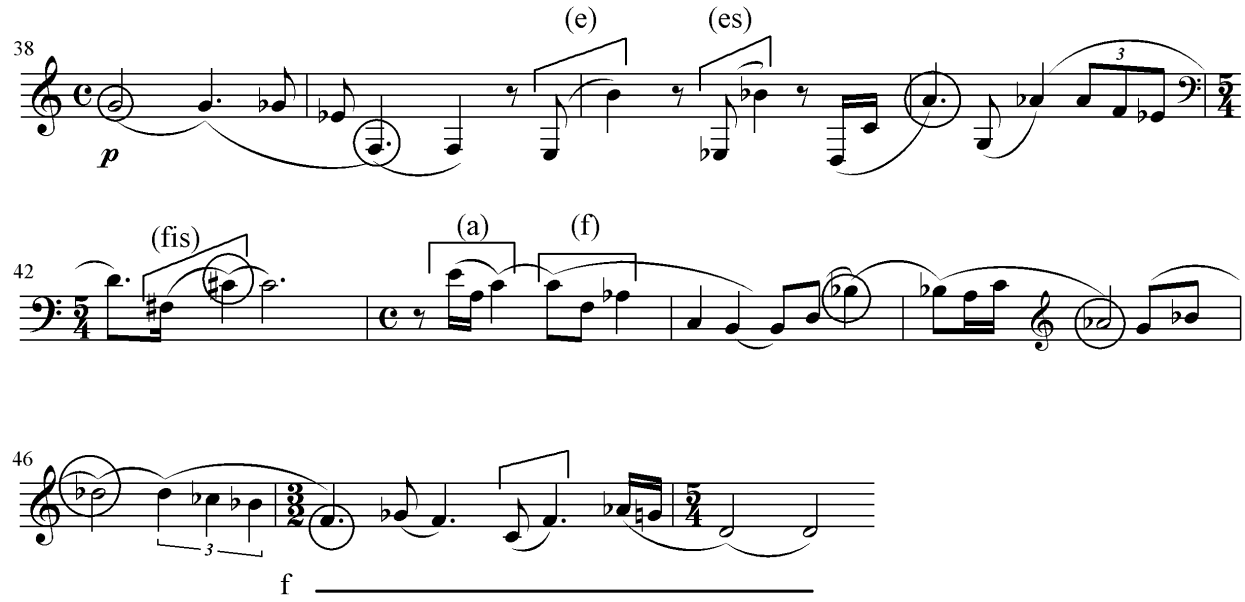
svojevrsna dvosmislenost u ispoljavanju tonalnog centra jer melodijski niz odgovara jednom centru, dok ritmički zastoj artikuliše drugo težište. Osnovni tematski materijal predstavlja lestvični niz od prvog stupnja koji zastaje na dominanti (b-c-d-es-f), pa se kao težište percipira *B* odnosno *F*. Ovakav početak, u kome se izlaže durska lestvica u uzlaznom kretanju, stvara trenutni utisak pojave tonaliteta, međutim, gravitacija ka težištu brzo se narušava transponovanjem niza za prekomernu kvartu naviše. Formira se sekvenca sa analognim težištima (*E* odnosno *H*), a polarna relacija između modela i prve karike ne dozvoljava da se bilo koji od apostrofiranih centara afirmiše kao primaran. Uzlazni kvartni skok ("as-des", takt 2) intenzivira multitonikalnu frekvenciju, nakon čega sledi ponavljanje dvanaesttonskog niza u inverziji. Ritmički zastoji u ovom obliku serije poklapaju se sa durskim odnosno molskim lestvicama pa se tonalni centri *Es* i *A* transparentnije ističu. Uvod

završava dvosmislenim silaznim kvartnim skokom koji sugeriše centre "c/g"[176], nakon čega sledi tonikalni segment *in B*.

Za razliku od ranije prikazanih primera, u ovom odlomku Šostakovič koristi seriju od dvanaest tonova i njen inverzni oblik, čime se dodatno približava dodekafonskom načinu komponovanja. Ipak, segmenti durskih i molskih lestvica u potpunosti obezbeđuju tonalnu referencu, ali njihovi polarni odnosi destabilizuju gravitaciju prema jednom centru. Svako trenutno težište je dovoljno snažno istaknuto da može biti relativno samostalno, a da istovremeno anulira dejstvo prethodnog, što dovodi do formiranja multitonikalnosti.

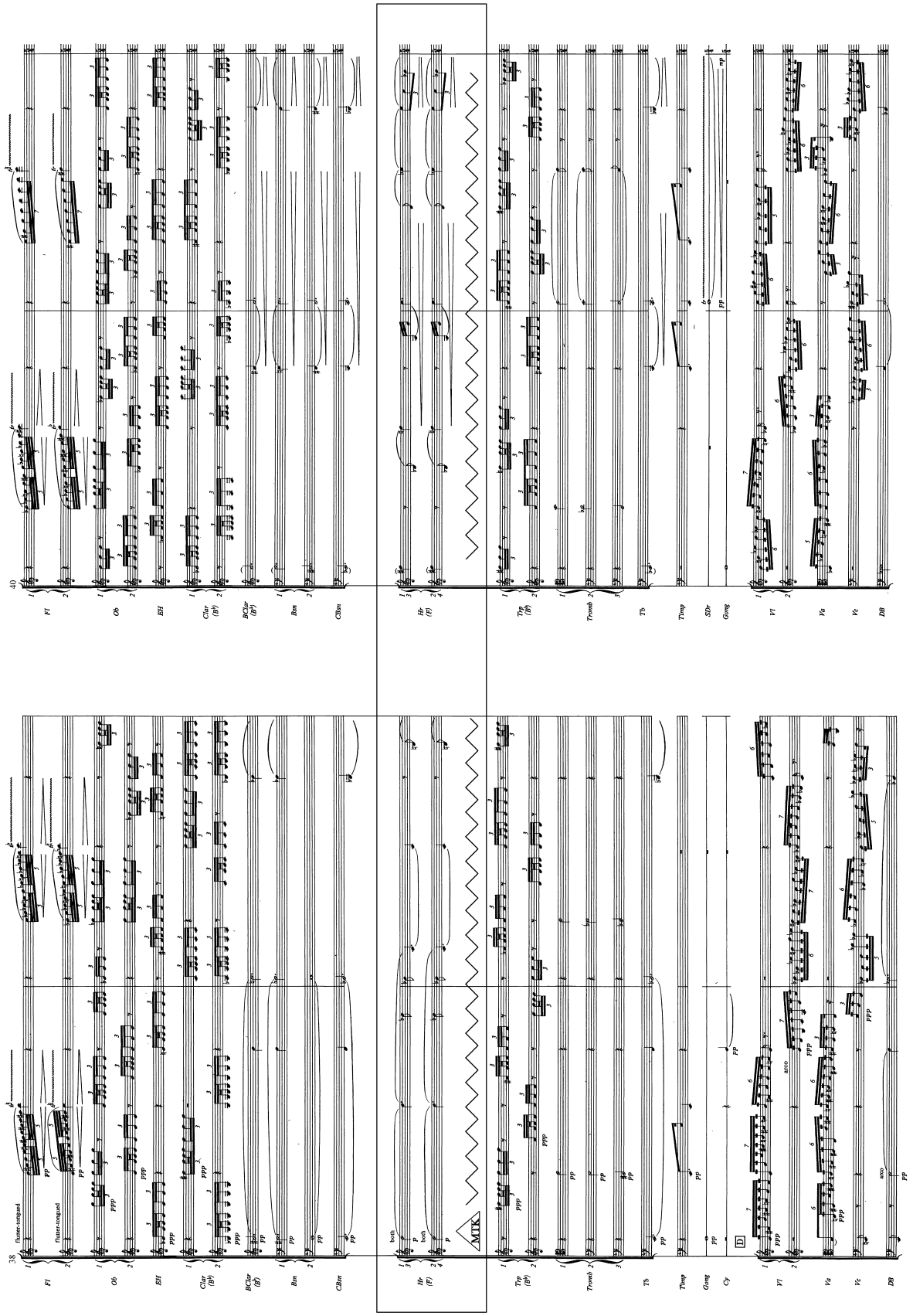
Specifičan vid multitonikalnosti u kome nema doslednog sprovođenja dvanaesttonskih nizova, ali poseduje stepen disonantnosti koji ga dovodi na samu granicu s atonalnošću, može se uočiti u *Pitsburškoj simfoniji* Paula Hindemita (primer 63 i primer 64). Ključni faktor uspostavljanja tonalnosti predstavlja multitonikalna tema u deonici horne (primer 63) u kojoj su veoma izraženi veliki skokovi, što donekle asocira na dodekafonsku seriju. Doslednog sprovođenja dvanaesttonskog niza nema, a melodijsko-ritmička kretanja su takva da utiču na smenjivanje različitih tonalnih centara. Za razliku od većine prethodno prikazanih segmenata u kojima kvintno-kvartni skokovi najčešće izazivaju mikrotonalne asocijacije, u ovom odlomku primarnu ulogu potenciranja kratkotrajnih težišta imaju ritmički zastoji. Na samom početku (taktovi 38–39) intervalski pokreti nisu usmereni ka određenom

primer 63 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, II stav)



[176] U ovom kontekstu moguće je prednost dati centru „g" zbog nastavka muzičkog toka u kome se javlja ton „b".

primer 64 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, II stav)



centru, što naročito dolazi do izražaja nakon silaznog septimnog skoka ("es-f", takt 39), tako da produženo trajanje inicijalisa "g" i tona "f" donekle utiče na stabilizaciju tonskog uporišta. Dva velika uzlazna skoka duodecime, kojima se sugerišu centri "e" i "es" (takt 40), donekle stabilizuju tonsku centralizaciju, nakon čega se nastavlja zahvatanje širokog registra uzlaznim septimnim pokretom ("d-c") i sukcesivnom upotrebom dve none. U nastavku muzičkog toka (taktovi 42–43), javljaju se znatno istaknutije tonalne asocijacije na centre poput uzlazne kvinte ("fis") i razlaganja trozvuka ("a" i "f"). U trenutku kada ponovo dolazi do upotrebe necentralizovanih melodijskih obrta (taktovi 44–46), ritmički zastoji na dužim notnim vrednostima predstavljaju jedine uporišne tačke. Na samom kraju odlomka ostvareno je napuštanje multitonikalnosti koje vodi ka uspostavljanju tonalnog centra *F*.

Prikazana melodijska linija praćena je nezavisnim, delimično disonantnim slojem (primer 64). Na samom početku, u pratnji je formiran konsonantni tonični trozvuk E-dura kojim se stvara disonanca u odnosu na ton "g" iz melodije. Nakon toga, potpuno slobodnim razvojem melodijskih linija u izuzetno brzoj ritmičkoj pulsaciji, dolazi do formiranja koloristočkog fona koji nema funkcionalnu usmerenost ka određenom tonalnom centru, već predstavlja suptilnu akustičku podršku temi.

U okviru prikazanog odlomka sprovedena je radikalna diferencijacija dva sloja kakva nekim situacijama može dovesti do formiranja veoma specifičnog kombinovanja dva suprotstavljena načela organizacije harmonskog sadržaja. Ipak, u ovim uslovima, prisutna je apsolutna dominacija melodijskog nivoa, nastala usled tembralnog isticanja i izrazite ritmičke konfiguracije. Znatno neutralnija pratnja, u tišoj akustičkoj dinamici i konstantnom ritmičkom pulsiranju, zasnovana je na figurativno-pasažnom materijalu. Iako melodijski sloj poseduje multitonikalne karakteristike, a pratnja visok stepen disonantnosti, koji vodi ka atonalnom muzičkom prostoru, transparentna dominacija tonalnih elemenata homogenizuje harmonski tok, tako da nema uslova za formiranje bispacijalnosti. Polarizacija dva nezavisna sloja u svakom slučaju donekle udaljava prikazani segment u odnosnu na tipične primere multitonikalnosti, i pozicionira ovakvu tonsku vertikalu na samu graničnu zonu osnovne kategorije. Reprezentativni vid kombinovanja suprotstavljenih načela tonske organizacije, u okviru koga će se javiti donekle srodni odlomci u odnosu na ovaj, biće prikazan u jednom od narednih poglavlja.

3.4. Atonalnost

Iako se muzika Šostakoviča, Hindemita i Bartoka u najvećoj meri kreće u međuprostoru između tonalnosti i atonalnosti, ovi kompozitori neretko posežu za ukidanjem tonskog središta, odnosno, pojedine segmente muzičkog toka odvode u atonalni muzički prostor. Atonalni postupci najčešće se javljaju u srazmerno kratkim odlomcima, predstavljaju svojevrstan otklon od primarnog usmerenja, ali su upravo zbog toga veoma značajni za formiranje kontrasta i poseduju osoben semantički potencijal.[177] Osvajanje atonalnog prostora takođe utiče na formiranje granične zone između multitonikalnosti (ponekad i disonantne tonikalnosti) i atonalnosti, jer vrlo često tragovi tonalnog centra ostaju delimično prisutni i u veoma disonantnom kontekstu. Relativno često ovi kompozitori na specifičan način podižu nivo multitonikalne frekvencije do krajnjih granica, tako da uprkos prisustvu tonalnih asocijacija (tercnih, kvartnih i kvintnih skokova) nije moguće percipirati tonalna uporišta.

U okviru drugog stava Bartokove *Muzike za žičane instrumente čelestu i udaraljke* (primer 65), u veoma brzom tempu, gustoj fakturi[178] i metrički nestabilnom segmentu muzičkog toka, razlažu se uzlazne terce na različitim tonskim visinama, čime se postiže potpuno ukidanje tonalnosti. Nezavisno posmatrani, ovakvi melodijski pokreti mogu se čak svesti i u okvire pojedinih dursko-molskih lestvica. Segment počinje izlaganjem motiva u kome se nakon početne male sekunde javljaju tri uzlazne terce. Stvara se utisak da u okviru nekog tonalnog centra postoji vođica i uzlazno tercno kretanje uz mutaciju (takt 94, e-mol – E-dur, takt 95, h-mol – H-dur, itd.).[179] Sa perceptivnog aspekta, izuzetno brz tempo, visoka frekvencija smenjivanja mikrotonalnih asocijacija na različita uporišta i kanonska imitacija, ne dozvoljavaju formiranje multitonikalnosti. Nakon početnog izlaganja (taktovi 94–99), motiv se skraćuje i prekida osminskim pauzama (taktovi 100–102), što utiče na slabljenje tonalnog potencijala jer se javlja samo jedna uzlazna terca. Pored toga, sprovodi se uzlazno transponovanje materijala po celostepenom lestvičnom nizu i uvođenje trećeg glasa, tako da vertikalni sklopovi postaju znatno disonantniji. Posebno je upečatljiv način na koji Bartok koristi celostepenu lestvicu i jedan od njenih bazičnih derivata, veliku tercu. Naime, u trenutku dok se u prva dva glasa završava početna sekvenca (takt 100), izlaže se skraćeni

[177] Diskretni atonalni uplivi mogu se uočiti u situacijama kada dolazi do kratkotrajnog napuštanja tonaliteta (videti primer 26, taktovi 158–160), kao i okviru pojedinih tonikalnih segmenata (videti primer 37, taktovi 18–19).

[178] U primeru je dat klavirski izvod, dok su u orkestraciji iskorišćene sve deonice gudačkih instrumenata iz oba orkestra, pa je zvučna slika veoma kompleksna.

[179] U sporom tempu ovakav tonski niz bi svakako imao tonalni karakter.

primer 65 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav)

motiv u trećem glasu od tona "fis", da bi odmah zatim (takt 101) usledilo njegovo udvajanje u intervalu velike terce (4).[180] Na ovaj način, celostepena Fis-lestvica dodatno je istaknuta

[180] Intervali su obeleženi numerički po uzoru na intervalske klase koje uvodi Alan Fort (mala sekunda/velika septima 1, velika sekunda/mala septima 2, mala terca, velika seksta 3, velika terca/mala seksta 4, čista kvinta/kvarta 5, tritonus 6). Ovakvo označavanje je najprimerenije u uslovima kada intervali imaju akordsku funkciju, ali ne postoji nikakva referenca na tonalitet (videti indeks oznaka).

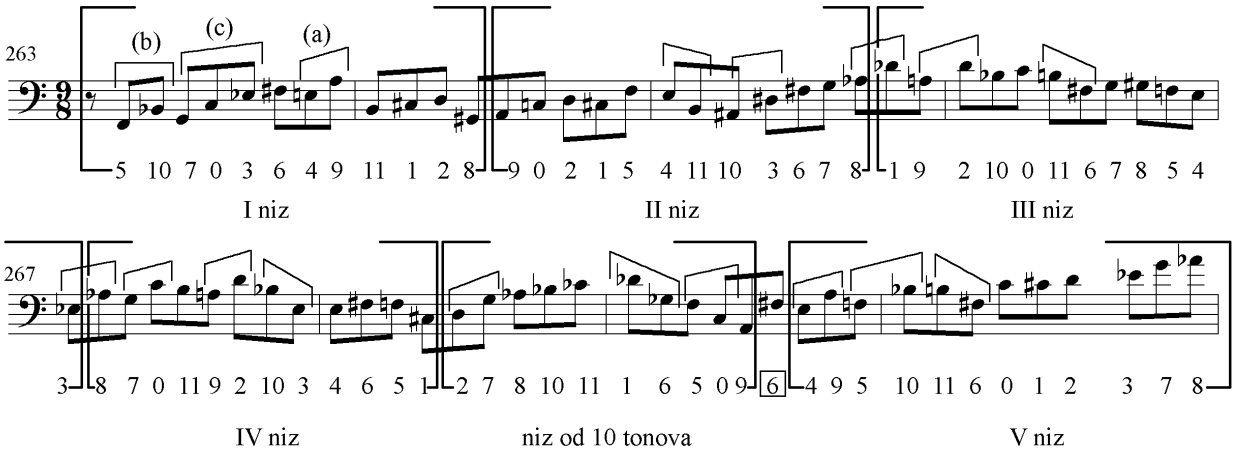
donjom tercom. Na veoma kratkom vremenskom rastojanju od dve osmine, motiv se imitaciono sprovodi na donjoj kvinti, pa se u drugom sloju formira celostepena lestvica od tona "h". Ovakav vid upotrebe celostepenosti naglašava odsustvo centralizacije u samoj lestvičnoj konstrukciji, pa atonalnost dolazi do izražaja veoma transparentno. Nakon zaokruženja celostepenog niza (takt 105), formira se izrazito disonantan četvoroglas u kome svaki glas donosi motiv na različitoj tonskoj visini. Donja dva glasa su i dalje imitaciono sprovedena u odnosu male sekunde na rastojanju od dve osmine, dok treći glas, sa identičnim vremenskim rastojanjem imitacije (dve osmine), predstavlja motiv udvojen u intervalu prekomerne kvinte (enharmonski mala seksta/velika terca – 4) koja takođe proizilazi iz celostepene lestvice. Može se konstatovati da, usled specifične kombinacije latentne celostepenosti sa uzlaznom malom sekundom u motivu, dolazi do oslobađanja velike količine atonalne energije. Važno je naglasiti da pored harmonske, motiv unosi i značajnu metričku nestabilnost, jer je sačinjen od tri osmine u četvoročetvrtinskom taktu, čime se remete odnosni između teze i arze.

Sveopšte narastanje akustičke i orkestracione dinamike, zahvatanje visokog registra i uvođenje novih melodijskih slojeva koji utiču na zgušnjavanje fakture, dovodi do izuzetno visokog stepena disonantne zvučnosti. Vertikalna dimenzija muzičkog toka u potpunosti je zasnovana na slučajnim sudarima melodijskih linija, a posebnu nestabilnost ostvaruju brojni akcenti koji, uprkos konstantnom osminskom pulsu u svim deonicama, dodatno destabilizuju harmonsko tkivo. Iako su upotrebljeni pojedini elementi tonalnosti (uzlazni tercni pokreti), njihovi međusobni odnosi, kao i kompletan kontekst, su takvi da dolazi do potpunog ukidanja bilo kakve asocijacije, čak i na mikrotonalne (trenutne) centre, što dovodi do formiranja atonalnosti.

Na veoma sličan način Dmitrij Šostakovič gradi kolosalnu kulminaciju koja dovodi do najatonalnije tačke u okviru trećeg stava *Četrnaeste simfonije* (primer 66 i primer 67). Prikazani odlomak je izgrađen od pet dvanaesttonskih nizova i jednog niza od deset tonova koji se izlažu u konstantnom osminskom pulsu (primer 66). Ovako koncipiran tematski materijal se kanonski sprovodi u svih pet glasova gudačkog korpusa i to uzlaznom reperkusijom od basa ka diskantu, s različitim vremenskim intervalom imitacije (primer 67).

Na samom početku (takt 263, primer 66), intervalska građa dodekafonskog niza je čak izrazito tonalna. Nakon uzlazne kvarte ("f-b"), javljaju se razlaganje toničnog trozvuka c-mol i pokret "e-a", što sa melodijskog aspekta u velikoj meri asocira na dvanaesttonsku multitonikalnost prikazanu u prethodnom poglavlju (videti primer 60, primer 61, primer 62 i

primer 66 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav – osnovni tematski materijal)



primer 63). Međutim, iako melodijski obrti predstavljaju važan faktor za multitonikalni vid organizacije harmonskog sadržaja, u ovom kontekstu (primer 67) centralizacija je potpuno eliminisana izuzetno brzim tempom i ujednačenim ritmičkim pulsom, usled čega nije moguće uspostaviti nikakve mikrotonalne asocijacije. U narednim tonskim nizovima takođe se javljaju tonalni, prevashodno kvartni skokovi, ali dosledno sproveden petoglasni kanon u svim deonicama gudačkog korpusa rezultira velikim brojem emancipovanih disonanci, i jasno profiliše muzički prostor kao izrazito atonalan. Širenje registra i narastanje orkestracione dinamike, usled postepenog uključivanja pojedinih deonica, rezultira formiranjem disonantnog akorda i apsolutne kulminacije na kraju prikazanog odlomka (taktovi 273–276). Sazvučje je formirano od deset tonova i po tonskom sastavu je veoma blisko jedinom nizu koji nije dodekafonski.[181] Upotrebljen je veoma širok registar kojim je izbegnuto formiranje klastera, ali je atonalni klimaks izuzetno upečatljiv.

Važno je ukazati na to da u *Četrnaestoj simfoniji* Šostakovič veoma često koristi dvanaesttonsko komponovanje , ali da sam način upotrebe tonskih nizova može biti veoma različit. U zavisnosti od brojnih parametara, odnosno, od načina upotrebe same kompozicione tehnike, moguće je na osnovu relativno slične tonske građe kreirati veoma različit harmonski sadržaj. Naročito su provokativni dvanaesttonski nizovi koji se u posttonalnom kontekstu po pravilu vezuju za atonalnu muziku. Upotrebom tonalnih asocijacija, kao i aktiviranjem drugih muzičkih komponenata (melodije, metroritmičkog faktora, akcenata, itd.) moguće je ovakvu

[181] Desettonski niz iz petoglasnog kanona ima oblik 0,1,2,5,6,7,8,9,10,11, koji zapravo odgovara delu hromatske lestvice (izostavljeni su tonovi „e“ i „f“), dok je u sklopu akorda hromatizacija ublažena 0,1,2,3,4,5,6,8,10,11 (izostavljeni su tonovi „g“ i „a“).

tonsku građu značajno približiti tonalnom prostoru, i oblikovati je u multitonikalnim okvirima. S druge strane, usled bezobzirne linearnosti i kanonske distribucije materijala, može doći do potpune eliminacije gravitacije i svih asocijacija na tonalne centre.

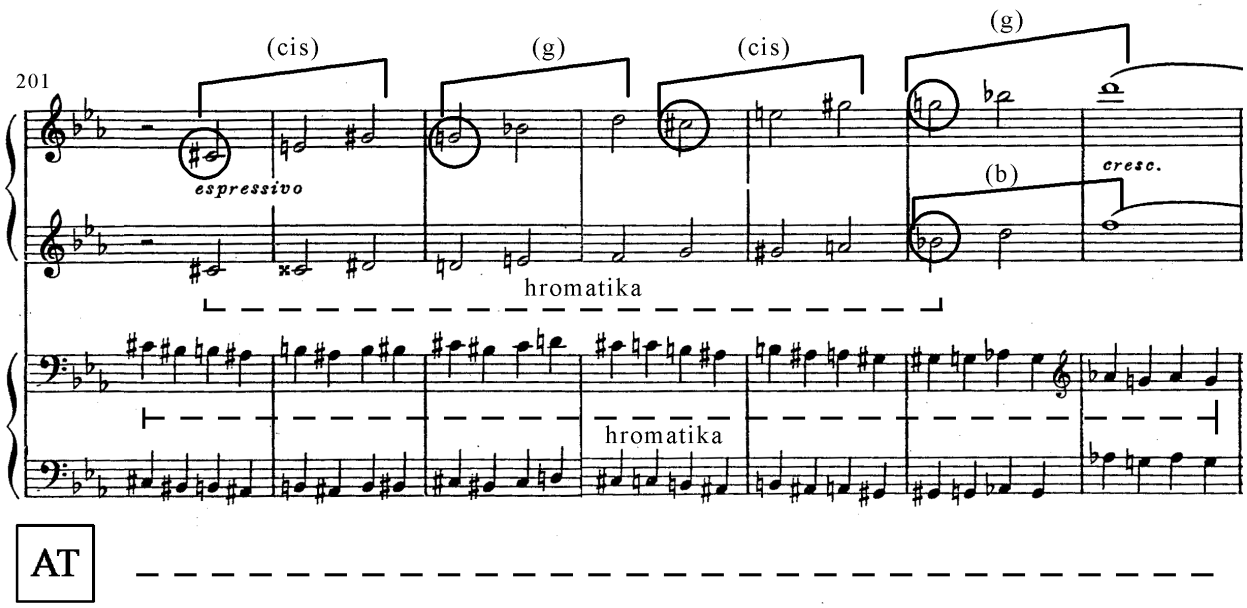
primer 67 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav)

U prikazanim segmentima iz Bartokove i Šostakovičeve muzike (primer 65 i primer 67) frekvencija smenjivanja mikrotonalnih asocijacija, u kombinaciji sa ostalim faktorima

koji utiču na destabilizaciju težišta, prevazilazi tonalne granice, tako da, na neki način, ‚prebrza multitonikalnost' dovodi do formiranja atonalnosti. Sličan princip ispoljava se u kontekstu prebrzog smenjivanja kratkih tonikalnih segmenata, kada se postepeno stvaraju uslovi za formiranje multitonikalnosti.

Diskretni tragovi tonalnih elemenata, koji su potpuno uklopljeni u atonalni kontekst, mogu se uočiti u okviru drugog stava *Osmog gudačkog kvarteta* istog autora (primer 68). U diskantu se javljaju razloženi molski kvintakotrdi u uzlaznom kretanju koji svakako poseduju izvestan tonalni potencijal, ali njihov polarni odnos upečatljivo destabilizuje centar gravitacije. Usled veoma brzog tempa i dosledno sprovedene hromatike u ostalim glasovima praktično je nemoguće percipirati funkcionalni odnos tonika – polarni akord u g-molu, a brzina promene tonalnih centara prevazilazi okvire multitonikalnosti, pa ovaj segment predstavlja kratkotrajni atonalni gest.

primer 68 (Dmitrij Šostakovič, *Osmi gudački kvartet*, II stav)



Slobodna upotreba hromatike veoma često predstavlja ključni faktor za uspostavljanje atonalnosti, kao na početku drugog stava Bartokovog *Divertimenta za gudački orkestar* (primer 69). Muzičko tkivo se sastoji od dosledno sprovedene hromatike u tri deonice gudačkog orkestra, uz trostruko oktavno udvajanje, i melodije u preostalim deonicama. Konstantno ravnomerno pulsiranje osmina u pratnji, u pijanisimo dinamici i veoma sporom tempu, doprinosi stvaranju napete atmosfere i ujedno onemogućava uspostavljanje tonalnog centra. Tenziju dodatno intenzivira izlaganje osnovne teme u deonici druge violine izgrađene

do uzlazne umanjene terce kojom se na neki način ‚okružuje' ton "fis" (melodijski pokret "eis-g-fis"). Iako ovakav motiv ima izvesno usmerenje ka jednom tonu (fis), veoma brzo sledi njegovo sekundno uzlazno transponovanje na koje se nadovezuje specifično melodijsko kretanje kojim se dodatno destabilizuje gravitacija. Naizmenično se koriste silazni i uzlazni pokreti velike i male sekunde (taktovi 4–5), tako da nema otvorene hromatike, ali se eliminiše čak i asocijativna veza sa tonalnim uporištem. U nastavku muzičkog toka (taktovi 6–10) tema se kanonski sprovodi u deonicama viole i prve violine, što uz prateću hromatiku kompletan muzički prostor čini veoma disonantnim.

primer 69 (Bela Bartok, *Divertimento za gudački orkestar*, II stav)

Hromatska lestvica, generalno uzevši, predstavlja prilično neutralnu tonsku građu i može se javiti praktično u bilo kom muzičkom prostoru. Čak i u uslovima klasičarsko-

romantičarskog tonaliteta, upotreba hromatike, čvrsto uklopljene u dursko-molski sistem, nije retka pojava. Takođe, u kontekstu modifikovanog tonaliteta, kao i u sklopu tonikalnih segmenta, hromatika često obogaćuje harmonski tok. S obzirom na to, prilikom analitičkog sagledavanja muzičkog prostora, odnosno, tumačenja principa kojim je tonski sadržaj organizovan, a u cilju razumevanja narativne funkcije pojedinih harmonskih procesa, veoma je važno ustanoviti sam način upotrebe hromatske lestvice.

Dvoglasno hromatsko kretanje, u kombinaciji sa nefunkcionalnim konsonantnim i disonantnim sazvučjima, upotrebljeno je za stvaranje atonalnosti u drugom stavu *Osmog gudačkog kvarteta* Dmitrija Šostakoviča (primer 70). U gornjem sloju razvijaju se dve nezavisne melodijske linije pasažnog karaktera u konstantnom četvrtinskom pulsu, tako da se formira izoritmični dvoglas u kome nastaje slobodan sled konsonantnih i disonantnih intervala. Nakon dosledno sprovedene hromatike u diskantu dolazi do izvesnog rasterećenja uvođenjem tetrahorda umanjene lestvice (c-des-es-fes), pa se javljaju i celostepeni pokreti (takt 168). Ovakva diskretna promena ne utiče naročito na celokupnu zvučnost, jer se u srednjem glasu i dalje insistira na hromatici. Prilično nestabilnu melodijsku osnovu prati smenjivanje dva sazvučja koja dodatno utiču na eliminaciju tonalnosti. Dvoglasnu hromatiku na početku (taktovi 164–167) podržava smenjivanje čiste kvarte (5) i male terce (3), dok se harmonska dimenzija značajno zaoštrava sa dve velike sekunde (2) u trenutku uvođenja tetrahorda umanjene lestvice (169–171). Iako se konsonantni sazvuci krajnje teorijski mogu protumačiti u okvirima tonaliteta, odsustvo funkcionalnosti i bilo kakvo usmerenje ka nekom tonskom uporištu je nedvosmisleno. Može se zaključiti da u ovom kontekstu akustički konsonantna sazvučja (kvarte i terce) predstavljaju *funkcionalne disonance* i imaju identičnu ulogu kao velike sekunde. Brzo smenjivanje dve intervalske strukture, bez obzira na to da li je u pitanju akustička konsonanca ili disonanca, u kombinaciji sa hromatikom doprinosi eliminaciji tonalne gravitacije i dodatno podržava formiranje atonalnosti. Na kraju segmenta (takt 172) uvodi se tetrahord nove umanjene lestvice (h-c-d-es), raspoređen tako da dolazi do izlaganja motivskog nukleusa d-es-c-h koji predstavlja lajt-motiv celog dela.[182] Snažan semantički potencijal motiva-potpisa i mogućnost njegovog centriranja *in C* iskorišćeni su za postepeno vraćanje u tonalne okvire.

[182] Uticaj motiva d-es-c-h na konstituisanje vertikale prikazan je i u okviru poglavlja Tonikalnost (videti primer 31).

primer 70 (Dmitrij Šostakovič, *Osmi gudački kvartet*, II stav)

Atonalnost se ponekad interpolira unutar tonalno zaokruženih segmenata i ima funkciju ostvarivanja kontrasta kao u osmom stavu *Četrnaeste simfonije* Šostakoviča (primer 71). Deonica vokalnog soliste, basa, završava nedvosmislenim melodijskim pokretima iz h-frigijskog modusa (taktovi 69–73). Harmonska pratnja na početku artikuliše subdominanti odnos "h-e", odnosno, naglašava ova dva tona, ali se načelno uklapa u osnovni centar gravitacije, što dovodi do formiranja tonikalnosti *in H*. Uzlazni šesnaestinski pasaži, zasnovani na dijatonskom nizu, koji odgovara e-frigijskom modusu, mogu se percipirati kao široko shvaćena subdominanta osnovnog tonalnog prostora. Ovakvim postupkom diskretno se uvodi ton "f" koji stvara polarnu relaciju u odnosu na primarno težište (*H*) čime se postepeno destabilizuje tonalnost. Atonalnost nastaje kada se uspostavi model pasažnog karaktera zasnovan na segmentu umanjene lestvice (c-d-es-f-ges) u kome se insistira na ponavljanju male sekunde. Harmonska podloga na početku, izgrađena je smenjivanjem

primer 71 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, VIII stav)

tritonusa i kvinte/kvarte, koji se formalno mogu povezati sa tonalnim centrom "h", zbog pedalnog tona u solističkoj deonici, ali je njihova funkcionalna usmerenost krajnje uslovna. Na ovaj način je postepeno sprovedeno napuštanje tonalnog centra, dok se apsolutnaatonalnost dostiže sekvenciranjem izloženog modela. Tonalnost nestaje zahvaljujući sekundnom orgelpunktu u diskantu, koji praktično predstavlja triler (ges-f), i transponovanju motiva za malu sekundu naniže, usled čega uvek nastaje skok prekomerne kvarte (umanjene kvinte) između karika sekvence. Izuzetno nestabilan harmonski tok i veliku količinu disonantne zvučnosti naglo prekida izlaganje stabilnog tonalnog motiva čime se ponovo uspostavlja tonikalnost *in H*.

Upotrebom delimične hromatike u okviru imitacione polifone fakture, Bartok stvara veoma upečatljivu atonalnost na nivou celog prvog stava *Muzike za žičane instrumente čelestu i udaraljke* (primer 72). Kao što je prikazano u prethodnim primerima, hromatika vrlo često nije potpuno dosledno sprovedena, već se kombinuje sa segmentima umanjene lestvice, pa dolazi do smenjivanja intervala velike i male sekunde u melodijskom kretanju. Bez obzira na to da li je iskorišćena potpuna hromatika, ili neka vrsta slobodne, delimične hromatizacije, odsustvo jasnih mikrotonalnih asocijacija, na način sproveden u okviru multitonikalnosti, uvek rezultira nastankom atonalnosti. Osnovna tema koju Bartok imitativno sprovodi na početku ovog dela izgrađena je kombinovanjem male terce i hromatike, i to tako da nema nikakvih tonalnih elemenata. Nakon svake male terce, nekoliko uzastopnih hromatski pokreta destabilizuju tonsko uporište, što naročito dolazi do izražaja u višeglasju. Kontrasubjekt (takt 5, deonica I i II viole) je u ritmičko-melodijskom smislu gotovo identičan u odnosu na temu, dok se izvestan kontrast može uočiti u samoj intervalskoj građi koja poseduje veći atonalni potencijal. Uzlazni celostepeni tetrahord (a-h-cis-dis), kojim se formira upečatljiva tritonusna relacija (a-dis), prekinut je sa dve silazne hromatike povezane skokom uzlazne kvarte. Na ovaj način svi melodijski pokreti su izrazito atonalni, osim kvarte koja nije dovoljna da uspostavi bilo kakvu centralizaciju. U nastavku muzičkog toka (taktovi 7–8), u kontrasubjektu (deonica viole) se nakon uzlaznog kvartnog skoka (c-f) javlja melodijski pokret zasnovan na smenjivanju intervala velike i male sekunde, gotovo identično kao na početku *Divertimenta* (videti taktove 4–5, primer 69). Ovakvo melodijsko kretanje neutrališe otvorenu hromatiku, ali ujedno onemogućava formiranje bilo kakve mikrotonalne asocijacije. Spajanjem teme i kontrasubjekta nastaje dvoglas u kome je harmonski tok zasnovan na linearnom kretanju glasova, a slučajna sazvučja ne pokazuju nikakve elemente tonalnosti. Stepen disonantnosti značajno se povećava, a faktura postaje složenija usled sprovođenja teme u deonici violončela (takt 7) i prve violine (takt 12), i uvođenja novih

kontrapunktirajućih linija. U ovakvim uslovima melodijske karakteristike pojedinačnih glasova su sekundarne (pa nisu razmatrane u analizi) i imaju funkciju izgradnje složenog kontrapunktskog tkiva koje u harmonskom smislu karakteriše atonalnost.

primer 72 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, I stav)

Uprkos atonalnom karakteru teme, na nivou celog prvog stava moguće je uočiti izvesne recidive tradicionalnog tonalnog mišljenja koji se prevashodno manifestuju u izboru imitacionog intervala. Naime, svaki parni nastup teme (2, 4, 6, 8) transponovan je za čistu

kvintu naviše, dok su neparni nastupi (3, 5, 7) na donjoj kvinti u odnosu na početni ton teme (a). Na ovaj način kompozitor ne samo da vešto aludira na dominantne odnose iz tonaliteta, već gradi besprekorno logičan i čvrst tonalni plan. Najudaljenija, polarno transponovana tema (es), dostiže se u trenutku kulminacije stava, nakon čega sledi inverzni postupak kojim je izvršen povratak na početnu tonsku visinu (a). U uslovima odsustva gravitacije ka nekom tonalnom centru na harmonskom i tematskom nivou, makro plan stava ipak poseduje elemente globalne centralizacije *in A,* koji se percipiraju prevashodno analitički. Slušnom percepcijom praktično je nemoguće identifikovati ‚tonalno zaokruženje' usled izrazite dominacije atonalnosti, ali je izvesno da izlaganje teme na istoj tonskoj visini na početku i na kraju vrši izvestan uticaj na dubinski nivo podsvesti slušaoca. Prvi stav, koji u ovom četvorostavačnom ciklusu nema težišnu (sonatnu) ulogu, izgrađen je kao svojevrsna atonalna fuga, pa se stvara utisak da je na početku oformljena snažna disonanca koja će se praktično ‚razrešiti' tek u znatno tonalnije koncipiranom drugom stavu.

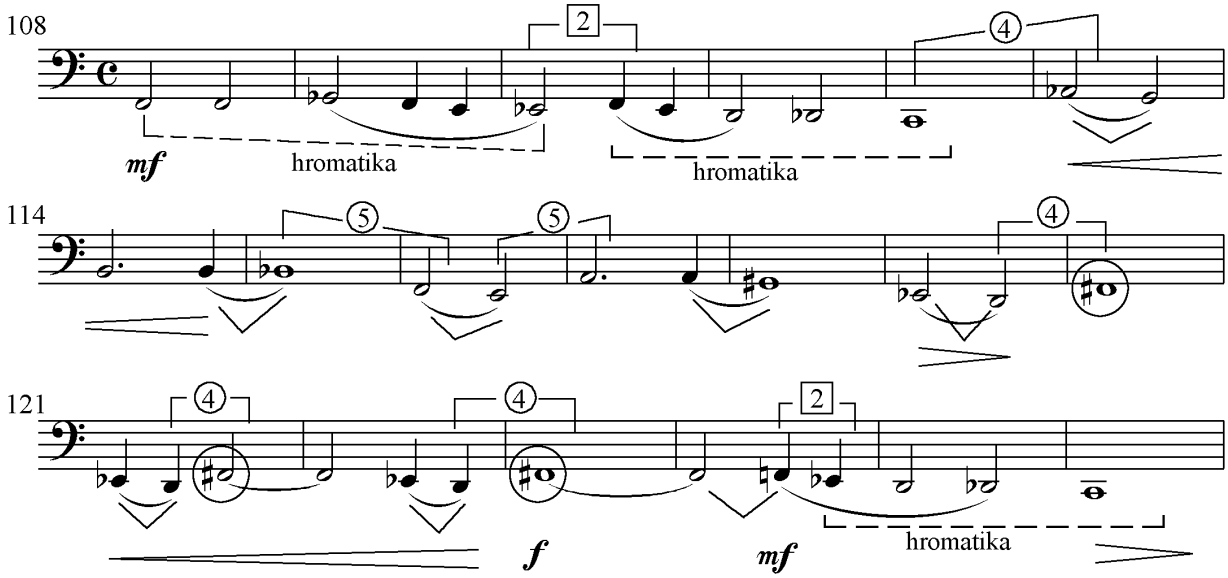
U XX veku kompozitori relativno često posežu za polifonim načinom izgradnje muzičkog toka. Bez obzira na to da li se radi o slobodnoj, odnosno, dodekafonski koncipiranoj atonalnosti, ili o muzičkom toku organizovanom u široko shvaćenim tonalnim okvirima, ravnopravnost melodijskih linija i dominacija horizontalnog načina mišljenja, obično istaknuti tehnikom imitacije, obezbeđuju vezu sa (baroknom) tradicijom i koherentnost muzičkog materijala. Ovo posebno dolazi do izražaja kod kompozitora kojima atonalni način komponovanja nije primaran, jer se spajanjem arhaične polifonije sa disonantnim harmonskim jezikom, s jedne strane, obezbeđuje istorijski kontinuitet, a s druge, postiže i modernistički kolorit.

Na veoma sličan način kao kod Bartoka, imitacionim sprovođenjem hromatizovane teme, Paul Hindemit u srednjem delu[183] trećeg stava *Sedmog gudačkog kvarteta* ostvaruje upečatljivu atonalnost (primer 73). Melodijska linija na početku stava, izgrađena je od dva silazna hromatska niza, razdvojena velikom sekundom, tako da su eliminisane tonalne asocijacije. U središnjem delu teme (taktovi 115–123), se javljaju dva kvartna skoka koji asociraju na multitonikalnost (taktovi 115–116), da bi nakon toga usledila delimična tonikalizacija *in Fis* (taktovi 120–124). Melodijski obrt (es-d-fis) kojim se sugeriše tonsko uporište (*Fis*), nije naročito ubedljiv jer sadrži dursku i molsku verziju šestog stupnja potencijalnog Fis tonaliteta ("es~dis" i "d"), a tonika je istaknuta uzlaznim tercnim skokom. Ipak, usled učestalog ponavljanja ovog melodijskog modela, i produženog trajanja tona "fis",

[183] Po formi, treći stav je najbliži složenoj trodelnoj pesmi **ABA** (detaljna analiza biće sprovedena u drugom delu rada). Videti poglavlje Izotopija, strane 285–296

stiče se utisak centralizacije. Na kraju teme, tonalni centar se napušta silaznim hromatskim kretanjem, pa se može zaključiti da melodija počinje i završava atonalno, dok u središnjem segmentu postoje multitonikalnost i tonikalnost (*Fis*). Ovakva multispacijalna tema poseduje visok izražajni potencijal i upečatljivu prepoznatljivost, pa je Hindemit sprovodi po svim glasovima u središnjem delu stava.

primer 73 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, III stav – tema dela **B**)



Na početku dela **B,** tema je izlažena u deonicama druge violine i viole u oktavnom unisonu, dok je u spoljašnjim glasovima realizovan kontrasubjekt u superoktavi u četvrtinskoj pulsaciji (taktovi 70–88).[184] Tema se zatim sprovodi u deonici viole (taktovi 89–107), a troglasnu fakturu dopunjuju osminski pasaži u diskantu i četvrtinski pokret u deonici basa. Kulminacija stava dostignuta je u trećem nastupu teme u deonici basa (taktovi 107–127, primer 74) u kojoj i sama atonalnost najtransparentnije dolazi do izražaja. Pomenuti tonalni potencijali teme eliminisani su upotrebom melodijskih linija u pratećim glasovima. Konstantna osminska pulsacija sprovodi se naizmenično u gornjem sloju i to tako da uvek pauzira jedan glas, pa nastaje troglasna faktura. Ključni melodijsko-ritmički element kontrasubjekta je dvotaktni pasaž (uokviren u primeru) koji se naizmenično izlaže u deonicama viole i prve violine. Iako je u lestvičnim nizovima moguće pronaći izrazite tonalne elemente, odnosno, segmente durskih i molskih lestvica, vertikalna dimenzija muzičkog dela, koja nastaje kombinacijom različitih melodijskih linija, ostaje upečatljivo atonalna. Početni

[184] U notnom primeru 74 prikazan je samo poslednji, najsloženiji, nastup teme.

primer 74 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, III stav)

pasaž u deonici viole (takt 108) je gotovo u potpunosti zasnovan na lestvici Es-dura (jedino poslednji ton predstavlja sniženi sedmi stupanj). Gustinu fakture i celokupnu tenziju povećava izlaganje kratkih motiva u deonici druge violine koji se na početku takođe uklapaju u ovaj lestvični niz i povremeno stvaraju paralelne čiste kvinte (taktovi 107, 108, 111). Uprkos tome što je za izgradnju pratećeg sloja iskorišćena durska lestvica, odnos između teme i kontrasubjekta onemogućava formiranje tonalnosti. Usled specifičnog spajanja upečatljive hromatike u temi, koja se nedvosmisleno nameće, pre svega, dužim notnim vrednostima, sa paralelnim čistim kvintama u znatno manje izrazitim osminskim pasažima, tonalni elementi bivaju smešteni u atonalne okvire. U ovakvom kontekstu durska lestvica, koja se tradicionalno percipira kao tonalno stabilna, poprima atribute *funkcionalne disonance*, i koristi se kao sredstvo destabilizacije tonalnog uporišta. Pasažni nizovi izgrađeni su na tonalnoj lestvici, odnosno, koriste njene segmente, ali je njihova melodijsko-ritmička građa takva da nijedan ton nije istaknut, što potvrđuje da durski ili molski lestvični niz ne obezbeđuje nužno i funkcionisanje tonaliteta kao sistema.

U nastavku muzičkog toka dolazi do postepenog napuštanja tonalne osnove. Pasaži najpre bivaju izgrađeni kombinacijom dve različite skale (taktovi 113 i 115), da bi nakon toga došlo do uvođenja umanjene lestvice (taktovi 117). Prateći motivi u deonici druge violine umesto konsonantnih interval čiste kvinte/kvarte podižu stepen napetosti uvođenjem sekundnih relacija (taktovi 113, 115), što dodatno utiče na slabljenje gravitacije ka nekom centru.

Atonalnost postaje još upečatljivija ako se ispoljava u uslovima homofone, ili delimično homofone fakture, kao na početku Bartokovog *Četvrtog gudačkog kvarteta* (primer 75). Delo počinje uzlaznim kvintnim skokom "c-g" u basu, što uz ton "e" u deonici druge violine predstavlja upečatljiv tonalnim gest, zbog čega se često navodi da je osnovni centar prvog stava *C*. Usled brzog tempa, ovakva, veoma kratka tonalna asocijacija, gotovo momentalno biva potisnuta velikom količinom funkcionalno neusmerenih disonantnih sazvučja. Relativno osamostaljene deonice proizvode slučajne sudare malih i velikih sekundi, pa harmonski tok poseduje izrazitu napetost. Pored toga, muzički tok je isprekidan kratkim pauzama pre kojih se javljaju disonantna, često klasterska, sazvučja, koja potpuno eliminišu gravitaciju ka tonskom centru. Naročito je upečatljivo brzo naslojavanje deonica (takt 5) kojim se formira klaster "c-cis-d-dis" nakon čega ovaj kraći segment završava sforcatom u fortisimo dinamici uz izvesno harmonsko ‚rasterećenje' nastalo upotrebom dijatonskog klastera ("b-c-d-e", takt 7). Ovakva harmonska kretanja, u kojima se usled slobodne homofonije povremeno javljaju akordski sklopovi, oslobađaju veliku disonantnu energiju i

potpuno ukidaju tonalnost. Za razliku od prethodno prikazanih primera u kojima dominira linearnost, pa se povremeno mogu javiti diskretni recidivi tonalnosti, homofona atonalnost

primer 75 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, I stav)

poseduje znatno veći stepen tenzije.

Izrazito homofona faktura, koju grade akordi bez funkcionalne usmerenosti ka nekom tonalnom centru, može se uočiti u okviru drugog stava *Sedmog gudačkog kvarteta* Paula

primer 76 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, II stav)

Hindemita (primer 76). Prikazani segment počinje nizom od četiri septakorda koji poseduju relativno disonantnu zvučnost, dok njihovi međusobni odnosi pokazuju veoma blisku vezusa tonalitetom. Sve tonske strukture izgrađene su od tonova Es-dura, što im obezbeđuje zvučnu koherentnost, pa, iako same akordske veze ne pokazuju naročito upečatljivu gravitaciju ka osnovnom tonalnom centru, prisustvo (Es-dur) lestvice, u ovom kontekstu, veoma je značajno za organizaciju harmonskog sadržaja. Nizanje akorada je relativno kratko i brzo se prekida disonantnim sekundnim sazvučjima, tako da modifikovani tonalitet ne uspeva da se uspostavi. Pored toga upotreba septakorada ukazuje na koloristička ulogu harmonije, pa funkcionalnost biva potisnuta u drugi plan. Izrazita atonalna homofonija (taktovi 47–49) nastaje nizanjem sazvučja koja u svom sastavu uvek poseduju jednu ili dve sekunde (malu ili veliku). Stepen disonantnosti varira ali usmerenost ka tonalnom centru ne postoji. Niz od pet disonantnih akorada završava konsonantnim kvintakordom (“b-d-f”, takt 49) koji u

akustičkom smislu predstavlja slabljenje tenzije i može se interpretirati kao svojevrsno ‚razrešenje'. Ipak, hromatika u srednjim glasovima i odsustvo tonalnih asocijacija ne dopuštaju formiranje gravitacije ka tonalnom centru. Važno je istaći da izoritmično homofona atonalnost traje veoma kratko i generalno predstavlja srazmerno retku pojavu u analiziranom korpusu dela. Upravo zbog toga ona se koristi kao veoma snažno sredstvo ostvarivanja kontrasta i ima posebnu ulogu u muzičkom narativu.

Upečatljiva atonalnost u okviru slobodno homofone fakture, nastala kao posledica upotrebe klastera i septimnih sazvučja, iskorišćena je u prvom stavu *Četvrtog gudačkog kvarteta* Bele Bartoka (primer 77). U prikazanom segmentu, veoma disonantan harmonski tok prati specifičan dinamičko-registarski razvoj. Na početku se izdvajaju dva relativno nezavisna sloja. Dijatonski klaster (h-cis-dis) u deonicama druge violine i violončela, postavljen je kao statični pedal u pijanisimo dinamici. U ovakav, prilično ‚tesan' harmonski prostor, umetnut je ritmizovani pedal u preostalim glasovima u forte dinamici, sačinjen od tonova "b-c-d-e", kojima se klaster hromatizuje. Ovime se stvara svojevrsno ‚treperenje' klasterske strukture koja je na poseban način ritmički i dinamički nijansirana. U nastavku muzičkog toka (taktovi 26–30) dolazi do narastanja akustičke dinamike i širenja registra uz upotrebu slične, sekundne harmonske građe, tako da se postiže ukupno narastanje tenzije. Stiče se utisak da početni klaster predstavlja osnovu tonskog materijala koji se razvija uz pomoć ritmičko-melodijskih i dinamičko-registarskih postupaka, tako da atonalnost biva dosledno sprovedena do kraja.

Kompozitori poput Šostakoviča, Hindemita i Bartoka, koji atonalnost koriste povremeno, kao svojevrstan kratkotrajni gest u okvirima kraćih segmenata muzičkog toka, u glavnom eliminišu tonalni centar uz pomoć nekoliko srodnih kompozicionih postupaka. Ukoliko je u pitanju horizontalno organizovano muzičko tkivo, najčešće slobodne, delimično ili potpuno hromatizovane linije eliminišu gravitaciju ka tonskom težištu. Često se koriste segmenti lestvičnih konstrukcija koje apriori nemaju tonalno usmerenje. Postoji velika verovatnoća da muzički sadržaj, koji se oslanja na celostepenu ili umanjenu osnovu, bude atonalan, usled odsustvo čiste kvinte nad finalisom, što utiče na neutralizaciju gravitacije. Ipak, kao što je više puta naglašeno, upotreba ovih lestvica može da rezultira formiranjem različitih muzičkih prostora, pa je neophodno analitički sagledati sam način korišćenja pojedinog tonskog niza.

Iako je po pravilu slobodno organizovana, atonalnost kod ovih autora ponekad poseduje postulate dvanaesttonskog komponovanja. Upotreba tonskih nizova najčešće je veoma slobodna i koristi se u cilju stvaranja svojevrsne ravnopravnosti između tonova, dok

sama dodekafonska tehnika nikada nije dosledno sprovedena. U homofonim atonalnim segmentima, disonantne akordske strukture predstavljaju osnovu potiskivanja tonalnosti. Važno je naglasiti da, za razliku od sličnih sklopova u okviru disonantne tonikalnosti, ovi akordi nemaju kapacitet da se nametnu kao *funkcionalne konsonance*, pa nije moguće ustanoviti bilo kakvu centralizaciju.

primer 77 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, I stav)

3.5. Kombinovani tipovi

Četiri osnovna principa organizacije harmonskog sadržaja, modifikovani tonalitet, tonikalnost, multitonikalnost i atonalnost, predstavljaju široko shvaćena, univerzalna načela, koja se na različite načine ispoljavaju u veoma širokom korpusu posttonalne muzike. Iako postoje segmenti muzičkog toka koji pripadaju prelaznim kategorijama, ili situacije u kojima je određenje osnovne vrste muzičkog prostora otežano, jedan od ovih principa, po pravilu, manje ili više dominira. Posebna vrsta harmonskih postupaka, koja je naročito provokativna za analitičko sagledavanje, odnosi se na specifično spajanje dva različita vida tonske organizacije u diferenciranim fakturnim slojevima.

U pojedinim, ranije prikazanim, primerima mogli su se uočiti elementi svojevrsnog kombinovanja različitih kategorija, kao u *Osmom gudačkom kvartetu* Šostakoviča (videti primer 31). Hromatizovana pratnja, ukoliko bi se posmatrala zasebno, poseduje izvesne atonalne karakteristike, ali, kao što je konstatovano, melodijska linija dominira, pa ceo segment pokazuje odlike tonikalnosti.

U nekim situacijama, disonantna tonikalnost se kombinuje sa tonalnom melodijom (videti primer 42). Ipak, celokupni efekat koji nastaje spajanjem teme zasnovane na Bartokovom modusu sa disonantnom pratnjom, odgovara tonikalnom načinu organizacije harmonskog sadržaja, jer je dominacija melodijske linije veoma transparentna.

Ponekad sam broj različitih slojeva dovodi do njihovog međusobnog potiranja, kao u prvom stavu *Pitsburške simfonije* (videti primer 58). Ukoliko bi se ovakav harmonski tok interpretirao krajnje spekulativno, moglo bi se doći do zaključka da u pratećem sloju postoji politonalnost koja se suprotstavlja multitonikalnoj melodiji. Ipak, kao što je istaknuto, pratnja je toliko snažno potisnuta u drugi plan da se potencijalna polispacijalnost artikuliše isključivo analitički. Odnos harmonskog jezika i značenja nedvosmisleno se percipira u okvirima multitonikalanosti.

Posebno je upečatljiv segment iz Bartokovog kvarteta, u kome se, takođe u nekoliko slojeva, javlja više različitih konsonantnih i disonantnih centara (videti primer 46). U ovakvoj situaciji analitički se može utvrditi ispoljavanje svojevrsne polispacijalnosti, ali ovaj odlomak, uprkos tome ne pokazuje tipične karakteristike kombinovanja različitih harmonskih principa. Osim toga što nema ravnopravne diferencijacije različitih načela, već uvek određeni element dominira, vremenski interval u kome se javlja suprotstavljanje centara srazmerno je kratak, pa nije moguće opaziti tipičnu kombinovanost.

Prikazani deo muzičkog toka iz Hindemitove *Pitsburške simfonije* (videti primer 63) gotovo da bi se mogao tumačiti i kao bispacijalan. Multitonikalna melodijska linija u deonici horne praćena je disonantnim sadržajem u ostalim fakturnim slojevima, pa se može reći da ovakav postupak anticipira princip kombinovanja različitih muzičkih prostora. Iako postoje dva diferencirana fakturna sloja, tonalna melodija i atonalna pratnja, moguće je analitički i perceptivno utvrditi apsolutnu dominaciju teme, pa kompletan kontekst ostaje u okvirima osnovne kategorije – multitonikalnosti. Pored toga što harmonski sklopovi nisu potpuno disonantni, već postoje i pojedini tonalni elementi, veoma brza ritmička pulsacija u tihoj dinamici (*ppp*) i neutralnom srednjem registru utiče na stvaranje pozadinskog sloja koji svojim ‚treperenjem' ne remeti upečatljivu melodijsku liniju. U ovakvom kontekstu, poželjnije je prednost dati osnovnom principu harmonske organizacije, kategoriji multitonikalnosti, jer ne postoji dovoljno snažna interakcija između slojeva, što onemogućava formiranje bispacijalnosti. Slično kombinovanje tonalne melodije s atonalnom pratnjom, u kome ipak dolazi do ravnopravnog ispoljavanja dva različita muzička prostora, biće prikazano u jednom od narednih primera (primer 82). Sve pomenute segmente koji poseduju izvesne elemente kombinovanja različitih kategorija, moguće je, i u cilju artikulisanja narativne funkcije harmonskog jezika svrsishodnije, posmatrati u okvirima jednog od osnovnih principa organizacije harmonskog sadržaja. Pored toga što sučeljavanje različitih načela traje kratko, najčešće dominantni princip redefiniše celokupan muzički sadržaj, pa sa perceptivnog aspekta nije moguće ustanoviti polispacijalnost, već se ona artikuliše prevashodno analitički.

Ukoliko ipak postoji veoma jasna, intencionalno usmerena, težnja za spajanje dva suprotstavljena načela harmonske organizacije, dolazi do formiranja veoma specifičnog harmonskog kolorita, kao u trećoj etapi razvojnog dela drugog stava Bartokove *Muzike za žičane instrumente čelestu i udaraljke* (primer 78, primer 79 i primer 80). U ovom segmentu muzičke forme, pored očekivane razrade tematskog materijala, dolazi do veoma specifičnog superponiranja tonalnih i atonalnih elemenata. Na početku (primer 78) izlaže se atonalna melodija[185] nad stabilnim pedalom u timpanu pa se može govoriti o sintezi tonikalnosti i atonalnosti. Sâma tema izgrađena na način srodan mnogim prikazanim segmentima Bartokove muzike, na osnovu specifične hromatizovane melodijske linije. Slično kao na početku ove kompozicije (primer 72), odnosno, na početku drugog stava *Divertimenta za*

[185] Tematski materijal izveden je iz prve teme koja je prikazana u okviru poglavlja Tonikalnost (videti primer 32). Usled potpuno drugačije harmonizacije, gotovo identičan ritmičko-melodijski sadržaj u ekspoziciji je smešten u tonikalni, a u razvojnom delu u atonalni muzički prostor.

primer 78 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav)

gudački orkestar (primer 69), hromatska lestvica upotrebljena je tako da se u naizmeničnom uzlaznom i silaznom kretanju javljaju velike i male sekunde. Time se izbegava otvorena hromatika, postiže specifična zvučnost, a istovremeno neutrališe gravitacija ka tonalnom centru. Ovaj postupak naročito transparentno dolazi do izražaja u trenutku kada se završi izlaganje i sekventno ponavljanje modela, odnosno, kada dođe do proširenja motiva (takt 315, primer 78). Melodijsko kretanje po principu stepen – polustepen asocira na logiku umanjene lestvice, ali, usled promene smera intervala, u ukupnom zbiru zahvataju se svi tonovi hromatske lestvice.

Atonalni potencijal teme dolazi do potpunog izražaja prilikom sprovođenja materijala po principu fuge. Nakon prva dva izlaganja u deonicama prvog i drugog violončela (taktovi 309 i 317, primer 78) sledi imitacija u deonici prve viole (takt 324), da bi uključivanjem deonica druge i prve violine (taktovi 331 i 334, primer 79) kompletan gudački korpus formirao petoglasno imitativno tkivo. Visok nivo disonantnosti dovodi do snažnog ispoljavanja atonalnosti, pa Bartok ritmizuje pedal u deonici timpana, čime nastoji da zadrži i donekle naglasi tonalni element koji na kraju segmenta iščezava u glisandu (takt 338). Upotreba pedala, kao potpuno nezavisnog sloja u odnosu na harmonski kontekst, javlja se i

primer 79 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav)

u tonalnoj eri. U posttonalnom kontekstu, pedal gotovo po pravilu postaje ključni faktor uspostavljanja gravitacije ka nekom centru, tako da njegova upotreba u atonalnom okruženju

značajno proširuje paletu harmonskih sredstava. Prikazani primer mogao bi se okarakterisati kao načelno atonalan, jer ovaj vid organizacije harmonskog sadržaja dominira. Ipak, uporno prisustvo pedalnog tona i njegova tembralna upečatljivost (timpan) imaju snažno dejstvo na percepciju slušaoca, pa se formira sinteza tonalnog i atonalnog načina mišljenja.

Obrnut princip, u kome modifikovani tonalitet dominira nad atonalnom pratnjom, primenjen je u prvoj etapi razvoja (primer 80), što dodatno potvrđuje intenciju autora da stvori simbiozu dva suprotstavljena principa tonske organizacije i time dodatno dinamizuje razvojni deo ovog stava. Reprezentativni primer bispacijalnosti nastaje usled većeg tonalnog potencijala koji poseduje izoritmično homofoni akordski sloj u odnosu na pedal u prethodnom primeru, koji, uprkos tome što se nameće kao primaran, ne poseduje kapacitet potpunog anuliranja izrazito disonantne pratnje. Sve deonice iz prvog orkestra, uz podršku klavira, realizuju harmonsko kretanje zasnovano na nizanju durskih sekstakorada. Upotreba trozvuka uvek izaziva nedvosmislenu referencu na dursko-molski sistem, tako da nastaje modifikovani tonalitet. Kao što je istaknuto prilikom razmatranja modifikovanog tonaliteta, jedan od ključnih principa nadogradnje tradicionalnog tonalnog sistema podrazumeva intenziviranje susednih odnosa između akorada (videti primer 17, primer 18 i primer 20). Iako veze između susednih stupnjeva često imaju modalno poreklo, poput upotrebe drugog i sedmog stupnja iz frigijske, odnosno, lidijske lestvice, u ovom kontekstu (primer 80) Bartok sprovodi veoma slobodnu modifikaciju čime se donekle asocira na medijantiku. Na početku (takt 199) su upotrebljeni sekstakordi na šestom i sedmom stupnju široko shvaćenog modifikovanog tonaliteta *in Es*. Durski trozvuk na vođici (d-fis-a) i varijantni šesti stupanj (h-dis-fis ~ ces-es-ges) formiraju medijantnu relaciju, nakon čega slede durski sekstakordi na šestom i prirodnom sedmom stupnju. Formira se sekundni harmonski obrt zasnovan na svojevrsnom udaljavanju od tonike (I – VII – VI) i povratku na početnu poziciju (VI – VII – I). Može se konstatovati da su upotrebljene ‚niska' i ‚visoka' varijanta sedmog i šestog stupnja (označeni strelicom u primeru), čime se izbegava hromatizacija, a ujedno postiže potpuno neočekivana funkcionalnost. Tonalni centar je veoma snažno istaknut, a aluzija na dursko-molski tonalitet izuzetno upečatljiva. Formalno, akorde je moguće označiti kao medijantu dominante i submedijantu, nisku odnosno visoku (alternativna šifra, primer 80), ali bi ovakvo tumačenje negiralo suštinski proces isticanja sekundnih relacija. Naime, medijantni akordi su veoma retko u prvom obrtaju (sekstakordu), već se njihovim osnovnim oblikom ističe (hromatski) tercni odnos. Suština medijantnih akorada u poznom romantizmu podrazumeva usku i neposrednu vezu sa glavnim stupnjem ka kome gravitiraju, dok prikazani obrt kod Bartoka upravo eliminiše takvo kretanje. Izborom obrtaja u troglasu,

omogućeno je isticanje osnovnog tona akorda u diskantu čime se i melodijskim sredstvom dodatno potencira tonalni centar.

Prikazani tematski materijal predstavlja model koji će se transponovati u nastavku muzičkog toka (taktovi 210–216), tako da nastaje gotovo klasični razvojni segment forme. Upotrebljeni su tercni odnosi između tonaliteta kojima je na nivou cele etape opisan medijantni krug po malim tercama, uz jedan preskočen ton (Es – takt 199, Fis – takt 210, A – takt 220 i Es – takt 237).

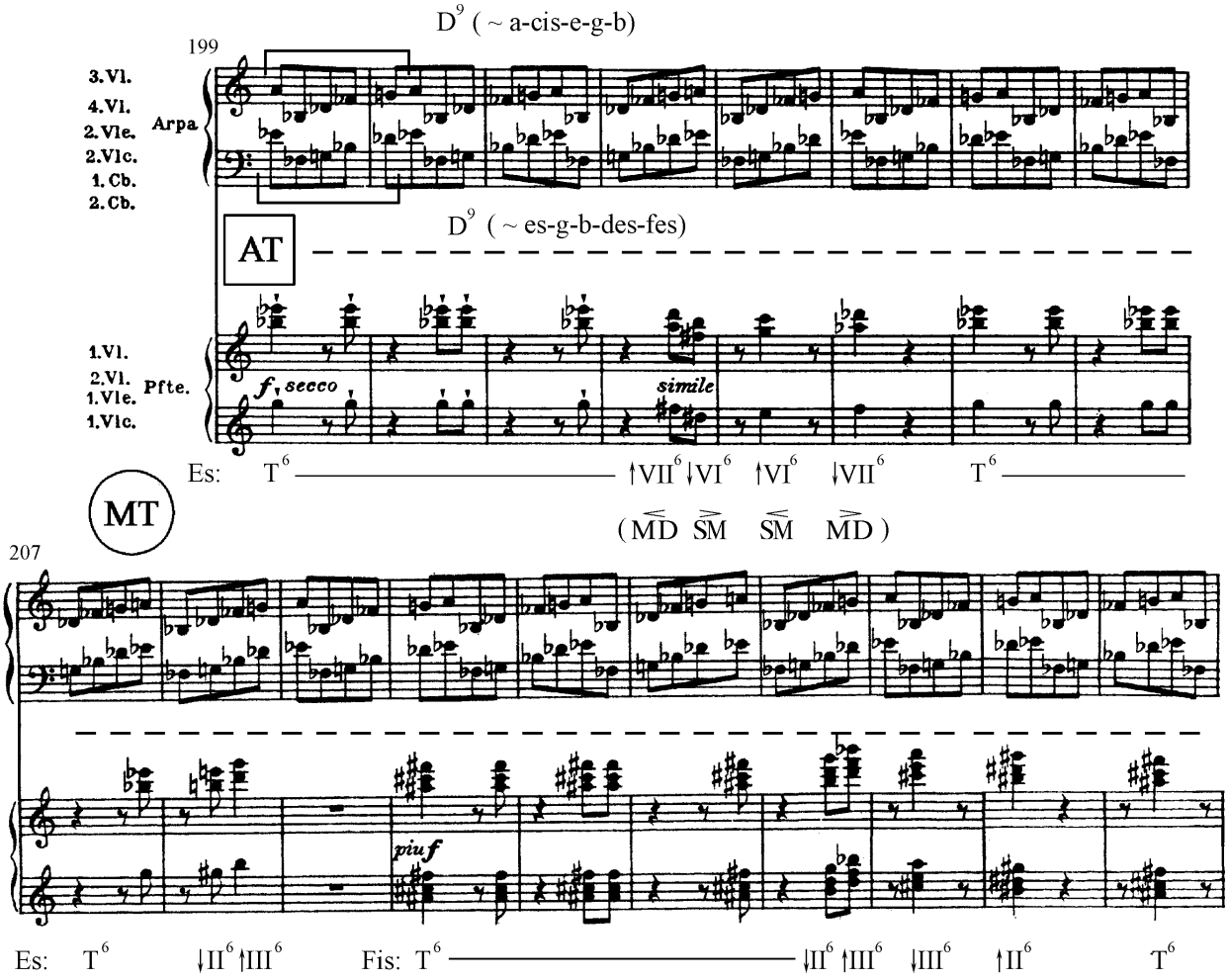
Sekundne relacije između sazvučja istaknute su i prilikom prve transpozicije *in Fis* (takt 210, primer 80) ali je kretanje u odnosu na toniku obrnuto, pa nastaje sled T – II – III, odnosno, III – II – T. Na veoma sličan način iskorišćene su ‚niska' i ‚visoka' varijanta sporednih stupnjeva (II i III), pa nastaju identični harmonski obrti. Sniženi drugi stupanj (takt 213) se svakako može tumačiti kao frigijski, dok ‚visoki' drugi (takt 215) odgovara akordu iz lidijskog modusa. S obzirom na to da se između njih nalaze dve medijante, simbioza lidijskog i frigijskog, koja kao što je istaknuto uvek dovodi do eliminacije modalnog konteksta (videti primer 27), praktično je nemoguća. Može se zaključiti da kombinovanje akorada koji pripadaju modalnim lestvicama, sa hromatskim medijantama, dovodi do izuzetno visokog stepena modifikacije tradicionalnog tonaliteta. Postignut je veoma specifičan harmonski kolorit u okvirima jasno ispoljenog sistema odnosa između akorada koji gravitiraju ka jednom centru – tonici.

Specifičan modifikovani tonalitet i njegova izuzetno svetla durska boja, dodatno dolazi do izražaja usled kombinacije s atonalnim slojem u deonici harfe uz potpuno udvajanje drugog orkestra. Istovremeno, razlaganje dva mala durska nonakorda u osminskoj pulsaciji, koji su postavljeni u odnosu tritonusa, stvara upečatljivu disonantnu napetost u pratnji. Na samom početku (takt 199), nonakord u donjem glasu (~ es-g-b-des-fes) se poklapa sa osnovnim tonalnim centrom *Es*, koji će se takođe javiti u trenutku zatvaranja medijantnog kruga na kraju ove etape razvoja (takt 237). Donekle je moguće konstatovati da ostinatni prateći sloj formiraju tonični i polarni nonakord početnog i završnog tonalnog centra, ali je odsustvo njihove funkcionalne usmerenosti nedvosmisleno. Značaj ovih akorada je prevashodno koloristički, a upotreba takva da utiče na stvaranje upečatljivog disonantnog atonalnog sloja, koji gradi oštru opoziciju u odnosnu na modifikovani tonalitet.

Prilikom razmatranja mogućnosti da se određeni segmenti posttonalne muzike analitički interpretiraju u okvirima kombinovanog načina organizacije harmonskog sadržaja, veoma važnu ulogu igra temporalna dimenzija muzičkog dela. Naime, kao što je konstatovano, elementi kratkotrajnog kombinovanja različitih načela mogu se sresti u

okvirima bilo koje od osnovnih kategorija, ali u tim situacijama po pravilu jedan princip veoma brzo preuzima primat. Razvojni deo iz II stava Bartokove *Muzike za žičane instrumente čelestu i udaraljke* reprezentativni je primer sinteze tonalnosti i atonalnosti upravo zbog toga što se dosledno, na nivou kompletne prve i treće etape, vremenski ekstenzivno sprovodi interakcija između dva različito organizovana fakturna sloja.

primer 80 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav)



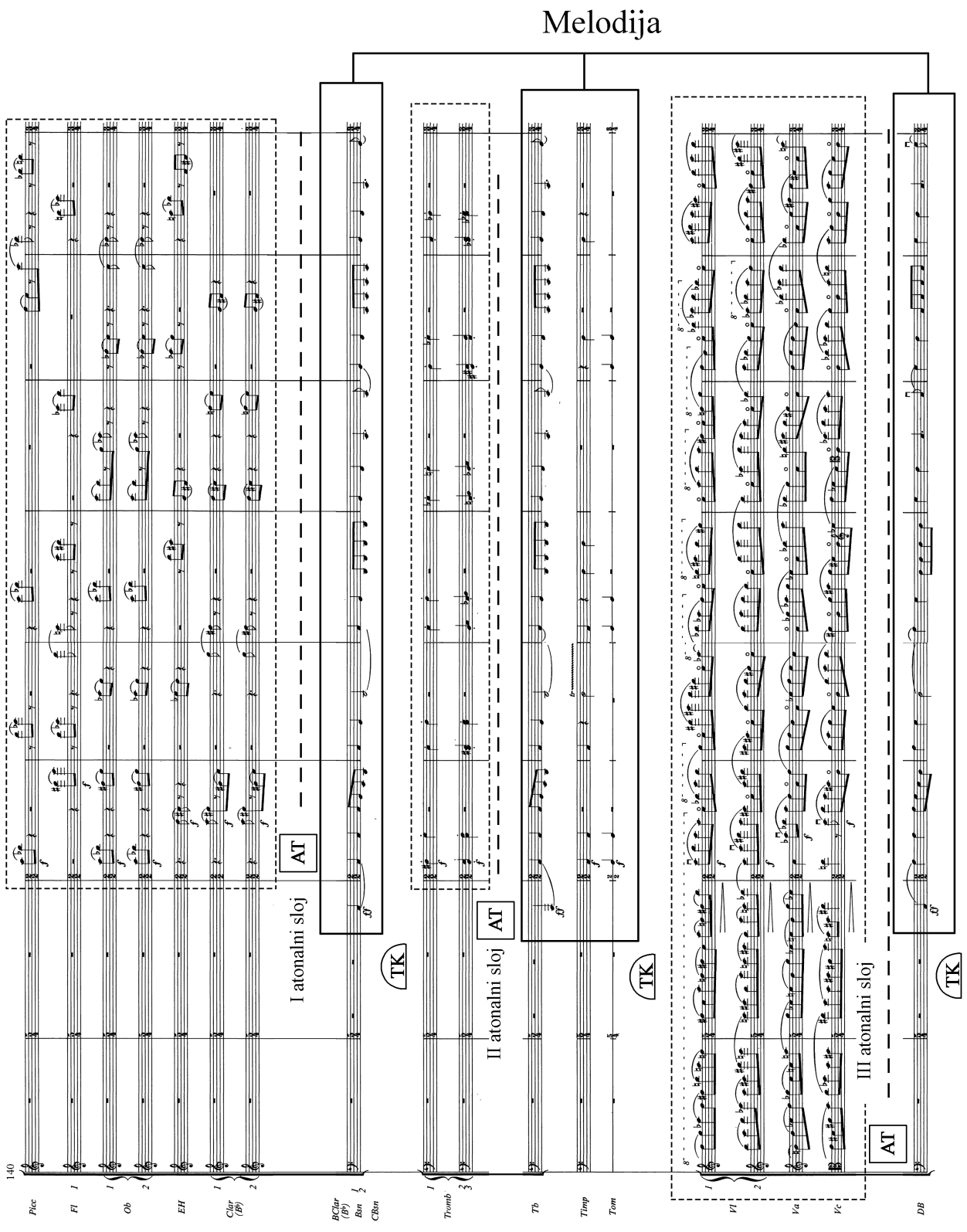
Ispoljavanje kombinovanog principa organizacije tonskog sadržaja nastaje i ukoliko se neka značajna, tonalno koncipirana tema, dovede u izrazito atonalno okruženje, kao u II stavu *Pitsburške simfonije* Paula Hindemita (primer 81 i primer 82). Melodijska linija u deonici basa udvojena je u čak sedam instrumenata (bas klarinet, dva fagota, kontra fagot, tuba, timpan i kontrabas) u fortisimo dinamici. Iskorišćen je heksakord lestvice C-dura (c-d-e-f-g-a), koji se pred sam kraj dopunjava tonom "b" (takt 153), pa se može govoriti o C-miksolidijskom modusu. Na nivou celine se javlja oscilovanje relativno usporene frekvencije

između tonalnih centara *C* i *D* realizovano prevashodno silaznim kvartnim skokom i metro-ritmičkim isticanjem težišta. Bez obzira što je produženo ritmičko trajanje tonskog uporišta (polovina ili četvrtina sa tačkom), centralizaciji uvek prethodi silazni kvartni skok. S obzirom na to da u relativno obimnom segmentu muzičkog toka nisu zahvaćeni svi lestvični tonovi i da melodijsko kretanje sve do pojave tona "b" izbegava pokret male sekunde, stiče se utisak modalnog, čak pentatonskog prizvuka. Ovako koncipirana tema poseduje promenljivo tonalno težište i može se reći da je zasnovana na *peremenij lad*-u.

primer 81 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, II stav)

Uprkos znatnim udvajanjima i akustičkoj naglašenosti teme (*ff*), njen prozračni modalni karakter gotovo je potpuno potisnut složenim atonalnim naslojavanjem (primer 82). U deonicama drvenih duvačkih instrumenata imitaciono su sprovedeni kratki osminski motivi zasnovani na uzlaznim i silaznim malim sekundama. Drugi atonalni sloj predstavljaju oštri četvrtinski sekundni stakato akordi u deonicama truba. Njihova gotovo klasterska zvučnost stvara oporu disonancu u odnosu na melodiju, i u potpunosti eliminiše tonalni centar. Treći, i možda najdisonantniji sloj, javlja se celom gudačkom korpusu. Ostinantne osminske figure

primer 82 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, II stav)



tretirane su veoma slobodno, a nameću se konstantnim pulsiranjem, visokim registrom i ukupnom zvučnom masom. Prikazana tri sloja diferenciraju se prevashodno ritmički i tembralno, a zapravo zajednički oponiraju tonalnoj melodiji u basu. Na taj način tonska vertikala postaje bispacijalna, pa dolazi do kombinovanja tonikalnosti i atonalnosti. Važno je istaći da su tonalni i atonalni elementi registarski razdvojeni, što izvesnu prednost daje melodiji u skladu sa njenom fundamentalnom, basovom pozicijom. Ipak, atonalnost se uspostavlja nekoliko taktova ranije, tako da se u svesti slušaoca primarno formira utisak odsustva gravitacije. Tema u basu postepeno ‚započinje borbu' sa disonantnim materijalom, koja kao da ima nerešeni ishod. Naime, u prikazanom segmentu praktično je nemoguće dati prednost jednom od principa organizacije harmonskog sadržaja. Tome dodatno doprinosi upotreba isključivo osminskih i četvrtinskih vrednosti u oba sloja, pa zvučna slika u celini deluje ritmički veoma homogeno. Diskretna prednost u dinamičkom smislu data je tonalnoj melodiji, jer je pratnja realizovana u nižem stepenu (*f*), što, usled znatne disproporcije u broju deonica koji sviraju suprotstavljene slojeve, ne utiče presudno na percepciju celine. U srazmerno retkim situacijama poput ove, kada su načela tonske organizacije gotovo potpuno izjednačena, značajnu ulogu može imati i sama interpretacija muzičkog dela. Isticanjem jednog ili drugog sloja moguće je donekle preformulisati muzički prostor, odnosno, dati prednost jednom od dva suprotstavljena harmonska principa.

Specifično kombinovanje različitih principa tonske organizacije zastupljeno je u trećem stavu *Simfonije slikar Matis* Paula Hindemita (primer 83). Iako ne poseduje reprezentativne odlike bispacijalnosti, ovaj segment ilustruje značaj konteksta u kome se odvijaju tonalno-atonalni procesi, za razumevanje harmonskog jezika u posttonalnoj muzici. Pre svega, trajanje samog odlomka, u relativno brzom tempu, nije dovoljno da bi princip kombinovanja različitih načela u potpunosti došao do izražaja. Ipak, interakcija tonikalnog, multitonikalnog i atonalnog muzičkog prostora, u jasno diferenciranim fakturno-orkestracionim slojevima, dovodi do veoma specifičnog harmonskog kolorita. Važno je naglasiti da se prikazani odlomak nadovezuje na ranije analizirani segment muzičkog toka u kome je uočena mogućnost dvostrukog harmonskog tumačenja (videti primer 54). Prethodni kontekst ukazuje na jasnu tonalnu orijentaciju s izraženim prisustvom multitonikalnosti. Tema u deonici flaute (taktovi 83–87, primer 83), izložena jednoglasno, počinje zastojem na tonu "a", koji se nameće kao početno težište, i poseduje melodijski luk izgrađen od razloženog b-mol trozvuka naviše i silaznih kvartnih skokova "e-h-fis". Nakon toga sledi veoma jednostavna, dvoglasna faktura, što nije naročito tipično za složene kombinovane segmente, u kojoj deonica oboe realizuje melodijsku liniju centralizovanu *in Cis* (taktovi 87–

91). Multitonikalnost, izgrađena od kvintnih i kvartnih skokova, javlja se u deonicama violine i violončela i svakako ima podređenu ulogu. U ovakvim uslovima teško je govoriti o tipičnoj bispacijalnosti, jer su tonikalni i multitonikalni principi organizacije harmonskog sadržaja relativno bliski, centralizacija u melodijskom sloju dominira, pa se stiče utisak formiranja globalnog tonalnog centra "cis". Pored toga, pratnja poseduje karakteristike svojevrsnog ostinata u kome se početni dvotakt (87–88) doslovno ponavlja, što nije naročito tipično za multitonikalnost. Insistiranje na istom melodijsko-ritmičkom modelu utiče na isticanje pojedinih centara, a naročito do izražaja dolazi početni pokret kojim je naglašen tonalni centar blizak melodiji ("fis"). Tonski sastav je tako konstruisan da aludira na jedanaesttonski niz od različitih tonova[186] hromatske lestvice, koji će se dopuniti tonom "a" u trenutku napuštanja modela (takt 92). Istovremeno dolazi i do zaoštravanje tonske vertikale i uvođenja atonalne melodije iznad multitonikalne pratnje. U ovom segmentu muzičkog toka (taktovi 92–96) atonalni potencijal diskanta ne dolazi do punog izražaja, jer su intervalski pokreti zasnovani na višestrukom smenjivanju silazne male sekunde i uzlazne male terce. Ovakva tonska organizacija dovodi do mehaničkog ponavljanja intervala kojima se u ukupnom zbiru zahvata hromatski niz u rasponu od kvinte (e–h). Izrazita atonalnost nastaje kada se u silaznom kretanju isti ambitus ‚popuni' smenjivanjem velikih i malih sekundi (taktovi 98–101). Ovakav princip izgradnje melodije, u kojoj se koriste svi tonovi hromatske lestvice uz vešto izbegavanje otvorene hromatike, više puta je uočen u atonalnim odlomcima iz Bartokove muzike (videti primer 69, primer 72 primer 78 i primer 79). Usled dominacije melodije ukupan kontekst bi se mogao percipirati skoro kao atonalan, međutim, upravo u trenutku eliminacije tercnih pokreta (takt 98), u pratnji se ponovo javlja prepoznatljiv model s početka, koji donekle utiče na stabilizaciju harmonskog toka. Iako atonalna melodija dominira dinamički i orkestraciono, usled znatno veće oštrine koju poseduje boja oboe u odnosu na gudačke instrumente, multitonikalno okruženje ne dozvoljava potpuno ukidanje svake asocijacije na tonalne centre. Relativno kratku, ali izuzetno intenzivnu sintezu čak tri različita harmonska principa, tonikalnog, multitonikalnog i atonalnog, nije u potpunosti moguće protumačiti u okviru jedne kategorije, pa se može govoriti o specifičnoj vrsti polispacijalnosti.

Sagledavanjem odlomaka u kojima se istovremeno javljaju dva suprotstavljena načela tonske organizacije, moguće je ukazati na nekoliko osnovnih uslova za formiranje ovakve,

[186] Ravnopravnost tonova remete upravo kvartni pokreti ("fis-cis-fis", "f-c-f" i "g-d-g") i ponovna pojava tona "as" (takt 88). Kao što je pomenuto prilikom razmatranja dvanaesttonske multitonikalnosti, Hindemit ne upotrebljava doslovne dodekafonske nizove ali ponekad na njih aludira (videti primer 58, primer 63 i primer 64)

primer 83 (Paul Hindemit, *Simfonija slikar Matis*, III stav)

specifične i relativno retke, harmonske pojave. Primarni preduslov podrazumeva kombinovanje dva suprotstavljena sloja u relativno dugotrajnom vremenu. Ukoliko se pojave kratkotrajni elementi sukobljavanja dva načela, oni obično predstavljaju trenutno zaoštravanje tonske vertikale u funkciji podizanja tenzije. Produženo trajanje harmonskog toka ključno je za perceptivnu spoznaju bispacijalnosti, usled složenosti tonske građe. Drugi važan faktor jeste ravnopravnost slojeva koji stupaju u interakciju. Kao što je pomenuto, ukoliko postoji izražena dominacija jednog sloja, muzički prostor najčešće biva preformulisan, i moguće ga je interpretirati u okvirima jedne od četiri osnovne kategorije. Takođe, kompletan kontekst koji okružuje određeno harmonsko kretanje može biti veoma značajan za analitičku interpretaciju pojedinih dvosmislenih segmenata. Reprezentativni vid kombinovanja dva suprotstavljena principa može imati značajnu narativnu funkciju jedino ukoliko se stvori nerazrešena napetost između dva entiteta koja utiče na formiranje novog značenja.

II DEO

1. Posttonalni kontekst i narativnost

Narativnost je u svim umetnostima XX veka na neki način dovedena u pitanje. Pozivajući se na nemačkog filozofa Benjamina (Walter Benjamin, 1892–1940) Krejmer (Lawrence Kramer) konstatuje: „Modernizam je pripovedanje (pričanje priče) doveo do kraja. Većina značajnih modernističkih dela, u svim umetnostima, kao osnovnu premisu pretpostavlja bankrot narativa.“[187] (Kramer 2013, 163). Ovakav stav u velikoj meri usmerava modernistički diskurs na početku XX veka, koji progresivne struje često prepoznaje kao ključne ili čak jedine moguće (na šta ukazuje Hajer[188]). Avangardna dela nastoje da raskinu vezu s tradicijom, pa je jedna od njihovih odlika suspenzija prikazivanja. Promenjeni odnos prema ovom fenomenu dovodi do ukidanja pripovedačke dimenzije umetničkog dela, čime se transparentno raskida veza sa prošlošću. Ipak, mnogi kompozitori vešto koriste ‚fondove‘ izražajnih sredstva i uspevaju da izbegnu „bankrot narativa“, pa se paralelno sa anti-narativnom strujom javljaju različiti vidovi restauracije tradicije koji nužno čuvaju, ili na različite načine transformišu, narativnu supstancu umetničkog dela.

U muzici, u kojoj je narativnost oduvek predstavljala pomalo problematičan pojam[189], razmatranje ovog fenomena u delima XX veka predstavlja značajan teorijsko-analitički izazov. Tek u današnje vreme, početkom XXI veka, narativna perspektiva posttonalne muzike postepeno dolazi u fokus pojedinih istraživanja. Razlog za to svakako leži, između ostalog, u tome što je ispoljavanje narativa prevashodno vezano za tonalnu muziku. Kako primećuje Krejmer: „Izgleda da je podrazumevana pretpostavka to da je narativni impuls bio ugrađen u umetničku muziku XVIII i XIX veka na formalnim i tonalnim osnovam i da je na tim istim osnovama u velikoj meri proteran u XX veku, ili je postao problematičan i zahtevao različite vidove oporavka, obnavljanja, ili ponovnog uspostavljanja.“[190] (Kramer 2013, 164). S obzirom na to da harmonija u periodu klasicizma, i značajnog dela romantizma, poseduje

[187] [„Modernity brought storytelling to an end. Most of the great modernist artwork, in all media, seem premised on the bankruptcy of narrative“]
[188] Videti poglavlje Regulativno-analitičke teorije u drugoj polovini XX veka, strane 37–38.
[189] Pitanje narativnosti u muzici često se na različite načine aktuelizuje, i uvek je u direktnoj vezi sa samim jezičkim kapacitetom ove vremenske umetnosti: „Nema narativa bez priče; dakle, nema muzičke naracije ukoliko nema muzičkog govora, odnosno, predstavljanja. [There is no narrative without story; therefore, there is no musical narrating if there is no musical speaking, i.e., representing.]“ (Stefanović 2017, 15).
[190] [„The default assumption seems to be that a narrative impetus was built into eighteenth- and nineteenth-century art music on both formal and tonal grounds and that on the same grounds it either was largely banished in the twentieth century or became problematic and required various modes of recuperation, recovery, or reinvention.“]

konstruktivnu ulogu, pa „formalne i tonalne osnove“ na neki način imaju zajedničku tačku oslonca, moguće je zaključiti da se tonalitet ispostavlja kao svojevrsni temelj generisanja značenja. Njegovo odsustvo u značajnoj meri dovodi u pitanje samu narativnost, jer, kako tvrdi Suzan Mek Kleri (Susan McClary) „funkcionalni tonalitet dozvoljavao je razvoj muzičkog narativa na načine na koje posttonalne tehnike ne dozvoljavaju.“[191] (Klein and Reyland 2013, x).

Pre razmatranja narativnog aspekta muzičkog dela u posttonalnim uslovima, neophodno je ukazati na odnos između muzičkog i verbalnog jezika. Prilikom određenja karakteristika *jezika* Osvald Dikro (Oswald Ducrot) i Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov) u svom *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan 1972) ističu tri osnovna uslova pod kojima se može govoriti o jeziku. Prva dva svojstva, pored verbalnog jezika, mogu da poseduju i drugi *simbolički sistemi*: „Prvo, jezik je karakterisan njegovim *sistemskim* aspektom. Ne može se govoriti o jeziku ako se ima na raspolaganju samo izolovan znak ... U svakom slučaju, obično se pod jezikom podrazumeva jedan složeni sistem. Drugo, verbalni jezik podrazumeva *postojanje značenja*... Dakle, reč je o dosta fluidnoj analogiji koja nam omogućava da govorimo o ‚jeziku‘ u slučaju nekog drugog simboličkog sistema.“[192] (Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan 1972, 136–137). Posebno je važna distinkcija sprovedena između verbalnog jezika i drugih srodnih sistema koja nastaje uvođenjem treće paradigme: „Treće, verbalni jezik je jedini koji sadrži određena specifična svojstva, što će reći: a) može se koristiti da bi se govorilo o samim rečima koje ga čine i, tim pre, o drugim sistemima znakova; b) njime se mogu proizvoditi iskazi koji odbacuju kako denotaciju, tako i predstavljanje: na primer laži, perifraze, ponavljanje prethodnih iskaza; c) reči se mogu upotrebiti u smislu koji prethodno nije bio poznat lingvističkoj zajednici, tako da se razumeju zahvaljujući kontekstu (to je na primer upotreba originalnih metafora). Ukoliko se **sekundarnošću** nazove ono što verbalnom jeziku dopušta da ispunjava sve ove tri funkcije, može se reći da je sekundarnost konstitutivna crta jezika.“[193] (Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan 1972, 137). Pojam *sekundarnosti* predstavlja

[191] [„Functional tonality allowed for the development of musical narrative in ways that post-tonal techniques do not.“]

[192] [„D'abord, ce langage — le langage — se caractérise par son aspect *systématique.* On ne peut pas parler de langage si l'on ne dispose que d'un signe isolé. Il est vrai que l'existence même d'un signe isolé est plus que problématique : d'abord, le signe s'oppose nécessairement à son absence; d'autre part, nous le mettons toujours en relation (même si ce n'est pas d'une manière constitutive) avec d'autres signes analogues : la croix gammée avec l'étoile, un drapeau avec un autre, etc. Toutefois, on entend habituellement par langage un système complexe.”]

[193] [„Troisièmement, le langage verbal est le seul à comporter certaines propriétés spécifiques, à savoir : *a)* on peut l'utiliser pour parler des mots mêmes qui le constituent et, à plus forte raison, d'autres systèmes de signes;

konstitutivnu crtu verbalnog jezika, pa se u odnosu na to mogu posmatrati ostali srodni sistemi. Autori zahvaljujući ovakvoj postavci sprovode diferencijaciju između verbalnog jezika, koji poseduje sekundarnost, u odnosu na sistem znakova i kod: „Sekundarnost izgleda svojstvena ljudskom verbalnom jeziku kao kvalitativna razlika koja ga odvaja od svih drugih analognih sistema. Kada su prisutna samo prva dva uslova, može se govoriti o **sistemu znakova**, ne o jeziku. Kada je prisutan samo prvi uslov govori se o **kodu** (koliko god da je sistem koji je u pitanju analogan jeziku); reč ‚kod' ovde znači ‚sistem prinuda'."[194] (Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan 1972, 137). Na osnovu prikazanih stavova, najstrože uzevši, muzika apriori poseduje odlike koda: „Tako, muzika je kod: svi elementi jedne kompozicije (visine, jačine, tembrovi, itd.) su u međusobnom odnosu; ali oni ne znače; i ne poseduju svojstvo sekundarnosti."[195] (Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan 1972, 137).

Nakon postepenog, i relativno dugotrajnog procesa ukidanja klasičnog dursko-molskog tonaliteta, koji je predstavljao ključni faktor generisanja značenja u tonalnoj eri, kompozitori na početku XX veka pronalaze nova izražajna sredstva, ali i preispituju narativno svojstvo muzike. Nestanak tonaliteta svakako je značajno uticao na promenu narativne perspektive u posttonalnoj muzici, ali je istovremeno omogućio stvaranje novih spacijalnih kategorija. Proces polispacijalizacije[196] muzičkog univerzuma nastaje kao zbirni rezultat dve u osnovi suprotstavljene tendencije – progresivne i tradicionalne, koje se, donekle paradoksalno, na svojevrstan način dopunjuju. Pojedini autori negirali su tonalni način mišljenja, što je dovelo do pojave slobodne atonalnosti, ali i do promene na semantičkom nivou delovanja muzike. Pozivajući se na Levi-Strosa (Claude Lévi-Strauss 1908–2009), Tarasti ističe: „U ovom smislu treba shvatiti argument Levi-Strosa u uvodu za njegove *Mythologiques*, odnosno, da apstraktno slikarstvo i atonalna muzika nisu jezici jer im nedostaje prvi nivo artikulacije – značenjske (sadržajne) i prepoznatljive figure u slikarstvu,

---

b) on peut produire des phrases qui refusent aussi bien la dénotation, que la représentation : par exemple mensonges, périphrases, répétition de phrases antérieures; c) on peut utiliser les mots dans un sens qui n'est pas connu au préalable de la communauté linguistique, tout en se faisant comprendre grâce au contexte (c'est par exemple l'emploi des métaphores originales). Si l'on appelle **secondarité** ce qui permet au langage verbal d'assumer toutes ces fonctions, on dira que la secondarité en est un trait constitutif."]

[194] [„La secondarité semble propre au langage verbal humain comme une différence qualitative qui le sépare de tous les autres systèmes analogues. Quand les deux premières conditions seules sont présentes,
on peut parler de **système de signes**, non de langage. Quand la première seule est présente, on parlera de **code** (pour autant que le système en question est analogue à celui du langage); le mot ‚code' signifie ici ‚système de contraintes'.]

[195] [„Ainsi la musique est un code : tous les éléments d'une composition (hauteurs, intensités, timbres, etc.) sont en relation entre eux; mais ils ne signifient pas; et ils ne possèdent pas non plus la qualité de secondarité."]

[196] Za više detalja videti poglavlje Polispacijalnost u muzici XX veka.

tonalne funkcije u muzici.“[197] (Tarasti 1994, 5). Atonalna, a naročito dodekafonska muzika, nastaje nakon dugotrajnog procesa upotrebe klasičarsko-romantičarskog tonaliteta i prirodna je posledica evolucije muzičkog jezika koju temeljno opisuje i argumentuje Lejbovic.[198] Može se zaključiti da suspenzija jednog sistema (klasičnog tonaliteta), koja je rezultirala pojavom slobodne atonalnosti, otvara mogućnost za postepenu kodifikaciju novog sistema (dodekafonskog). Početak XX veka predstavlja vreme burnih društvenih promena, pa tako novi sistem nastaje znatno brže u odnosu na prethodni. Ovo je u muzičkoj umetnosti prirodno, odnosno, kako navodi Natje (Jean-Jacques Nattiez): „Najmanje, u takozvanoj učenoj muzici, muzički sistemi evoluiraju na mnogo svesniji i željeniji način nego što je to sa lingvističkim sistemima, jer promene ne dolaze od socijalnih aktivnosti u kojoj se gubi prvi znak procesa, već u individualnim stvaralačkim aktima učinjenim od strane kompozitora.“ [199] (Nattiez 1975, 69). Kodifikacija bilo kog muzičkog sistema realizuje se u okviru kompozicione prakse i nikada nije apsolutna u gramatičkom smislu: „kodifikacija ‚sistema‘, usvojena od strane kompozitora, nije apsolutna gramatička kodifikacija, već *normativna* kodifikacija, koja odgovara saglasnosti muzičara u datom trenutku muzičkog razvoja.“ (Nattiez 1975, 86). Insistirajući na pojmu *normativne kodifikacije*, Natje relativizuje *gramatičku kodifikaciju* i time otvara mogućnost da se muzički sistem pomeri sa nivoa *koda* ka onome što Dikro i Todorov nazivaju *sistemom znakova*: „Ovde hoćemo da pokažemo tačku gledišta koja je po našem mišljenju tačna, za koju tonalni sistem nije ništa drugo nego više ili manje kodifikovani stil u ekstremno rastegljivim granicama.“ (Nattiez 1975, 83).

Kada je u pitanju atonalna, a naročito dodekafonska, muzika, u njoj se nedvosmisleno ispoljava visok stepen kodifikovanosti, odnosno, sistemski aspekt (prvi kriterijum Dikroa i Todorova), ali je postojanje značenja donekle relativizovano, na šta ukazuje i Eero Tarasti u svojoj *Egzistencijalnoj semiotici*: „Serijalna muzika imitira akt negacije: Njeni znakovi su tonovi koji su izgubili svoje označene ili sadržaje.“[200] (Tarasti 2000, 13). Dodekafonija se kodifikovala kroz kompozitorsku praksu poznog XIX i ranog XX veka, ali, usled nedovoljno široke prihvaćenosti, i relativno kratkog istorijskog perioda u kome je upotrebljavana, nije dostigla semantički kapacitet koji je imao tonalitet, odnosno, koji još uvek ima modifikovani tonalitet. Sa današnje tačke gledišta, može se konstatovati da značenje koje se artikuliše u

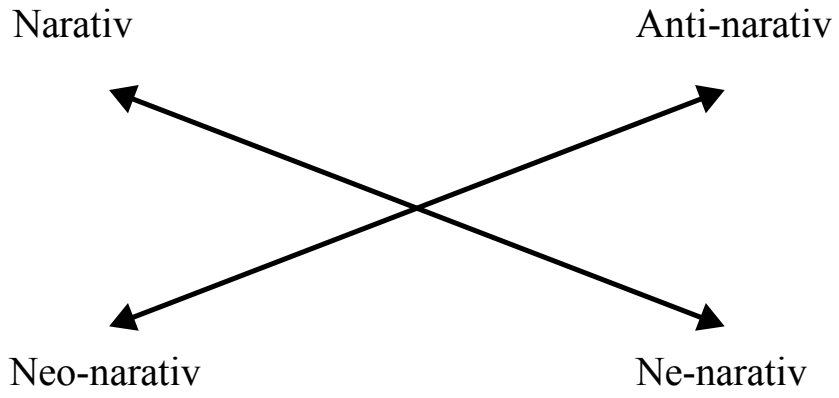
[197] „In thise sense we may understand the argument of Lévi-Strauss in his introduction of his *Mythologiques* (1964: 26–30), namely, that nonfigurative painting and atonal music are not languages since they lack the level of first articulation – meaningful and recognizable figures in painting, tonal functions in music.“
[198] Videti poglavlje Regulativno-analitičke teorije u prvoj polovini XX veka, strane 29–33.
[199] Citirano prema tekstu *Stil kao udaljenje u odnosu na normu* (Stefanović 2004).
[200] [„Serial music imitates the act of negation: Its signs are tones that have lost their signifieds, or contents.”]

okvirima atonalne muzike ostaje prilično limitirano, što upućuje na odsustvo sistema znakova i ispoljavanje koda.

Za razliku od Šenberga i njegovih sledbenika, neki se kompozitori u ovom istorijskom razdoblju okreću tradiciji. Asimilujući tekovine svoga vremena, kao što su atonalnost i dodekafonija, oni ipak zadržavaju referentni odnos prema tonalnosti, i time održavaju vezu sa prošlošću. Njihov umetnički jezik postaje izuzetno bogat jer im simbioza starog i novog omogućava kretanje kroz sve (do sada) osvojene muzičke prostore. Pored toga, još je značajnija njihova intencija da ožive narativno svojstvo muzike, koje je donekle potisnuto novonastalom estetikom XX veka, duhom vremena i novim tehnikama komponovanja (dodekafonija, serijalizam, aleatorika, punktualizam, itd.). Može se zaključiti da narativ u posttonalnoj muzici, na isti način kao i tonalnost, nikada nije u potpunosti nestao, već da je značajno redefinisan, odnosno da, kako navodi Krejmer: „Muzika u dvadesetom veku ima tendenciju da prekine ovaj narativni režim, koji, međutim, nikad ne nestaje u potpunosti. Narativni impuls postaje ironičan ... Narativ, umesto da nestaje, ponovo se pojavljuje: izgleda drugačije.“[201] (Kramer 2013, 166).

Iako je u jednom trenutku delovalo da se muzika postepeno gubi komunikacionu funkciju, zapravo dolazi do stvaranja novih oblika narativa. Kako ističe Majkl Klejn (Michael L. Klein) u tekstu „Musical Story“, mreža narativnog diskursa u XX veku se značajno proširuje, tako da se mogu izdvojiti: *narativ, anti-narativ, neo-narativ i ne-narativ*. Ove kategorije Klejn je postavio u semiotički kvadrat kako bi pojasnio njihove međusobne odnose (videti primer 84).

primer 84 (Klejn: *Mapa narativnog diskursa – Pripovedačeva prva mapa*)[202]



[201] [„Music in the twentieth century tends to brake down this narrative regime, which, however, never disappears entirely. The narrative impetus tends to become ironic, and the ironic detachment shades into objectification. Narrative, instead of disappearing, reappears: appears differently.“]

[202] Primer je preuzet iz teksta „Musical story“ (Klein 2013, 5)

Tumačeći semiotički kvadrat, Klejn navodi: „U gornjem levom uglu imamo muziku koja široko obuhvata tonalne, topičke i tematske premise devetnaestog veka, uključujući i trenutke tematske transformacije, krize i katastrofe, transcendencije i apoteoze.“[203] (Klein 2013, 4). Nasuprot tome, javljaju se dela koja karakteriše ne-narativnost: „Ovde pronalazimo muziku bez tonalnosti, nema tema, nema uzročnosti ili transformacije, ni principa organizacije, zapravo: samo skup nezavisnih zvučnih svetova, tekstura ili bljesaka akustičke mase“[204] (Klein 2013, 4–5). Ova dva suprotstavljena načela ukazuju na dramatičnu razliku između muzičke umetnosti iz XIX veka i doba romantizma u odnosu na modrena shvatanja pojedinih autora XX veka.

Ono što je posebno značajno, prema Klejnu, jeste činjenica da muzika posle 1900. godine pronalazi još dve mogućnosti ispoljavanja narativnosti: neo-narativ i anti-narativ (primer 84). U okviru anti-narativa „muzika služi kao kritika narativnog diskursa XIX veka ... Ovde su se kompozitori protivili konvencijama narativnog diskursa kako bi negirali naše očekivanje za njihovim nastavkom.“[205] (Klein 2013, 5–6). Za analitički korpus u okviru ovog istraživanja posebnu važnost ima kategorija neo-narativa jer se u okviru ove mogućnosti istražuju novi načini generisanja narativa: „Ispod narativa pronalazimo kategoriju za novi narativni diskurs: nazovimo ovaj ugao neo-narativ. Ovde je muzika u potrazi za novim načinima pričanje priče.“[206] (Klein 2013, 5). Važno je istaći da, kao nova sredstva kojima muzika nastoji da zadrži narativnost, Klejn ističe: ritam, orkestraciju (boju) i registar. Ove komponente muzičkog izraza svakako su veoma značajne i mogu u velikoj meri da utiču na formiranje značenja i usmeravanje narativnog toka. Ipak, značajno je naglasiti da modifikovani tonalitet kao prostor, kao i ostale novonastale spacijalne kategorije u muzici XX veka (tonikalnost, multitonikalnost i atonalnost) takođe mogu da utiču na generisanje neo-narativa. Štaviše, one u delima pojedinih autora postaju ključni faktor formiranja značenja i pokretanja narativnog toka, što značajno proširuje mogućnosti razmatranja narativnosti u posttonalnom kontekstu.

[203] [„In the top left corner (she explains), we have music that largely accepts the tonal, topical, and thematic premises of nineteenth century, including moments of thematic transformation, crisis and catastrophe, transcendence and apotheosis.“]
[204] [„Here we find music with no tonality, no themes, no sense of causality or transformation, no organizing principle whatsoever, in fact: just a set of indipendent sound worlds, textures, or blips of acoustic matter.“]
[205] [„...we find a fourth possibility for music that serves as the critique of nineteenth-century narrative discourse, or what Pasler calls anti-narrative. Here composers take on conventions od musical narrative discourse in order to deny our expectations for their continuation.“]
[206] [„Just below the narrative one we find a category for a new narrative discourse: let’s call this corner *neo-narrative*. Here is music in search of new ways to tell stories.“]

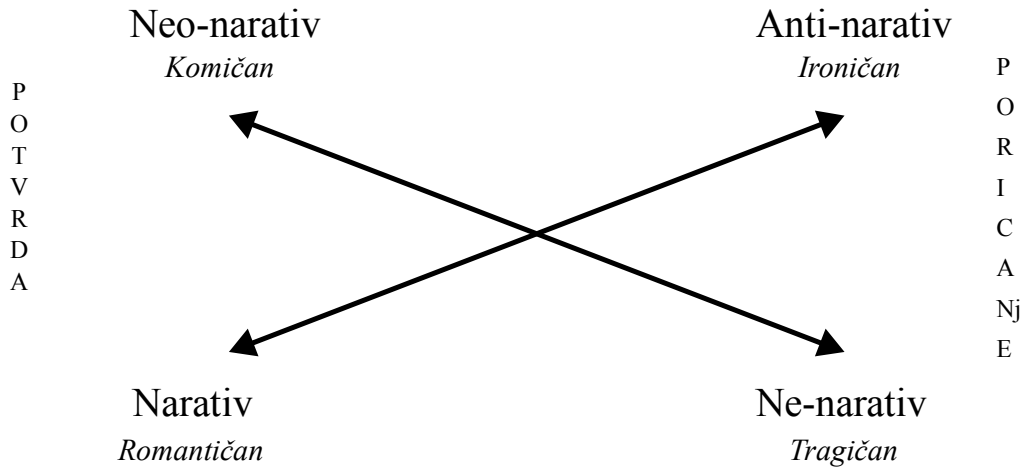
Prikazana mapa narativnog diskursa (primer 84) oslanja se na opoziciju između narativa i anti-narativa koja je artikulisana praktično samo na početku XX veka, u trenutku kada je modernizam nastojao da prevaziđe romantičarsku tradiciju XIX veka. Zato Klejn ističe: „Moramo se zapitati koja je zaista centralna opozicija u narativnom diskursu muzike posle 1900.“[207] (Klein 2013, 9), nakon čega reorijentiše predloženu mapu (primer 85): „Pretpostavio bih da, iako je muzika ranog modernističkog perioda zauzela poziciju suprotstavljenu romantičarskom narativnom diskursu, prava ideološka opozicija za veći deo prošlog veka uključuje neo-narativ i anti-narativ.“[208] (Klein 2013, 9). Na ovaj način, pored toga što novim kategorijama pridodaje i odgovarajuće karaktere (*komičan, ironičan, romantičan i tragičan*), Klejn dolazi do zaključka da neo-narativ i narativ stoje u sferi *potvrde* (*confirm*) dok anti-narativ i ne-narativ artikulišu *poricanje* (*deny*), i da kompletnu posttonalnu muziku zapravo pokreću dve suprotstavljene intencije: intencija pronalaženja novih načina konstituisanja narativa (neo-narativ) i intencija ukidanja narativa (anti-narativ).

Kada su u pitanju sredstva kojima se gradi neo-narativ, jedan od značajnih faktora svakako je tonalitet. Razmatrajući odnos između tonaliteta i narativa Klejn naglašava: „Često se pogrešno razume tonalna logika kao narativna logika, ili se previdi istorijski razvoj muzičkog narativa kao odvojenog iako zavisnog od tonalne pozadine, i zaključuje, tonalitet je možda dozvoljavao kompozitorima da pokreću muzički narativ, i tonalitet može biti snažna sila za označavanje metafora koje su povezane sa narativom, ali tonalitet sam po sebi ne može da znači naraciju.“[209] (Klein 2013, 15). Usled nestanka tonaliteta kao sistema tonske organizacije i nastanka novih vidova ispoljavanja harmonskog sadržaja (atonalnost, dodekafonija), koji negiraju značenje, činioce generisanja značenja svakako predstavljaju drugi parametri za koje Klejn tvrdi da se mogu posmatrati odvojeno od harmonskog jezika: „Da bi se nastavilo razumevanje muzičkog narativa, potrebno ga je odvojiti od tonaliteta kako bi se pokazalo da muzičko delovanje, temporalnost, fabula i narator, iako se često oslanjaju na tonalno-formalne strukture, takođe poseduju konvencije nezavisne od tih struktura.“[210] (Klein 2013, 16).

[207] [„We must ask ourselves what the central oposition really is in the narrative discourse of music after 1900.“]
[208] [„I would venture that although music of the early modernist period took a position position against romantic narrative discourse, the real ideological oposition for most of the past century has involved neo-narrative and anti-narrative.“]
[209] [„Tonality may have allowed composers to pursue musical narrative, and tonality may be a powerful force in signifying the methaphors associated with narrative, but tonality cannot signify narration on its own.“
[210] [„To pursue an understanding of musical narrative, one would need to disarticulate it from tonality to show that musical agency, temporality, plot, and the narrator, while oftrn relying on tonal-formal structures, also have conventions apart frome those structures.“]

Posmatranje navedenih parametara odvojeno od tonalnih struktura svakako je moguće, i u nekim okolnostima dovodi do određenih rezultata. Međutim, ukoliko bi se spacijalne kategorije, artikulisane u posttonalnom kontekstu (modifikovani tonalitet, tonikalnost, multitonikalnost i atonalnost), fenomenološki tretirale kao semiotičke vrednosti, kao što je učinjeno na osnovu uzorka u ovom radu, odvojeno posmatranje ne bi bilo potrebno. I sam Klejn navodi da se svi faktori generisanja narativa „često oslanjaju na tonalno-formalne strukture“, a drugačija percepcija tih tonalno-formalnih struktura (prema kategorijama predloženim u ovom istraživanju) uticala bi na stvaranje upečatljivog kontinuiteta između romantičarskog narativa i posttonalnog (neo)narativa. U tom smislu neo-narativ bi se mogao posmatrati kao prirodan nastavak razvoja narativnog diskursa koji se uspostavio u periodu vladavine tonaliteta, na sličan način kao što se neoklasicizam može tretirati kao jedna od mogućih razvojnih linija u okviru modernizma: „O neoklasicizmu se može raspravljati i u sferi modernizma, kako onog umerenog, međuratnog u evropskom, tako i onog umerenog, posleratnog u srpskom kontekstu.“ (Mikić 2009, 19). Ovo zapažanje svakako dodatno ističe Klejnovu tezu da u okviru mape narativnog diskursa (primer 85) neo-narativ i narativ grade sferu afirmacije.

primer 85 (Klejn: *Mapa narativnog diskursa 2 – Pripovedačeva druga mapa*)[211]



Složenu mrežu narativnog diskursa u posttonalnom kontekstu na poseban način podržava polispacijalnost nastala u istom istorijskom trenutku. U uslovima klasičarsko-romantičarskog tonaliteta, kada je muzički prostor pokazivao izrazite monospacijalne odlike,

[211] Primer je preuzet iz teksta „Musical story“ (Klein 2013, 9).

snažna kodifikovanost dursko-molskog sistema uticala je i na formiranje *mononarativnog* diskursa. Nameće se zaključak da tonalitet, kao najsavršeniji vid ispoljavanja tonalnosti, zapravo predstavlja svojevrsni garant narativnosti, odnosno, da je u uslovima kodifikovanog dursko-molskog sistema prilično teško negirati značenje. Napuštanje narativne ravni (ne-narativ), intencionalno narušavanje narativa (anti-narativ), ili potraga za novim mogućnostima „pričanja priče“ (neo-narativ), zapravo je moguće tek u uslovima proširenja muzičkog prostora. Očigledno da su pojedini kompozitori, održavajući vezu sa prošlošću, na neki način očuvali narativno svojstvo muzike, dok je progresivna struja stvorila nova izražajna sredstva. Kombinacijom dva suprotstavljena načela, tonalnog i atonalnog, pojedini autori poput Šostakoviča, Hindemita i Bartoka, stvorili su specifičan umetnički jezik koji istovremeno odlikuju modernistički izraz i prisustvo narativnih formacija. Interakcija dve suprotstavljene ideologije u posttonalnom kontekstu rezultira veoma dragocenim obogaćenjem narativnog diskursa s jedne, i spacijalne dimenzije muzike, s druge strane, što jasno potvrđuje usku vezu između harmonskog jezika i značenja.

2. Mogućnosti sagledavanja narativnog toka

Narativne teorije u oblasti muzike koje se razvijaju krajem XX veka zahvataju izuzetno široko područje u okviru koga se mogu uočiti dva načelna pravca: „Savremena muzička naratologija, to jest, ona čije početke nalazimo u osamdesetim godinama prošlog veka, deli se na dve glavne struje, obe zasnovane na otkrivanju mehanizama teksta... Takva orijentacija je očekivana, imajući u vidu da su ove dve grane bazirane na istraživanjima u okviru muzičke semiotike, razvijane od sedamdesetih godina XX veka i zasnovane na istraživanjima koja potiču od opštih semiotičkih teorija: u francuskoj literaturi, od teorije Ferdinanda de Sosira (Ferinand de Saussure, 1857–1913), a u anglo-saksonskoj od teorije Čarlsa Sandersa Pirsa (Charles Sanders Peirce, 1839–1914)“[212] (Stefanović 2017, 13–14). Uz oslonac na lingvistička semiotička istraživanja, mnogi autori nastojali su da pojedine postulate opštih teorija primene na domen muzike, najčešće na uzorak iz perioda „opšte prakse“, što je dovelo do formiranja dve dominantne struje u okviru muzičke semiotike. Prva linija, kako ističe Ana Stefanović: „naglašava nivo označenog kroz ispitivanje ‚narativne gramatike‘, struktura koje organizuju označeno, identifikovanih, prema lingvistima, na nekoliko nivoa...; druga grana, pod uticajem retoričkog modela, i preciznije, teorije topika opisane u delima Leonarda Ratnera, polazi od označitelja, od značenjskih jedinica, sa ciljem da naknadno pokrene proces njihove organizacije.“[213] (Stefanović 2017, 14). Posebno je značajno što postoji i treća mogućnost u okviru koje dolazi do kombinovanja ova dva pristupa: „Konačno, pojavljuje se treća grana, ona koja nastoji da samu muzičku naratologiju postavi između otkrivanja mehanizama teksta i interpretativnog kriticizma.“[214] (Stefanović 2017, 15).

[212] [„Contemporary musical narratology, that is to say the one whose beginnings are found in the 1980s, divides itself into two main branches, both based on the discovery of the mechanisms of the text, without excluding their crossovers and mutual influences. An orientation expected since the two branches were based on researches into musical semiotics, developed since the 1970s,based on linguistic researches that resulted from general semiological theories: in French literature that of Ferdinand de Saussure (1857–1913) and in the Anglo-Saxon literature, that of the semiotics of Charles Sanders Pierce (1839-1914), with both based on the division of the musical sign: according to the bipartite model of Saussure, or even the tripartite model of Pierce.”]

[213] [„Studies based on the structural semantics of Greimas, itself supported by the ‚morphology‘ of the Russian formalist Vladimir Propp, have emphasized the layer of the signified by examining ‚narrative grammar‘, structures organizing the signified,identified, according to the linguists, on several levels (writers inspired by Greimas include Eero Tarasti, in earlier works, Márta Grabócz, and also Anthony Newcomb); the other branch, prompted by the rhetorical model, and more precisely by the theory of the topics described in Leonard Rattner’s work, started from the musical signifier, from signifying units, in order to undertake subsequently the process of their organization (examples include Agawu, Monelle, Hatten and others).“]

[214] [„Finally, a third branch has emerged, one that tries to oscillate musical narratology itself between the discovery of the mechanisms of the text and interpretive criticism.“]

Jedan od pristupa narativu u posttonalnom kontekstu, koji bi kao temelj preuzeo klasičarsko-romantičarski fundament muzičkom značenju – tonalno-formalne odnose, podrazumeva shvatanje tonaliteta, pa samim tim i drugih srodnih kategorija, kao muzičkog prostora. Fenomen muzičkog prostora, kao što je ranije istaknuto,[215] temeljno je razradio na primerima muzike klasicizma i romantizma Ero Tarasti. Preuzimajući od Grejmasa (Algirdas Julien Greimas, 1917–1992) definiciju *izotopije* po kojoj "pod izotopijom podrazumevamo redundancu skupa semantičkih kategorija koja je ključna za kontinuirano čitanje narativa i njegovo razumevanje kao homogene celine" (Greimas 1970, 188), Tarasti artikuliše ovaj fenomen u domenu muzike: „U muzici, izotopije označavaju principe koji artikulišu muzički diskurs u koherentne segmente."[216] (Tarasti 1994, 6). Ova postavka omogućava autoru da primeni analizu generativnog toka na muzički tekst: "Pod **generativnim tokom** podrazumevam semiotički model – ovde kao neznatno pojednostavljenu elaboraciju Grejmasovog – po kome se muzički tekst može ispitivati kroz četiri nivoa ili faza, koje ga generišu"[217] (Tarasti 1991, 99). Prvi nivo podrazumeva izotopije, najdublje nivoe značenja koji određuju sve naredne nivoe situirane bliže površini. Za njima slede *spacijalna*, *temporalna* i *aktorijalna*[218] dimenzija, koje se ispoljavaju kroz procese *dezangažovanja* (*disengagement, débrayage*) i *angažovanja* (*engagement, embrayage*). Treći nivo uključuje modalitete od kojih su najznačajniji *biti*, *činiti* i *postati*, dok se najmanje muzičke jedinice, feme i seme, nalaze na nivou označitelja i označenog (Tarasti 1991, 99–100). Za funkcionisanje muzičkog prostora veoma su značajni procesi angažovanja i dezangažovanja. Po Grejmasovoj semiotici "koncept dezangažovanja *débrayage/embrayage* pokazuje pokret od (*débrayage*) i povratak ka (*embrayage*) centru"[219] (Tarasti 1994, 79), tako da se svako udaljavanje od početne pozicije (toničnog akorda, ili osnovnog tonaliteta) može tretirati kao dezangažovanje, dok povratak na početnu poziciju podrazumeva angažovanje. Ovakav koncept, iako razrađen u uslovima dursko-molskog sistema, moguće je prilagoditi

[215] Videti poglavlje Tonalitet kao prostor, strane 46–47.
[216] [„In music, isotopies mean the principles that articulate musical discourse into coherent sections."]
[217] [„By **generative course** I mean a semiotic model – here a slightly simplified elaboration of A.J. Greimas's – according to which one investigates a musical text through four levels or phases that may be said to ‚generate' it."]
[218] Termin *aktor* koristićemo kao preuzet, strani termin, kojim se upućuje na aktorijalni nivo značenja, koji je, po uzoru na Grejmasov generativi model, artikulisao Tarasti (Tarasti 1994, 47–49). Na ovaj način naglašava se distinkcija između pojma *aktor* iz domena semiotike i naratologije u odnosu na pojmove *akter* i *aktant*. *Akter* u srpskom jeziku upućuje na karakter, lik u dramskom ili naradtivnom delu, dok *aktant* podrazumeva sintaksičku jedinicu zasnovanu na binarnoj opoziciji, koja se, kao strukturni element, uklapa u *aktora*.
[219] [„Concept of débrayage/embrayage (disengagement/ engagement) points out movement from (débrayage) and return to (embrayage) a center."]

polispacijalnom kontekstu, i neke njegove univerzalne principe koristiti prilikom narativnih analiza posttonalne muzike.

Predloženo shvatanje tonaliteta kao muzičkog prostora posebno dobija na značaju ukoliko se sprovede njegova narativna funkcionalizacija. Pomenuta mogućnost fenomenološke interpretacije tonaliteta u spacijalnom smislu, koju sprovodi Dejvid Lidov,[220] donekle se razlikuje od Tarastijeve. Njihovi pogledi pokazuju i izvesne srodnosti, pre svega zato što je funkcionisanje muzičke spacijalnosti zapravo zasnovano na tonalnoj gramatici. Prilikom definisanja odnosa između spacijalnih izotopija i narativne strukture Tarasti ističe: „Samo postojanje dve prostorne izotopije ‚tonalnog prostora' ne stvara narativnu strukturu. Tek kada se prostorna disonanca, formirana tim izotopijama temporalizuje – paradigmatski odnos se pomera u sintagmu, odnos se transformiše u operaciju – tek tada se pojavljuje narativna muzička struktura."[221] (Tarasti 1994, 32)[222].

Na osnovu svega prikazanog može se zaključiti da dursko-molski sistem u apstraktnom smislu predstavlja prostor u kojem se javljaju različiti muzički znakovi. Iz toga proizilazi da u ovim okolnostima tonalitet sam po sebi nije, i ne može biti, znak, već on predstavlja spacijalnu dimenziju narativnog toka u kojoj se ispoljava značenje. U okviru tako čvrsto kodifikovanog prostora javljaju se konkretni tonaliteti, kao što su C-dur, a-mol itd., koji predstavljaju specifična mesta unutar muzičke spacijalnosti. Tek kada se apstraktni prostor konkretizuje u okviru naracije, pojedini tonaliteti postaju semiotički značajna mesta u muzičkom prostoru. Jedan od ključnih principa oblikovanja muzičko-narativnog toka, koji se na različite načine manifestuje od baroka do poznog romantizma, utemeljen je na istaknutom, gramatički usvojenom, kretanju ka dominantnoj tonalnoj oblasti, odnosno očekivanom razrešenju u toničnu sferu. Prisustvo jednog ‚vladajućeg' sistema odnosa, u okviru relativno dugog istorijskog perioda, ne samo da dozvoljava razvoj narativa, već semiotičke procese čini gotovo neminovnim.

Dramatična promena nastaje napuštanjem ovakvog *monogramatičnog* uređenja muzičkog univerzuma na početku XX veka. Pored toga što su uspostavljeni novi sistemi tonske organizacije, tradicionalni modeli prošlosti zadržani su u delima pojedinih autora, pa posttonalni kontekst ispoljava visok stepen *poligramatičnosti*. Više ne postoji jedan muzički prostor u okviru koga bi se na osnovu ustanovljenih zakonitosti kretao narativni tok, već se

[220] Videti poglavlje Tonalitet kao prostor.
[221] [„The mere existence of two spatial isotopies of „tonal space" does not form a narrative structure. Only when the spatial dissonance formed by those isotopies is temporalized – a paradigmatic relation is moved to a syntagm, a relation is transformed into an operation – only than does a narrative musical structure arise."]
[222] Ovaj proces sam Tarasti dovodi u vezu sa Lidovljevim konceptom gramatike i crteža.

značenja artikulišu u okviru gotovo beskrajnog univerzuma. Stvaranje novih spacijalnosti otvara mogućnost semiotizacije različitih muzičkih prostora (modifikovanog tonaliteta, tonikalnosti, multitonikalnosti i atonalnosti) i njihovog posmatranja na nivou označitelja, koji u ovom kontekstu poseduju označene. Ključni faktor generisanja narativa predstavlja kretanje kroz različite prostore, koje u ovako proširenim spacijalnim okolnostima preuzimaju ulogu ‚modulacije'.

Ispitivanje prostorne dimenzije muzičkog dela u uskoj je vezi sa funkcionisanjem muzičkog vremena, naročito u periodu vladavine tonaliteta, pa Tarasti temporalnu i spacijalnu dimenziju dovodi na isti nivo značenja. Oni se artikulišu na sličan način, kroz procese dezangažovanja i angažovanja, pa se često može uočiti sinhronizovana aktivnost ova dva plana. Pored toga, i vreme i prostor se mogu posmatrati kao unutrašnje i spoljašnje: "Spoljašnje vreme se može meriti promenama ritmičkih jedinica vremena", dok se "unutrašnja temporalnost odnosi na paradigme muzičke memorije, i očekivanje, odnosno na njihov uticaj na muzičku formu" (Tarasti, 1994:121). Nizanje određenih semiotičkih kategorija u muzičkom vremenu izaziva kod slušaoca potrebu da narativni tok razume na osnovu njihove srodnosti i međusobne udaljenosti: "Temporalna komparacija je uvek realizovana na osnovu dva semiotička principa: sličnost i susednost" (Tarasti, 1994:308). Relativno je čest slučaj da interno spacijalno dezangažovanje, realizovano kroz modulacije, odnosno, promene muzičkog prostora u posttonalnom kontekstu, bude praćeno simultanim dezangažovanjem interne i/ili eksterne temporalnosti. Ovakva korelacija značajno intenzivira narativni tok i semiotičke procese čini veoma homogenim.

Važno je naglasiti da je temporalna aktivnost u uskoj vezi sa kreiranjem tenzije i distenzije u muzičkom toku. Posebno je značajno što, kako ukazuje Mišel Imberti (Michael Imbery), postoji veoma jasna veza između funkcionisanja muzičkog vremena i tonalnosti: „Posebno, vreme (proživljeno vreme, a ne vreme na satu) je organizovano, strukturisano *značenjem* koje, za psihološkog subjekta (bio on muzičar ili ne), dobija temporalnu usmerenost... Danas znamo da u osnovi te usmerenosti stoje fenomeni dinamičke tenzije i opuštanja (ili distenzije), koji takođe postoje i u osnovi muzičke temporalnosti, posebno, ali ne isključivo, tonalne temporalnosti"[223] (Imberty 2013, 10). Povezanost muzičkog vremena sa tenzijom i distenzijom, koja je u toku tonalne ere svakako prevashodno oslonjena na

[223] ["Partucilary, time (the lived time, not the time of clocks) is organized, structured by *the sense* which, for the psychological subject (be it musician or not), gets temporal directionality...Today we know that at the basis of that directionality there are the phenomena of dynamic tension and release (or distension), which exist also in origins of musical temporality, especially of tonal temporality, but not exclusively so"]

funkcionisanje tonaliteta, pokazuje značajnu vitalnost i u muzici XX veka, što spacijalno-temporalne odnose čini veoma značajnim za razumevanje narativa.

Ispitivanje spacijalne dimenzije muzičkog dela ključno je za razumevanje narativne funkcije harmonskog jezika u posttonalnom kontekstu, međutim, način na koji je organizovan muzički prostor, veoma često je u bliskoj vezi sa funkcionisanjem muzičkog vremena. U muzici XX veka odnos između temporalnosti i spacijalnosti se nužno transformiše, pa Majkl Klejn upućuje i na mogućnost odvojenog posmatranja temporalnosti u odnosu na tonalne norme. Ukidanjem tonaliteta kao sistema, produbljuje se značaj vremenske dimenzije muzičkog dela, odnosno, kako navodi Klejn: „Temporalnost traži od nas da razmotrimo mogućnost da se muzika ne samo odvija u vremenu, već i označava vreme.“[224] (Klein 2013, 12). Ipak, u onim posttonalnim delima koja zadržavaju referentni odnos prema tonalnosti, pa različite spacijalne kategorije poput tonikalnosti, multitonikalnosti i atonalnosti poseduju semiotičku vrednost, korelacija muzičkog prostora i vremena ostaje izrazito upečatljiva, a primena Tarastijevog metoda, uz izvesna proširenja, veoma svrsishodna.

Na sličan način određeni postulati ideja Roberta Hatena (Robert S. Hatten) pogodni su za tumačenje značenja u odabranom uzorku muzike XX veka. Jedan od veoma važnih koncepata koje je ponudio ovaj teoretičar podrazumeva princip „markiranosti“[225] preuzet iz lingvistike. Oslanjajući se na definiciju Batistele (Edwin L. Battistella) prema kome: „označeni pojam potvrđuje prisustvo određene osobine, a neoznačeni pojam negira tu tvrdnju“[226] (Hatten 1994, 34), Robert Haten zaključuje da „označeni pojam određuje fonološke, gramatičke ili konceptualne informacije koje nisu određene opštim, neoznačenim pojmom“ (Hatten 1994, 34)[227]. Primena ovog principa u muzici klasicizma veoma je značajna jer se pomoću nje može ustanoviti odnos između (neoznačenog) durskog i (označenog) molskog tonaliteta. Ova opozicija nastaje jer mol, prema Hatenu, poseduje znatno uži opseg značenja u odnosu na dur. Izlazak izvan opsega klasičnog tonaliteta, teoriju *markiranja* premešta na novi nivo, pa se odnosi na relaciji označeno – neoznačeno formiraju između različitih spacijalnosti (modifikovanog tonaliteta, tonikalnosti, multitonikalnosti i atonalnosti) o čemu će više reči biti u nastavku rada.

Nezavisno od funkcionisanja muzičkog prostora i njegovog odnosa prema muzičkom vremenu, u posttonalnom kontekstu moguće je primeniti veoma značajan, i nešto šire

[224] [„Temporality asks us to consider the possibility that music not only unfolds in time but also signifies time.“]
[225] Na bliskost Tarastijevih i Hatenovih pogleda ukazano je u okviru poglavlja Tonalitet kao prostor, strana 47.
[226] [„*Marked* term asserts the presence of a particular feature, and an unmarked term negates that assertion.“]
[227] [„The marked term specifies phonological, grammatical, or conceptual information which is not made specific by the more general, unmarked term.“]

postavljen, teorijski koncept Dejvida Lidova koji se odnosi na *medijaciju* semiotičkih kategorija. Analizirajući dela iz epohe klasicizma i romantizma, ovaj autor ukazuje na značaj procesa medijacije za razumevanje muzičkog teksta. Preuzimajući ovaj termin od Levi-Strosa, on ističe značaj prevazilaženja de Sosirove logike koja se snažno oslanja na model binarne opozicije. Iako koristi kategorije binarne opozicije u svojim analizama mita, Levi-Stros to čini „sa posebnom pažnjom usmerenom na one elemente koji se opiru jednostavnoj klasifikaciji“[228] (Lidov 2005, 21). Potrebno je naglasiti da „medijacija, osim što se javlja kao sintaktička karakteristika koja razrešava opoziciju, takođe se pojavljuje i kao semantički sadržaj“[229] (Lidov 2005, 21). Funkcionisanje opozicije može se pratiti na različitim nivoima, dok se, prema Lidovu, „ukidanje opozicije ili zamagljivanje kategorija“[230] (Lidov 2005, 55) može označiti generalnim terminom medijacija.

Ovakva postavka izuzetno je dragocena za proučavanje semiotičko-narativnih procesa, a njena upotreba moguća je i u posttonalnom kontekstu. Važno je skrenuti pažnju da se Lidovljev koncept medijacije, usmeren prevashodno na dela tonalne ere, u izvesnoj meri oslanja na tonalni plan, ali značajnu pažnju posvećuje drugim elementima muzičkog jezika koji su u datom kontekstu važni za artikulisanje značenja (orkestracija, melodijsko-ritmička komponenta, dinamika, artikulacija, itd.). U muzici Šostakoviča, Hindemita i Bartoka posebno provokativno područje predstavlja dejstvo principa medijacije na spacijalni nivo narativnog toka. Binarna opozicija u polispacijalnim uslovima veoma često je artikulisana, ili makar delimično podržana, suprotstavljanjem dva različita muzička prostora. Na taj način značenja dobijaju veoma jasno usmerenje i njihovo funkcionisanje je u direktnoj vezi sa harmonskim tokom. Iako i u ranijim epohama promena tonaliteta ima važno mesto u semiotičkim procesima, u posttonalnom kontekstu moguć je transfer znaka u međusobno veoma udaljene prostore. U klasicizmu i romantizmu prevođenje određene izotopije iz jednog tonaliteta u drugi nema tako snažan semiotički potencijal, dok dezangažovanje interne spacijalnosti u XX veku može izuzetno radikalno da utiče na značenje. Iako takve situacije nisu imperativ, ključni *aktori* usled promene muzičkog prostora relativno često transformišu svoje izvorno značenje i stupaju u veoma specifične odnose sa oponentom iz binarne opozicije, pa je moguće govoriti o veoma specifičnoj *spacijalnoj medijaciji*. Ovakvo proširenje osnovne postavke Dejvida Lidova nužno se nameće usled formiranja novih

[228] [„Levi-Strauss analyzes the elements of myths categorically by binary opositions but with special attention to those elements that refuse easy accommodation.“]
[229] [„Mediation, besides occurring as a syntactic feature that resolves opposition, also appears as a semantic content.“]
[230] [„The cancellation of oppositions or blurring of categories...“]

spacijalnosti u posttonalnom kontekstu. Spacijalne medijacije, u kojima sredstvo „ukidanja opozicije ili zamagljivanja osnovnih kategorija“ predstavljaju promene muzičkog prostora, pored toga što su veoma značajne za razumevanje muzičkog narativa, nedvosmisleno ukazuju na usku vezu između harmonskih i semiotičkih procesa u odabranom korpusu dela.

Poimanje muzičkog prostora na način ponuđen u ovoj studiji polazi od osnovnih postavki Era Tarastija i Dejvida Lidova, ali značajno nadograđuje opseg dejstva ovog fenomena. Naime, uočeno je da muzički prostor nije nužno povezan sa funkcionisanjem dursko-molskog tonaliteta i da njegovo ispoljavanje na relaciji centar – periferija, koje artikuliše Tarasti, može značajno da se proširi. Centralizacija svakako jeste značajan faktor za konstituisanje interne spacijalnosti, ali u posttonalnom kontekstu prostor funkcioniše u novoj ravni. Iako je moguće i u muzici XX veka zadržati Tarastijev princip, pratiti udaljavanje i približavanje u odnosu na široko centralizovane oblasti (kako to sprovodi Marija Masnikosa u analizi kompozicije *Pesme prostora* Ljubice Marić)[231], u polispacijalnom okruženju otvara se i druga mogućnost. Zapravo, bilo koja od četiri osnovne kategorije može postati centar unutrašnjeg muzičkog prostora, pa se u odnosu na njega prate procesi angažovanja i dezangažovanja ka drugim spacijalnostima. Modifikovani tonalitet je samo jedna od spacijalnih kategorija koja uspostavlja relaciju sa ostalim prostorima (tonikalnost, multitonikalnost i atonalnost). Ovakva metodološka postavka, između ostalog, otvara mogućnost semiotizacije i atonalnih epizoda[232], odnosno, moguće je posmatrati narativne formacije i u uslovima odsustva jednog dominantnog jezičkog sistema kakav je bio klasični tonalitet.

Važno je istaći da proučavanje različitih spacijalnih kategorija polazi od perspektive bliske tradicionalnoj harmonskoj analizi, čime se praktično ispituje nivo označitelja, odnosno, razmatraju se „značenjske jedinice“ i različiti „mehanizmi teksta“. Na drugom metodološkom koraku, harmonski jezik se narativno funkcionalizuje čime je fokus premešten na označenog. Može se reći da je uspostavljanje novih spacijalnosti sprovedeno u cilju potrage za novim mogućnostima ispoljavanja narativa u posttonalnom kontekstu, čime se unapređuje domet tradicionalne harmonske analize, a da se istovremeno analizom narativa potvrđuje koherentnost predložene harmonske klasifikacije. Zatvaranjem metodološke platforme proširuju se mogućnosti analize narativa koja izlazi izvan usko lingvističkih okvira, što omogućava muzici da u narativnom procesu operiše vlastitim jezikom. Imanentni muzički

[231] Videti poglavlje Tonalitet kao prostor, strana 47, fusnota 93.
[232] Poseban značaj atonalnih segmenata, koji na specifičan način radikalizuju semiotički proces, biće razmotren u narednom poglavlju.

kvaliteti (modifikovani tonalitet, tonikalnost, multitonikalnost i atonalnost) posmatraju se kao znakovi i tumači se njihovo kretanje u naraciji. Ovakva pozicija nastoji da „oscilovanjem“ između dve ranije pomenute semiotičke struje, koje navodi Ana Stefanović, pronađe nove mogućnosti tumačenja muzike XX veka. Može se reći da takva postavka, u izvesnom smislu, odgovara konceptu *podvojene narativne reference* koji, uz oslonac na Rikera (Paul Ricœur, 1913–2005), uvodi autorka: „Kao što se Rikerov koncept žive metafore (*métaphore vive*) oslanja na podvojenu referencu (*référence dédoblée*), koja stoga nije urušena ili suspendovana, tako se muzička narativnost pokazuje sposobnom da se izgradi ne na ruševinama literarne ili retoričke narativnosti, niti na njenoj imitaciji u smislu kopiranja – bilo struktura ili topika – već na *podvojenoj narativnoj referenci*, zadržavajući vezu sa verbalnom referencom, i sa predstavljanjem, ali stvarajući novu narativnu pertinenciju, muzičku narativnost, onu koja može da stvori nešto novo iz već poznatih narativnih modaliteta.“[233] (Stefanović 2017, 17).

[233] [„Just as the concept of Ricœur’s *métaphore vive* rely on the *référence dédoblée* (*split reference*), therefore not ruined or suspended, so musical narrativity shows itself capable of building itself not on the ruins of literary or rhetorical narrativity, nor on its imitation in the sense of copying – either structures or topics – but on a *split narrative reference*, retaining the link with verbal reference, and with representation, but producing a new narrative pertinence, a musical narrativity, one which can produce something new from these already known narrative modalities.“]

3. Semiotički odnosi između novih spacijalnosti i njihove narativne implikacije

Značenja koja generišu pojedine spacijalnosti u direktnoj su vezi sa njihovim odnosom prema tradicionalnom dur-mol sistemu. Modifikovani tonalitet najbliži je klasičnom tonalitetu, pa uvek izaziva asocijaciju na modele prošlosti. Za sam narativni tok daleko su značajnija kretanja između četiri osnovne spacijalne kategorije (modifikovani tonalitet, tonikalnost, multitonikalnost i atonalnost), ali je u nekim situacijama moguće ustanoviti promenu u stepenu modifikacije sistema. U zavisnosti od konteksta, formiraju se različita značenja u okvirima modalno modifikovanog tonaliteta u odnosu na slobodno modifikovani tonalitet. Važno je istaći da ovaj muzički prostor, usled veoma snažne reference na harmonski jezik prošlosti, nije naročito često u upotrebi u razmatranom uzorku. Ključne izotopije i osnovni aktori obično se pozicioniraju u okviru međuprostora, jer se time povećava mogućnost spacijalnog kretanja. Ukoliko se u značajnim tematskim oblastima ipak istakne (modifikovani) tonalitet, on je najčešće okružen harmonski kontrastnim segmentima, dok se nastavak narativnog toka usmerava ka drugim prostorima.

Oblast tonikalnosti se u nekim situacijama graniči sa tonalitetom i može generisati veoma srodna značenja, dok ponekada gotovo da zalazi u atonalnu zvučnost. Istaknut semantički potencijal poseduje tonikalnost u kojoj je centar ton ili konsonantno sazvučje i najčešće se ključni sadržaj pozicionira u okviru ovog prostora. Njegova pozicija je načelno tonalna, tako da postoji visok stepen srodnosti u odnosu na ranije epohe, što u velikoj meri odgovara kompozitorima neoklasične orijentacije. Za razliku od toga, disonantna tonikalnost, koja se gotovo graniči s atonalnošću, najčešće deluje kao svojevrsna kratkotrajna epizoda. Kao što je ranije istaknuto,[234] često je uočen postupak delimičnog ili potpunog napuštanja disonantne tonikalnosti, pa semiotički potencijal ove potkategorije pre svega leži u povezivanju osnovnih značenja, dok segmenti u kojima se javlja imaju prelaznu funkciju. Potrebno je skrenuti pažnju da ovaj muzički prostor nema naročiti narativni potencijal, pa glavni muzički događaji (teme, aktori, itd.) nikada nisu u njemu pozicionirani.

Multitonikalnost poseduje veoma osobenu harmonsku organizaciju i predstavlja reprezentativni oblik međuprostora. Specifično ‚treperenje' tonskih centara izaziva krajnje neočekivani efekat u perceptivnom smislu. Može se reći da ovakav muzički prostor nastaje usled dve suprotstavljene intencije, odnosno, istovremenim izbegavanjem tonalnog i atonalnog mišljenja, pa su ključne izotopije često pozicionirane u okviru ove spacijalnosti.

[234] Videti poglavlje Tonikalnost u kojoj je centar disonantno sazvučje, primere 42–44.

Upotreba multitonikalnosti je prilično rasprostranjena, a mogućnost njene realizacije u dvanaesttonskom obliku implicira atonalnost, pa dolazi do svojevrsne medijacije između dva suprotstavljena značenja (tonalnost – dodekafonija).

Atonalnost poseduje visok potencijal za radikalizaciju semiotičkih procesa jer je najudaljenija od tonalne oblasti u kojoj se prevashodno kreće analizirani korpus. Ona se najčešće koristi kao kratkotrajna epizoda, odnosno, kao specifičan gest koji ima istaknutu semantičku poziciju. Iako Tarasti ukazuje na to da serijalna muzika imitira akt negacije, u ovakvim uslovima atonalnost predstavlja samo jednu od spacijalnih mogućnosti zbog čega više nije lišena sadržaja, već usled interakcije sa drugim (akustički) kontrastnim muzičkim prostorima, koji pored toga generišu drugačija značenja, predstavlja veoma važan znak. Ona poseduje kvalitet „markiranog" elementa – da se pozovemo na distinkciju koju koristi Robert Haten – u odnosu na ostale, „nemarkirane" spacijalnosti (tonalitet, tonikalnost i multitonikalnost). Dominacija tonalnosti rezultira bogatim spektrom značenja koja se javljaju u okviru ovog široko shvaćenog muzičkog prostora. Nasuprot tome, atonalnost uvek implicira modernističku tendenciju, pa njena načelno negirajuća orijentacija koju pominje Tarasti, najčešće poseduje markirane odlike.[235] U uslovima odsustva gravitacije nije moguće formirati različita i međusobno suprotstavljena značenja, pa ovaj vid organizacije harmonskog sadržaja uvek izmešta narativni tok u novu ravan, odnosno, predstavlja faktor *radikalizacije semiotičkog procesa*, koji, prema Lidovu, često deluje snažnije od medijacije.[236]

Neophodno je naglasiti da u posttonalnom kontekstu tonikalni i multitonikalni princip organizacije harmonskog sadržaja imaju donekle značajniju ulogu u narativnom smislu. Dok tonalitet izaziva previše snažnu referencu na prethodne epohe, atonalnost, usled odsustva centra gravitacije, kako navodi Dejan Despić, „nije usaglašena sa prirodnom potrebom čoveka kao slušaoca", pa ove dve spacijalnosti nisu pogodne za obimnije segmente muzičkog toka. Zbog toga međuspacijalne kategorije, pozicionirane između dva, u akustičkom smislu, ekstremno udaljena prostora, omogućavaju ispoljavanje veoma različitog i kontrastnog sadržaja. Binarne opozicije koje se javljaju između multitonikalnih i tonikalnih izotopija mogu biti veoma zaoštrene, uz istovremenu mogućnost intenzivnih medijacija.

[235] Važno je skrenuti pažnju da postoje i odstupanja od ovog modela. U nekim situacijama atonalnost se postavlja kao početni (nemarkirani) muzički prostor, koji se postepenim osporavanjem dovodi do tonalne transcendencije. Za više detalja videti analizu trećeg stava iz Šostakovičeve *Četrnaeste simfonije* u poglavlju Medijacija, strane 229–250.

[236] Za više detalja videti analizu drugog stava Hindemitovog *Sedmog gudačkog kvarteta* u poglavlju Medijacija, strane 251–261.

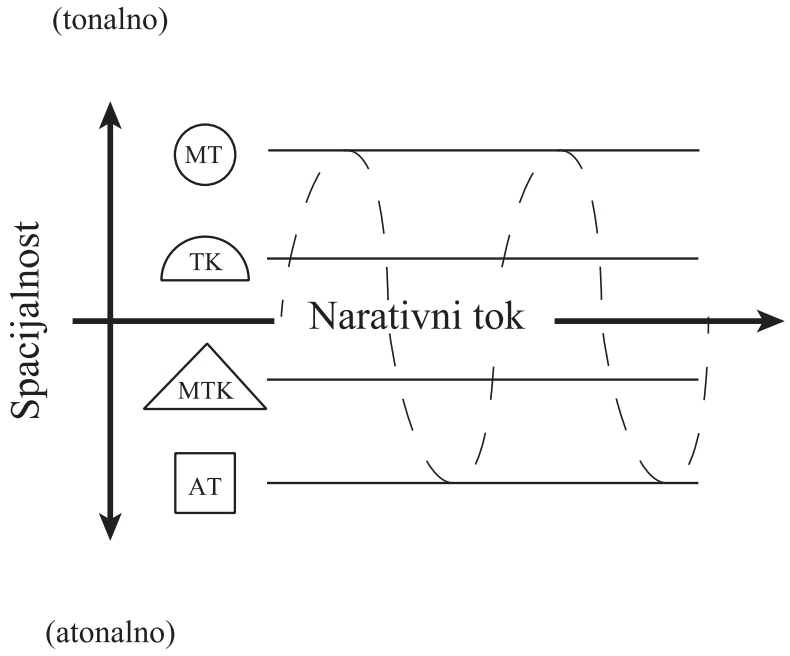
3.1. Spacijalni transferi

Jedan od važnih faktora za razumevanje narativnog toka predstavlja promena muzičkog prostora. Muzika pozicionirana u veoma delikatnoj orbiti između tonalnosti i atonalnosti, a naročito analizirana dela Šostakoviča, Hindemita i Bartoka – koji su, ne samo harmonskim jezikom, već i celokupnom stilsko-estetskom orijentacijom, nastojali da se udalje od tradicije na načine značajno različite u odnosu na dominantne tokove modernizma – obiluje čestim prelascima iz jedne spacijalne kategorije u drugu. Ovakvi kompozicioni postupci analogni su modulatornim procesima u okviru tonalne ere i mogu se okarakterisati kao *spacijalni transferi*.

Ukoliko se uporedi funkcionisanje muzičkog prostora u posttonalnom kontekstu sa klasičarsko-romantičarskim tonalitetom, moguće je uspostaviti pojedine analogije. Jedna od osnovih uloga dursko-molskog sistema u razdoblju od baroka do poznog romantizma, svakako je kreiranje događaja u narativnom toku. Svaki pojedinačni tonalitet funkcioniše po istim pravilima koja regulišu odnose između zvučnih struktura, dok samo kretanje između različitih tonalnih centara takođe definiše gramatika. Kako ističe Dejan Despić „Od toga koliko i gde, zašto i na koji način se u muzičkom toku tonaliteti menjaju i međusobno povezuju ili suprotstavljaju, u velikoj meri zavisi i opšti karakter tog toka“ (Despić 1989, 7). Smenjivanje tonaliteta, pored istaknute oblikotvorne uloge, naročito u klasicizmu, veoma je značajno za generisanje narativa. Tonalni plan se može razmatrati s različitih aspekata, a jedan od veoma značajnih faktora za ispitivanje ovog fenomena predstavlja *tonalna krivulja* koju artikuliše Despić: „Tonalna krivulja nije samo metaforičan termin, koji izražava ’vijuganje’ u nizanju tonaliteta tokom muzičkog dela. Ako se sistem tonaliteta zamišlja kao nekakav njihov visinski poredak – po kvintnom krugu ili nekom drugom merilu – onda i bilo kakav njihov uzastopni redosled gradi zamišljenu krivulju koja, ako se i grafički uobliči u sklopu odgovarajućih koordinata, može da slikovito predoči tonalni plan i razvoj neke kompozicije“ (Despić 1989, 59). U okviru ovog teorijskog stava uvedena je značajna premisa određena kao *sistem tonaliteta*. Sam tonalitet jeste definisan kao sistem odnosa između različitih akustičkih elemenata unutar jednog tonalnog centra, međutim, očigledno je da i sam poredak tonaliteta u nekom muzičkom (ili narativnom) toku deluje kao sistem tonaliteta. Ovo je veoma značajno za razumevanje harmonskog jezika u posttonalnom kontekstu, jer osporavanje tonaliteta kao sistema odnosa između akorada i tonova ne znači nužno i ukidanje sistema odnosa između različitih spacijalnosti. Po uzoru na Despićevu tonalnu krivulju, u muzici XX veka moguće je govoriti o nekoj vrsti veoma specifične *spacijalne krivulje*

(primer 86). Odnos između različitih muzičkih prostora svakako nije kodifikovan kvintnim krugom, ali je zato smenjivanje, nadovezivanje i međusobno suprotstavljanje diferenciranih

primer 86 (Spacijalna krivulja)



spacijalnosti izuzetno značajno za narativni tok. Za razliku od tonalne krivulje, u kojoj se razlikuju „visoki“ i „niski“ tonaliteti u skladu sa kvintnim krugom,[237] spacijalna krivulja se prvenstveno može artikulisati perceptivno-semiotičkim kriterijumom. To podrazumeva uodnošavanje *markiranih* i *nemarkiranih* (po Hatenu) muzičkih prostora na vertikalnoj osi. Najčešće one spacijalnosti koje dominiraju, poput tonaliteta, tonikalnosti i multitonikalnosti predstavljaju nemarkirane elemente, dok je atonalnost markirana. U ovakvom kontekstu, i po inerciji u odnosu na tradiciju, oni prostori koji su bliži tonalnoj sferi percipiraju se kao načelno stabilniji, dok oni koji se udaljavaju od nje deluju manje stabilno. Iako je distinkcija na relaciji stabilno – nestabilno prilično uslovna, može se konstatovati da modifikovani tonalitet, kao i svi njegovi vidovi, pripada stabilnijem delu muzičkog univerzuma, nakon čega se kroz tonikalnost i multitonikalnost dostiže relativno nestabilna atonalna spacijalnost. Ovakva postavka nije toliko dosledna kao u uslovima tonalne krivulje, jer se između osnovna četiri muzička prostora formiraju široke prelazne zone. Takođe, pojedine spacijalnosti mogu promeniti nivo stabilnosti odnosno nestabilnosti u zavisnosti od konteksta, a prisustvo određenog broja potkategorija dodatno usložnjava celokupnu sliku. Ipak, bez obzira na nešto

[237] Za više detalja videti: (Despić 1989, 57–76).

slabiju kodifikovanost *spacijalnog sistema* u odnosu na sistem tonaliteta, spacijalna krivulja veoma jasno ukazuje na funkcionisanje narativnog plana. U tom smislu, najradikalnija promena, odnosno, najveća amplituda na krivulji, nastaje ukoliko se u neposredni kontakt dovedu atonalnost i tonalitet.[238] S obzirom na to da su atonalni segmenti donekle manje zastupljeni u odabranom korpusu, ovime je njihov značaj za povećanje tenzije i dalje usmeravanje narativnog toka dodatno istaknut.

3.2. Dezangažovanje i angažovanje interne spacijalnosti

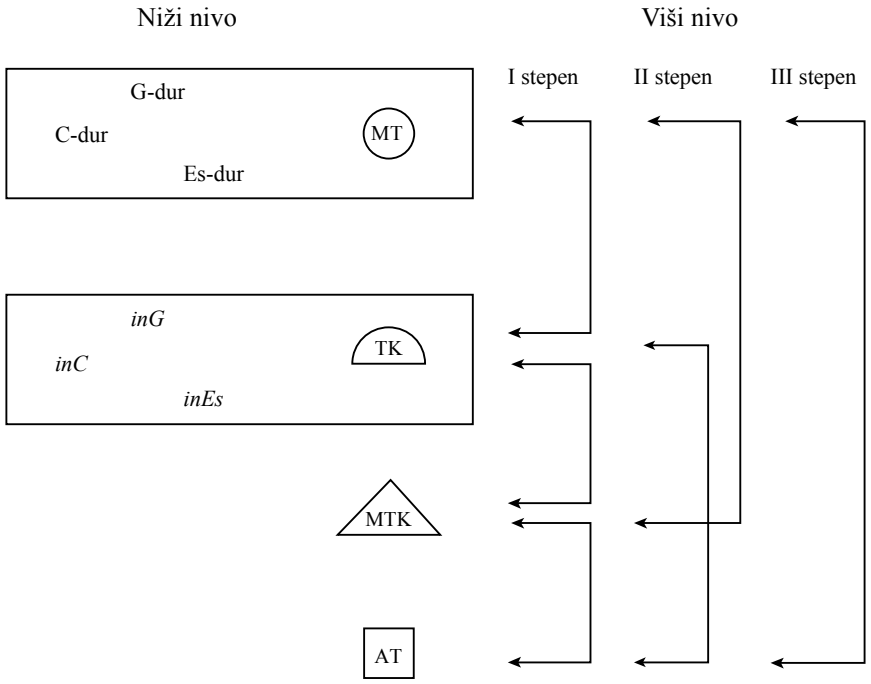
Koncept angažovanja i dezangažovanja, po uzoru na Grejmasovu semiotiku, primenio je Tarasti prilikom analize muzičkog unutrašnjeg prostora. Ovu postavku nužno je proširiti ukoliko se ispituje složena polispacijalnost u posttonalnom kontekstu. Kretanje u okviru muzičkog prostora, u muzici koja intenzivno fluktuira kroz četiri osnovne spacijalne kategorije, proces dezangažovanja i angažovanja moguće je pratiti na dva nivoa.

Niži nivo je identičan kao u tonalnoj eri, i moguće ga je realizovati u okviru (modifikovanog) tonaliteta i tonikalnosti (primer 87). On podrazumeva udaljavanje (dezangažovanje) od početnog tonaliteta ka nekom drugom tonalitetu, pa se javljaju kvintne, susedne, medijantne i druge relacije preuzete iz klasicizma i romantizma. U epohama koje prethode XX veku uočljivo je uspostavljanje bliskih odnosa između tonaliteta prvog kvintnog srodstva još od baroka i ranog klasicizma, odnosno, postepeno ‚osvajanje' sve udaljenijih muzičkih prostora u romantizmu. Krajnja konsekvenca u razvoju sistema tonaliteta, koji pominje Dejan Despić, dovodi do uslova u kojima se veoma brzo i efikasno mogu sukcesivno nizati i najudaljeniji tonaliteti. U posttonalnom kontekstu ovakvi odnosi se potiskuju, a smena dva ili više tonaliteta u sukcesivnoj dijahroniji srazmerno je retka. Na vezu sa tradicijom ukazuje povremeno ponavljanje istog segmenta na rastojanju u novom tonalitetu, što je veoma često motivisano implementacijom nekog od tradicionalnih principa izgradnje forme (repriza druge teme sonatnog oblika i tome slično). Kontrasti između pojedinih tonaliteta, koji se svakako mogu stepenovati po kvintnom krugu na isti način kao u tonalnoj eri, u uslovima polispacijalnosti nemaju naročiti značaj. Usled kretanja muzičkog toka kroz izuzetno bogat harmonski univerzum, odnosi između tonaliteta, odnosno sam sistem tonaliteta relativizovani su u narativnom smislu, jer umetanje odlomaka u kojima nema tonalne gravitacije (multitonikalnost i atonalnost) u perceptivnom smislu onemogućava

[238] Ovakva procedura sprovedena je u trećem stavu *Četrnaeste simfonije* Dmitrija Šostakoviča.

uodnošavanje centara na odstojanju. Identičan efekat postiže se i promenom centra gravitacije u okviru tonikalnog muzičkog prostora.

primer 87 (Nivoi i stepeni dezangažovanja/angažovanja interne spacijalnosti)



Daleko su značajniji procesi angažovanja i dezangažovanja interne spacijalnosti višeg nivoa. Oni nastaju kada se iz jednog muzičkog prostora narativni tok preusmeri u drugi, što dovodi do stvaranja pomenutih spacijalnih transfera, odnosno, do pokretanja spacijalne krivulje (primer 86). Formiranje novih spacijalnih uslova u muzici XX veka implicira i proširenje osnovnog Tarastijevog koncepta koji je prevashodno kreiran za tumačenje muzike klasicizma i romantizma. U tom smislu, moguće je artikulisati tri različita stepena dezangažovanja interne spacijalnosti na višem nivou. Naime, spacijalni transferi se mogu realizovati između bliskih, susednih kategorija, što rezultira prelaskom iz tonaliteta u tonikalnost, iz tonikalnosti u multitonikalnost, itd. Kao što je više puta istaknuto, ovakve promene prostora mogu biti veoma suptilne, jer se između osnovnih kategorija gotovo uvek formiraju široke granične zone. Pored toga, spacijalno kretanje prvog stepena može da se ostvari iz bilo kog muzičkog prostora. Najudaljenije tačke, tonalitet i atonalnost mogu se dezangažovati samo u jednom smeru, ka tonikalnosti, odnosno, ka multitonikalnosti, dok je značaj međuprostora u ovom kontekstu dodatno istaknut. Udaljavanje od ovih spacijalnosti

može se vršiti u dva smera, odnosno, moguće je sprovesti stabilizaciju harmonskog toka, ukoliko se tonikalnost usmeri ka tonalitetu, a multitonikalnost ka tonikalnosti. Suprotno spacijalno kretanje vodi ka destabilizaciji spacijalne dimenzije i dostizanju atonalnosti.

Drugi stepen podrazumeva intenzivnije dezangažovanje koje nastaje usled spacijalnog transfera između dva relativno udaljena prostora. Mogućnosti ovakvog delovanja znatno su uže u odnosu na promene prvog stepena, jer praktično svaka spacijalnost ima samo jedan mogući pravac kretanja. Iz modifikovanog tonaliteta spacijalnost se nužno dezangažuje ka multitonikalnosti, i obrnuto, dok identičan odnos, samo u nešto disonantnijem okruženju grade atonalnost i tonikalnost (primer 87).

Najradikalnija promena muzičkog prostora moguća je samo između krajnje distanciranih tačaka, tako da efekat ovakvog spacijalnog transfera ima najsnažnije semiotičko dejstvo. Prelazak iz atonalnosti u tonalitet, i obrnuto, uvek utiče na akumuliranje značajne količine energije, koja pokreće narativni tok. Prikazane relacije između različitih spacijalnih kategorija, iako nisu zastupljene u svim delima na isti način, veoma su značajne za razumevanje i tumačenje semiotičkih procesa. Uspostavljanje predloženog sistema odnosa u okviru muzičkog univerzuma posttonalne muzike ima za cilj da konkretizuje funkciju plana harmonskih spacijalnosti na način na koji relacije u okviru tonalne ere formiraju sistem tonaliteta.

4. Analitička razmatranja narativnih formacija

4.1. Medijacija

4.1.1. Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav

U okviru odabranog stava iz Šostakovičeve simfonije proces medijacije između dva suprotstavljena značenja u uskoj je vezi sa harmonskim procesima. Binarna opozicija između lamenta i drame preispituje se različitim vidovima transformacije muzičkog prostora tako da je moguće pratiti intenzivne procese angažovanja i dezangažovanja na nivou interne spacijalnosti. Spacijalni transferi različitih nivoa i stepena, u koordinaciji sa drugim muzičkim znacima (orkestracija, faktura, melodija, ritam), dovode do veoma osobene „afirmativne transcendencije" koju artikuliše Tarasti u uslovima dursko-molskog tonaliteta. U posttonalnim okolnostima ključni faktor generisanja značenja predstavljaju veoma složeni odnosi između modifikovanog tonaliteta, tonikalnosti, multitonikalnosti i atonalnosti.

Četrnaesta simfonija Dmitrija Šostakoviča predstavlja specifičan ciklus od jedanaest stavova komponovanih za solo sopran i bas uz pratnju kamernog orkestra. U ovom delu prepliću se karakteristike simfonijskog i vokalnog žanra, a usled značajne dominacije solističkih deonica moguće je govoriti o svojevrsnom ciklusu solo pesama uz pratnju orkestra. Važno je istaći da u čitavom korpusu dela razmatranih u ovom radu, jedino Šostakovičeva *Četrnaesta simfonija* pripada vokalno-instrumentalnom žanru. Njena pozicija u tom smislu je veoma dragocena, jer omogućava paralelno sagledavanje tekstualnog i muzičkog narativa, pa se pojedine hipoteze postavljene u domenu apsolutne muzike mogu dodatno preispitati.

Treći stav simfonije zasnovan je na Apolinerovoj (*Guillaume Apollinaire* 1880–1918) pesmi *Lorelaj* koja opsuje stradanje glavne junakinje zbog neostvarene ljubavi, i predstavlja duet između soprana i basa. Inspirisan emotivnom poezijom francuskog pesnika, Šostakovič gradi impozantan muzički narativ zasnovan na binarnoj opoziciji između ženskog lika, kojeg tumači sopran, i biskupa čiji je tekst poveren deonici basa. Tenzija između ova dva značenja podržana je i drugim muzičkim sredstvima: koncepcijom melodijske linije, vrstom pratnje ali pre svega tonalnim planom i harmonskim jezikom. Opozicija postavljena na početku na različite načine se osporava u toku stava, da bi na kraju došlo do potpunog preobražaja muzičkog prostora koji vodi do afirmativne transcendencije.

Princip izgradnje forme stava zasnovan je na smenjivanju vokalno-instrumentalnih i instrumentalnih celina. Dominiraju segmenti u kojima je tekstualno-muzički sadržaj poveren deonicama glasa, solo sopranu i basu (označeni velikim slovima, videti primer 90), dok instrumentalni odlomci imaju funkciju svojevrsnih interludijuma. Na makro planu mogu se uočiti dva polja koja su pre svega izdiferencirana kontrastnim tempom i karakterom. Prvo polje (označeno sa **I**, primer 90) obuhvata delove **A**, **B** i **C** i prva dva interludijuma. Nakon dela **C** sledi treći, najrazvijeniji i najznačajniji interludijum koji pored toga što spaja vokalno-instrumentalne odseke, ima i funkciju povezivanja prvog i drugog polja. Početak drugog polja ostvaruje najupečatljiviji kontrast na svim muzičkim planovima, predstavlja tačku zlatnog preseka i prelomni trenutak u koncepciji muzičkog narativa. U prvom polju stava (*Allegro molto, Presto*, taktovi 1–276) dominira atonalnost, dok u drugom (*Adagio*, taktovi 277–332) dolazi do potpunog, i sasvim iznenadnog preobražaja harmonskog jezika, što u kombinaciji sa drugim parametrima (tempo, tematski materijal, orkestracija, faktura) utiče na formiranje veoma kontrastnog karaktera. Izrazito tonalni *Adagio* koloristično je orkestriran sa veoma prozračnom, gotovo impresionističkom fakturom.

Iz narativne perspektive koja „opisuje poziciju naratora“ (McCracken 2011) stav počinje izlaganjem u trećem licu (neutralni narator) koje je povereno sopranu (primer 91). U ovom trenutku se još uvek ne uspostavlja binarna opozicija, jer u prve dve strofe govori treće lice (videti prevod teksta, primer 88), tako da se može uočiti inicijalna kratkotrajna tonikalizacija *in Fis* izazvana kvintnim pokretom u deonici basa. Na nju se nadovezuje rečitativ na dominantnom tonu, koji vrlo brzo destabilizuje tonalnu osnovu. U melodijskoj liniji nema tonalnih asocijacija, a krajnje svedena, gotovo oskudna pratnja ne utiče naročito na harmonski tok. Izvesno intenziviranje aktivnosti harmonske komponente može se uočiti na samom kraju strofe (taktovi 9–10, primer 91) kada dolazi do udvajanja diskanta u deonici basa, i uvođenja slobodne kontrapunktirajuće melodije u srednjem sloju. Harmonski intervali proizvod su linearnog kretanja glasova i imaju funkciju povećavanja tenzije, što je dodatno potencirano narastanjem akustičke dinamike (krešendo, fortisimo). Početak druge strofe (takt 10) deluje kao povratak u tonalnu sferu *in Fis*, međutim, u basu je intervalski pokret umanjene kvinte, čime se dodatno potencira atonalnost. Ovakav početak stava stvara donekle dvosmisleno značenje, jer je sopranska deonica upotrebljena u uslovima koji će u nastavku narativnog toka biti vezani prvenstveno za pojavu biskupa, odnosno solo basa. Upečatljivo su istaknuti: rečitativnost melodije, slobodna atonalnost i svedena pratnja. Ovakva situacija moguća je usled upotrebe trećeg lica kao naratora.

U nastavku muzičkog toka dolazi do promene u naraciji, jer treću strofu izgovara biskup, pa je narativna pozicija premeštena sa trećeg na prvo lice (primer 92). Izlaganje započinje rečitativnom deklamacijom nakon kojeg se melodija delimično razvija uz uzlazni pokret (taktovi 21–23). Upotrebljeni lestvični niz izgrađen je smenjivanjem celih i polustepena, što nedvosmisleno ukazuje na atonalni princip uočen i u Bartokovoj muzici.[239] Pratnja je svedena na svega nekoliko veoma kratkih, osminskih tonova koji su krajnje distancirani u odnosu na melodiju u eksterno spacijalnom smislu (razmak između melodije i pratnje je preko tri oktave). Njihova disonantna zvučnost, naročito dve velike septime na kraju strofe (taktovi 22–23), dodatno potencira odsustvo tonalnog centra, tako da se može konstatovati kako prikazani segment (primer 92) poseduje gotovo identične odlike u odnosu na početak. Jedina, ali veoma značajna promena izvršena je na nivou orkestracije. Zamena soliste (bas umesto soprana) u direktnoj je vezi sa promenom narativne perspektive i uspostavljanjem dramskog značenja.

Glavna junakinja prikazana je u četvrtoj i petoj strofi (primer 80) nakon čega dijalog nastavlja biskup u šestoj strofi. Prvi deo **A** završava sedmom strofom u kojoj ponovo „progovara sopran“ i priprema prvi orkestarski interludijum (primer 93). Reprezentativne odlike glavnog ženskog lika (dvanaesttonski nizovi, arija u melodiji i razvijena pratnja), koje u potpunosti oponiraju primarno uspostavljenom dramskom značenju vezanom za biskupa (slobodna atonalnost, rečitativna melodija, svedena pratnja), ispoljavaju se u svakoj strofi, tako da kompletan prvi deo **A**, predstavlja dijalog (moglo bi se reći i sukob) između glavnih likova čvrsto utemeljen na snažnim opozicijama (primer 89).

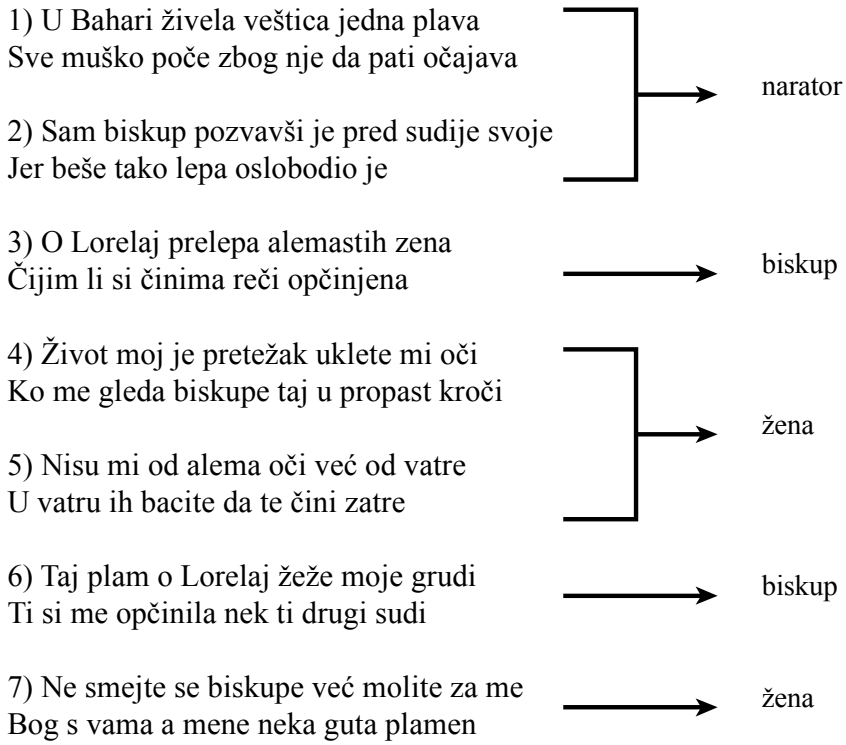
Emotivna rastrzanost glavnog ženskog lika, koju je Apoliner oslikao u svojoj pesmi, muzičkim sredstvima prikazana je kroz ekspresivnu lamentoznu ariju prepunu dramskog naboja (primer 93). Melodijska linija prvog stiha sedme strofe (taktovi 52–56) odgovara prvom dvanaesttonskom nizu koji počinje tipičnim atonalnim pokretom u kome se u naizmeničnom uzlaznom i silaznom kretanju smenjuju velike i male sekunde, čime se ‚popunjava‘ hromatski tetrahord. Nakon toga javljaju se skokovi septime i tritonusa (taktovi 54–55) koji dodatno destabilizuju harmonski tok, da bi na samom završetku stiha (takt 56) svojevrsno smirenje ostvarili ponovni postupni pokreti. Harmonska pratnja je znatno razvijenija u odnosu na diskretnu podršku koja je pratila biskupovu deklamaciju u basu. Konstantna osminska pulsacija uz značajnu količinu disonantnih akorada i udvajanje melodijske linije doprinose povećanju ukupne zvučne mase. Na samom početku (taktovi 52–

[239] U primerima iz poglavalja Atonalnost i Kombinovani tipovi, detaljno je razmotren ovakav princip organizacije harmonskog sadržaja (videti primer 69, primer 72, primer 78 i primer 79).

54) pratnja je postavljena u visok registar, tako da deonica solo soprana preuzima funkciju basa. Afirmaciji atonalnosti, pored dodekafonski organizovane teme, dodatno doprinose razloženi umanjeni trozvuci (taktovi 54–55), na koje se nadovezuju disonantne strukture (obeležene zvezdicom, takt 56).

primer 88 (prikaz dijaloga između soprana i basa u delu **A**)

Deo **A**

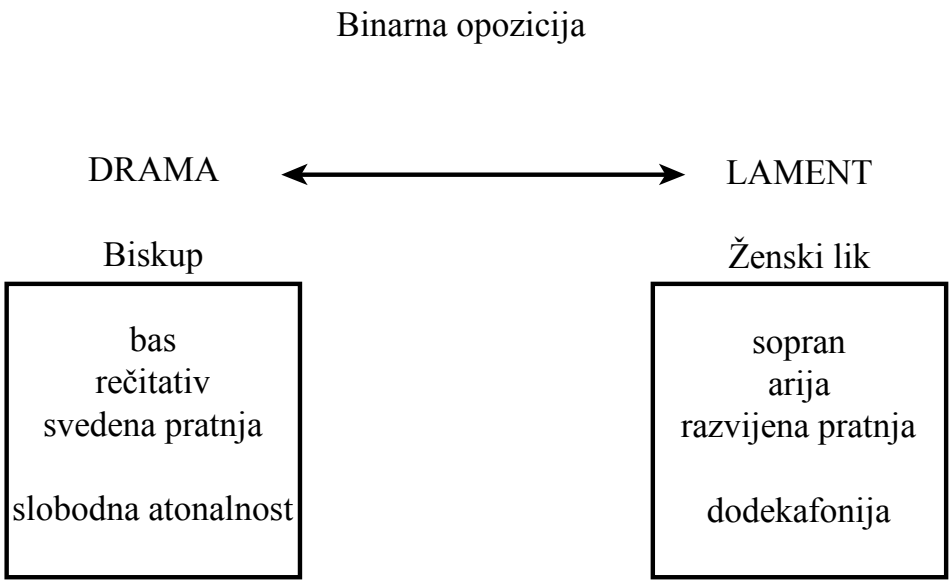


Drugi stih sedme strofe (taktovi 57–62) zasnovan je na veoma srodnom nizu od jedanaest tonova koji takođe poseduje atonalne karakteristike. Značajno je skrenuti pažnju da iako postoje diskretne tonalne asocijacije u vidu kratkotrajnog nizanja akorada C-dura, kao i razlaganja toničnog sekstakorda u melodiji, izuzetno brz tempo, i veoma disonantan kontekst u potpunosti anuliraju tonalni potencijal ovog kratkog segmenta (taktovi 58–59). Disonantni sklopovi (takt 60) eliminišu osećaj gravitacije, i vode ka kulminaciji na kraju strofe (takt 61). Najviši ton (fis^2) melodija dostiže prilikom pojave reči „smrt“ koja je veoma istaknuta

ponavljanjem, dugačkom ritmičkom vrednošću i upečatljivim sekundno silaznim pokretom, što jasno ukazuje na pojavu figure lamenta.[240]

Ukoliko se uporede prikazani segmenti (3. i 7. strofa) koji ilustruju dijalog između glavnih junaka, žene i biskupa (primer 92 i primer 93), može se zaključiti da nastaje izuzetno oštra binarna opozicija na nivou značenja(primer 89). Muški protagonista – biskup, povezan je sa dramskim značenjem, dok glavni ženski lik realizuje duboko ekspresivni lament. Ova relacija podržana je muzičkim parametrima koji u okviru tri sloja različitim intenzitetom generišu opoziciju. Najupečatljivija je upotreba visokog ženskog (sopran) i niskog muškog (bas) glasa, koja pored tembralnog obezbeđuje i značajan registarski kontrast. Nešto slabija, ali takođe značajna suprotstavljenost formira se između rečitativa i arije, koji imanentno poseduju veoma različito organizovanu pratnju, a ujedno predstavljaju konvencionalnu istorijsku opoziciju. Možda najblaži kontrast realizovan je na nivou harmonskog jezika. Oba junaka na početku stava, odnosno tokom dijaloga (deo **A**), smešteni su u isti, atonalni muzički prostor. Diskretna distinkcija na relaciji dodekafonija – slobodna atonalnost svakako postoji, ali ona je znatno manje upečatljiva u odnosu na prethodne. U perceptivnom smislu, oba entiteta opažaju se kao atonalna što će biti veoma značajno za dalji razvoj narativnog toka.

primer 89 (Grafički prikaz binarne opozicije)



[240] Prethodno izlaganje glavne junakinje (4. i 5. strofa) završava identičnom figurom lamenta na nižoj tonskoj visini („fes-es“, taktovi 43–44), čime se postiže postepeno narastanje tenziju u okviru dijaloga iz dela **A**.

Nakon prezentovanja opozicije kroz dijalog glavnih aktera u okviru dela **A,** sprovodi se veoma suptilno preispitivanje ovog binarnog modela u delovima **B** i **C**, koje na specifičan način dovodi do promene muzičkog prostora i transcendencije u završnom delu **D**. Među ključnim pokretačima narativnog toka su kratkotrajni uplivi tonalnog principa harmonske organizacije, koji predstavljaju dezangažovanje u odnosu na početnu atonalnu poziciju na nivou unutrašnje spacijalnosti. Ovi procesi posebno su uočljivi na početku prvog i drugog interludijuma.

Početak prvog interludijuma (taktovi 63–64, primer 93), u kome je udaljavanje od početne pozicije na relativno niskom stepenu, pripremljen je blagim povećavanjem atonalne napetosti – angažovanjem na samom kraju dela **A** (taktovi 52–62) koje prati figura lamenta. Disonantna zvučna slika prerasta u tonikalni segment na početku prvog orkestarskog interludijuma (takt 63). Pojavu konsonantnog sazvučja (mala terca „fis-a“) prati proširenje registra (uključuju se violončela i kontrabasi) što utiče na stabilizaciju tonalnog centra, pa se uslovno može govoriti o pojavi tonalnog centra *Fis*. Svojevrsna najava ovog tonskog uporišta ostvarena je „melodijskom kadencom“ (figurom lamenta) u deonici glasa koja je podržana čistim kvartama i kvintama. Iako postoji aluzija na funkcionalne odnose, ovakav kratkotrajni gest nije dovoljan za formiranje tonaliteta kao sistema. Međutim, kratkotrajno ispoljavanje tonikalnosti vrlo brzo biva potisnuto disonantnim sazvučjima, pa ovaj, relativno slab upliv tonalnosti u atonalno okruženje, samo nagoveštava snažnije interakcije dva suprotna načela harmonske organizacije u nastavku narativnog toka.

Nakon prvog interludijuma sledi deo **B** (takt 95, primer 94) u kome dolazi do delimičnog zamagljivanja opozicije, što se, prema Dejvidu Lidovu, može tretirati kao svojevrsna medijacija. Melodijska linija poverena deonici soprana (taktovi 95–103) lirskog je karaktera i takođe poseduje lamentozni, sekundno silazni završetak. Orkestarska pratnja slična je kao i u prvom delu **A**, međutim, ključna promena nastaje usled dezangažovanja unutrašnjeg muzičkog prostora višeg nivoa. Umesto dodekafonski organizovane atonalnosti javlja se tonikalnost *in Es*, kojom je ostvaren spacijalni transfer drugog stepena, i značajno promenjen odnos unutar binarne opozicije. Na samom kraju prvog interludijuma (taktovi 90–94) insistiranje na tonu „es“ postepeno utiče na ispoljavanje gravitacije ka centru. Glavna junakinja, u trenutku kada izgovara reči „Moj dragi“[241] (takt 95), ulaže značajan napor da napusti mračni atonalni svet i približi se neostvarenoj ljubavi. Ipak, u nastavku osme strofe

[241] Tema na kojoj je zasnovana osma strofa predstavlja veoma značajnu izotopiju, ponavlja se još dva puta, i ima važnu ulogu u kompletnom narativnom procesu, pa je u ovom radu figurativno označena kao Tema „Moj dragi“.

vraćaju se teške misli: „Ništa mi se ne mili, nek me plamen guta“ (videti primer 90), tako da gotovo trenutno nestaje tonalno uporište.

Gradacija bola ženskog lika ostvarena je u okviru devete strofe, da bi zatim usledilo ponovno razmišljanje o ljubavi u desetoj strofi ispraćeno snažnijim udaljavanjem od atonalnosti, i eksplicitnijim uspostavljanjem tonikalnog principa harmonske organizacije (primer 95). Iako je tema „Moj dragi“ skraćena, a drugi stepen dezangažovanja zadržan, njena upečatljiva povezanost sa tonalnim centrom *Es*, uz znatno čvršći tonični pedal kojim je podržana, doprinosi snažnijem osporavanju primarne binarne opozicije.

U okviru dela **B** i rečitativni bas zahvaćen je procesom medijacije što je transparentno uočljivo u okviru naredne, jedanaeste strofe (primer 96). Odgovor biskupa kao da je donekle poremetila tonalna tema i promena muzičkog prostora, pa nakon početne deklamacije (taktovi 137–142) melodijska linija poprima ariozni karakter, a oskudna orkestarska pratnja postaje značajno razvijenija (taktovi 143–149). U trenutku kada biskup izgovara presudu: „Idi Loro mahnita Loro vatrooka / Da ko duvna u crnom čekaš kraj svog roka” (12. strofa), harmonska, ritmičko-melodijska i orkestraciona slika veoma je bliska karakteru ženskog lika. Iako je atonalnost slobodno organizovana, u pratećem sloju se na trenutak javljaju dvanaesttonski nizovi. Ovakva medijacija je znatno tipičnija i predstavlja veoma snažno zamagljivanje opozicije, jer jedan član binarne strukture direktno preuzima distinktivne crte oponenta.

Nakon dela **B**, u kome je dijalog između glavnih aktera pretrpeo značajnu medijaciju na više nivoa, sledi dramatična promena muzičkog prostora u okviru drugog interludijuma koja se dostiže najviši (III) nivo spacijalnog transfera (primer 26).[242] Prvi put od početka stava uspostavlja se sistem odnosa između akorada, odnosno, dolazi do formiranja modifikovanog tonaliteta. Iako je tonalitet znatno stabilniji muzički prostor od atonalnosti koja dominira dosadašnjim muzičkim tokom, visok stepen tenzije obezbeđen je povremenim napuštanjem sistema i upotrebom specifične bitonalnosti. Pored toga što utiče na znatno veći stepen dezangažovanja, pa je amplituda spacijalne krivulje mnogo veća u odnosu na prvi interludijum koji ostaje u tonikalnim okvirima, drugi interludijum prezentuje novo značenje. Homofoni akordi i pregnantan osminski ritam, sa upečatljivim ponavljanjem ritmičkih figura izazivaju nedvosmislenu asocijaciju na marš (taktovi 154–162, primer 26). Važno je pomenuti da se u trenutku uspostavljanja novog tonalnog centra (cis) u gornjem glasu izlaže figura lamenta (taktovi 163–164), koja se suprotstavlja marševskoj pratnji u niskom registru. Vrhunac sukoba dostiže se u trenutku bitonalnog superponiranja polarnih centara „cis“ i „g“,

[242] Detaljna analiza ovog segmenta prikazana je u prvom delu rada (poglavlje Tonalitet i modifikovani tonalitet, strane 99–101).

kada istovremeno dolazi do specifičnog sažimanja motiva koje utiče na promenu ritmičke konfiguracije u figuri lamenta (taktovi 165–167). Generalno uzevši, marševski karakter moguće je povezati sa likom biskupa koji je glavnu junakinju osudio na manastirsko izgnanstvo (11. strofa: „I biskup tri viteza pozva na presudu / U manastir vodite ovu ženu ludu"[243]). Na to ukazuju i pojedine muzičke karakteristike kao što su dominacija ritmičke komponente i načelna statičnost, koji su zajednički za rečitativ i marš. S obzirom na to da figura lamenta upućuje na ženski lik, može se zaključiti da drugi interludijum, pored toga što ‚osvaja' novi muzički prostor, tonalitet, i time intenzivira proces udaljavanja od početne spacijalne pozicije, značajno dinamizira i samu spacijalnu medijaciju.

U delu **C** (takt 192, primer 97), koji načelno karakteriše rapsodičnost muzičkog toka, medijacija se izmešta na potpuno nov, neutralni nivo. Narativna tačka gledišta ponovo se premešta na neutralnog naratora koji konstatuje: „I evo sve četvoro sada cestom jezde / Lorelaj ih preklinje oči su joj zvezde" (deonica basa, taktovi 192–196). Ovaj segment muzičkog toka prati pedalni disonantni akord koji se postepeno uspostavlja naslojavanjem koje prethodi nastupu deonice basa[244]. Glavni akteri su odsutni, ali njihov sukob je sada prikazan muzičkim sredstvima kroz neposredno smenjivanje modifikovanog disonantno-tonikalnog marša i groteskno-karikiranog lamenta (primer 97). Odsečni stakato homofoni akordi u dubokom registru i fortisimo dinamici (taktovi 196–199) zadržavaju gotovo sve karakteristike marša, ali vrlo jasno aludiraju na biskupa. Produženo trajanje akorda, koji se uspostavio još tokom rečitativa basa, utiče na tonikalizaciju ove, akustički nestabilne strukture (f-b-ges-ces-g), pa se formira disonantna tonikalnost. Zvučnost ovog segmenta, u kome akustička disonanca poprima atribute funkcionalne konsonance, veoma se približava atonalnosti, što jasno ukazuje na vezu sa glavnim muškim likom. Za razliku od prve pojave u okviru tonaliteta (drugi interludijum), marš je sada apsolutno statičan čemu posebno doprinosi primena disonantne tonikalnosti. Ovakav transfer znaka realizovan je spacijalnim dezangažovanjem prvog stepena na relaciji tonalitet – tonikalnost. Koliko god da je iznenadna pojava ovako modifikovanog marša, još veće iznenađenje ostvareno je jednoglasnom melodijom u solo violi (taktovi 200–205) u kojoj se potencira lament u multitonikalnom muzičkom prostoru, nakon čega još jednom ‚u daljini' (pijanisimo) odzvanjaju marševski akordi (taktovi 206–208). Spacijalna krivulja ostvaruje veoma

[243] Drugi interludijum oslikava odlazak povorke ka manastiru na litici Lorelaj.
[244] Kompletno naslojavanje akorda realizuje se u okviru prelaza od deset taktova (182–191) sukcesivnim naslojavanjem dubokih gudača u uzlaznoj reperkusiji.

intenzivnu oscilaciju između disonantne tonikalnosti i multitonikalnosti, čime se značajno intenzivira narativni tok.

U nastavku dela **C** (strofe 14 i 15) glavna junakinja postepeno se oprašta i priprema za odlazak u manastir, a njenu ariju, koja je u tonikalnom muzičkom prostoru, povremeno remeti motiv marša. Ove dve strofe najavljuju kulminaciju drame, jer nesrećna žena odlučuje da napusti ovaj svet: „Pustite me vitezi na vrh one hridi / Da svoj lepi zamak još jedanput vidim. / Da se još jedanput u reci ogledam, / Pa se udovištvu manastirskom predam". Ovaj trenutak predstavlja momenat pripreme za transcendenciju jer, kako naglašava Tarasti: „Transcendencija se postiže u trenutku autokomunikacije; iako, očigledno, kada neko započne dijalog, on je već zakoračio ka transcendenciji kroz kretanje ka Drugome" (Tarasti 2000, 22)[245]. Nakon ove arije, reč preuzima neutralni narator (primer 98). Ovaj segment muzičkog toka predstavlja svojevrsnu reminiscenciju na početak stava koja se postiže kratkotrajnom tonikalizacijom *in Fis* pomoću uzlaznog kvintnog skoka u basu, i rečitativnom deklamacijom soprana. Tonalnost veoma brzo biva napuštena, a u trenutku kada narator završava izlaganje (takt 258), a vitezovi shvataju nameru žene da skoči sa litice („Лорелея, назад"), u pratnji se uspostavlja osminska ritmička figura u dubokom registru, zasnovana na dodekafonskom nizu (takt 259). Ponavljanje literalnog teksta prati ponavljanje dvotaktnog modela u kome je osnovni materijal oktavno udvojen u deonicama violončela i kontrabasa. Identičan dvanaesttonski niz biće upotrebljen na početku trećeg orkestarskog interludijuma za formiranje petoglasnog kanona (primer 67), čime se postepeno priprema dostizanje krajnje atonalne tačke i finalne transcendencije. [246]

Za razliku od prva dva interludijuma, u kojima se proces internog spacijalnog dezangažovanja postepeno usmeravao ka tonalnoj oblasti (tonikalnost u prvom, odnosno tonalitet u drugom interludijumu), u trećem interludijumu promenjen je smer kretanja unutrašnjeg muzičkog prostora. Dezangažovanje se nastavlja time što dolazi do povećavanja stepena atonalnosti, tako da se na nivou kompletnog stava može pratiti dosledno sprovedena spacijalna transformacija koja se zapravo ni u jednom trenutku ne vraća (angažuje) na početnu poziciju (videti primer 90). Dodekafonski organizovan petoglasni kanon (taktovi 263–272, primer 67) ne samo da redefiniše internu spacijalnost, već utiče i na ekstremno proširenje registra (eksterna spacijalnost) koji u trenutku kulminacije (takt 273) dostiže raspon od čak četiri oktave. Tome treba dodati i promenu tempa (*Presto*, takt 263) čime se

[245] ["Transcendence is attained at the moment of autocommunication; although apparently when one enters a dialogue, one has already taken a step towards transcendence by moving towards the Other."]
[246] Detaljna analiza ovog segmenta prikazana je u poglavlju Atonalnost, strane 174–176.

sprovodi dodatno udaljavanje i od početne temporalne pozicije. Može se konstatovati da treći interludijum predstavlja trenutak u kome se istovremeno ispoljava najveći stepen atonalnosti, u najširem registarskom prostoru, uz najbrži osminski puls u najbržem tempu. Ovakva zbirna temporalno-spacijalna aktivnost akumulira značajnu količinu energije koja dovodi do svojevrsne ‚atonalne eksplozije' neposredno pred početak završnog dela **D**, što neminovno dovodi do *afirmativne transcendencije* (Tarasti 2000).

Potpuno ukidanje binarne opozicije i razrešenje svih sukoba nastaje u trenutku smrti glavne junakinje što je prikazano u delu **D** (primer 21). Tema „Moj dragi" iz dela **B,** koja je u neuspešnim pokušajima da dostigne tonalnu sferu dva puta bila izložena u tonikalnom muzičkom prostoru (videti primer 94 i primer 95), javlja se u potpuno novim temporalnim i spacijalnim okolnostima. Oslobođena serijalne, odnosno, slobodne atonalnosti, i nemilosrdne osminske disonantne pratnje, lamentozna arija ženskog lika razvija se nad prozračnom impresionističkom fakturom i pedalnim tonovima. Mirnoći doprinosi svetli (modifikovani) Es-dur sa specifičnim plagalnim odnosima, kao i suptilna orkestracija u kojoj učestvuju gudači, čelesta i zvona. Važno je istaći da pored ekstremne udaljenosti u odnosu na početak, kojom se amplituda spacijalne krivulje proširuje do krajnjih granica (tonalitet u odnosnu na atonalnost), smeštanje ovog melodijsko-ritmičkog sadržaja u potpuno nov temporalni kontekst (*Adagio*) apsolutno redefiniše temu „Moj dragi". Njena prepoznatljivost dovedena je u pitanje, jer pored potpunog preobražaja na relaciji vreme – prostor (*Allegro molto – Adagio*, odnosno, atonalno – tonalitet) postoje i značajne ritmičko-metričke izmene. Jedinu vezu sa prethodnim pojavama ove izotopije obezbeđuje identična melodijska komponenta. Može se konstatovati da je glavna junakinja, nakon velike unutrašnje borbe, pronašla spas u smrti.

Na kraju stava, završnu reč ipak ima biskup, kome ne preostaje ništa drugo nego da u maniru opela konstatuje neizbežan ishod čitave drame (primer 99). Transcendencija se takođe manifestuje i kada je u pitanju drugi protagonista, koji u odnosu na svoju početnu poziciju zadržava rečitativnu deklamaciju, ali transformiše ostale paradigme. Dvanaesttonski niz, koji u ovom kontekstu deluje samo kao bledi eho prethodnih zbivanja, iskorišćen je kao priprema nastupa deonice basa, ali u okviru multitonikalnog prostora, čime se dodekafonija do krajnjih granica udaljava od atonalnosti (taktovi 306–308). Iako su srodni nizovi u više navrata korišćeni u atonalnom prvom polju (**I**), usled veoma brzog tempa njihov multitonikalni potencijal nije mogao da dođe do izražaja. U sporom *Adagio* tempu mikrotonalne asocijacije jasnije su istaknuti, pa kvartni skokovi i razlaganje trozvuka (h-g-e) sugerišu kratkotrajna uporišta, što nedvosmisleno ukazuje na tesnu povezanost između temporalne i spacijalne dimenzije narativnog toka. Pored toga, nedvosmisleno je da kompletna dodekafonska serija

zapravo služi kao svojevrsna ‚kadenca' *in F*, jer se dvanaesttonski agregat kompletira u trenutku afirmacije tonaliteta, uz distinktivni kvartni pokret u basu „c-f". Na ovaj način, rečitativ biskupa takođe je smešten u okvire modifikovanog tonaliteta f-mola, dok je pratnja zasnovana na dugim pedalnim tonovima, čime su ukinute dve inicijalne paradigme, od kojih svakako najveći efekat stvaraju spacijalnost i temporalnost.

Na početku rečitativa Šostakovič koristi često pominjani princip zamene trozvučnih struktura harmonskim intervalima, što u ovom okruženju rezultuje nedefinisanim tonskim rodom (taktovi 309–312). U nastavku muzičkog toka melodijska linija ‚dodiruje' ton „as" (takt 313), čime se uspostavlja tamna molska boja koja u potpunosti odgovara narativnom kontekstu. Ipak, sam kraj rečitativa prati još jedna promena muzičkog prostora koja se u ovim uslovima može smatrati veoma diskretnom, jer se realizuje dezangažovanjem nižeg spacijalnog nivoa. Nijansiranje u okvirima modifikovanog tonaliteta sprovodi se veoma provokativnom dijatonskom modulacijom iz f-mola u E-dur (takt 321). Udaljenost između ovih tonaliteta, za klasičarsko-romantičarske okvire, je veoma značajna, dok u posttonalnom kontekstu ova dva prostora pokazuju visok stepen bliskosti. Štaviše, modifikacijom tonaliteta koja se oslanja na upotrebu intervalskih struktura umesto trozvuka, stvara se, za dursko-molski klasičan tonalitet, gotovo paradoksalna situacija. Treći stupanj f-mola predstavljen je čistom kvintom (as-des) koja enharmonski odgovara kvinti trećeg stupnja E-dura (gis-cis). Jedva primetan prelaz u novi tonalitet završava se zastojem na stabilnom toničnom pedalu nad kojim se razlažu čiste kvinte u deonicama čeleste (taktovi 325–327) i vibrafona (taktovi 328–330). Iako nigde ne postoji tonična terca durska boja je latentno prisutna usled velike količine alikvotnih tonova u kojima nema molske terce, čime ovaj segment direktno referira na početak drugog polja – *Adagio* (uporediti takt 279, primer 21 i takt 325, primer 99)[247]. Ambivalencija između dura i mola ostaje nerazrešena do kraja, jer upotreba dve kvinte nad toničnim pedalom („f-c" i „fis-cis") asocira na smenu frigijskog akorda i drugog stupnja iz dura, što izaziva veoma specifično prožimanje i unosi neočekivanu hromatizaciju u harmonski tok. Na ovaj način Šostakovič ostavlja završetak stava donekle otvorenim ka nastavku muzičkog toka cele simfonije.

Kada se sagleda narativni tok trećeg stava Šostakovičeve simfonije, može se zaključiti da ključni faktor generisanja značenja na makro planu predstavlja unutrašnji muzički prostor, odnosno relacija tonalno – atonalno. S obzirom na to da bazična opozicija sa početka minimalizuje upravo ovaj aspekt (oba aktera su u atonalnom prostoru), efekat

[247] Može se konstatovati da iako je forma stava u celini prokomponovana i prilično rapsodična, oba polja poseduju značajne elemente zaokruženja.

dezangažovanja u odnosu na početnu spacijalnu poziciju dodatno dobija na značaju. Pogotovo kada se uzme u obzir načelna dominacija atonalnog principa, tonalni muzički prostor ponaša se kao markirani (označeni) element. Analogno odnosima između dura i mola, koji se u okviru klasicizma prema Hatenu, mogu razumeti na relaciji neoznačeno/dur – označeno/mol diskretni uplivi tonalnih segmenata u atonalni muzički tok ključni su za pripremu transcendencije.

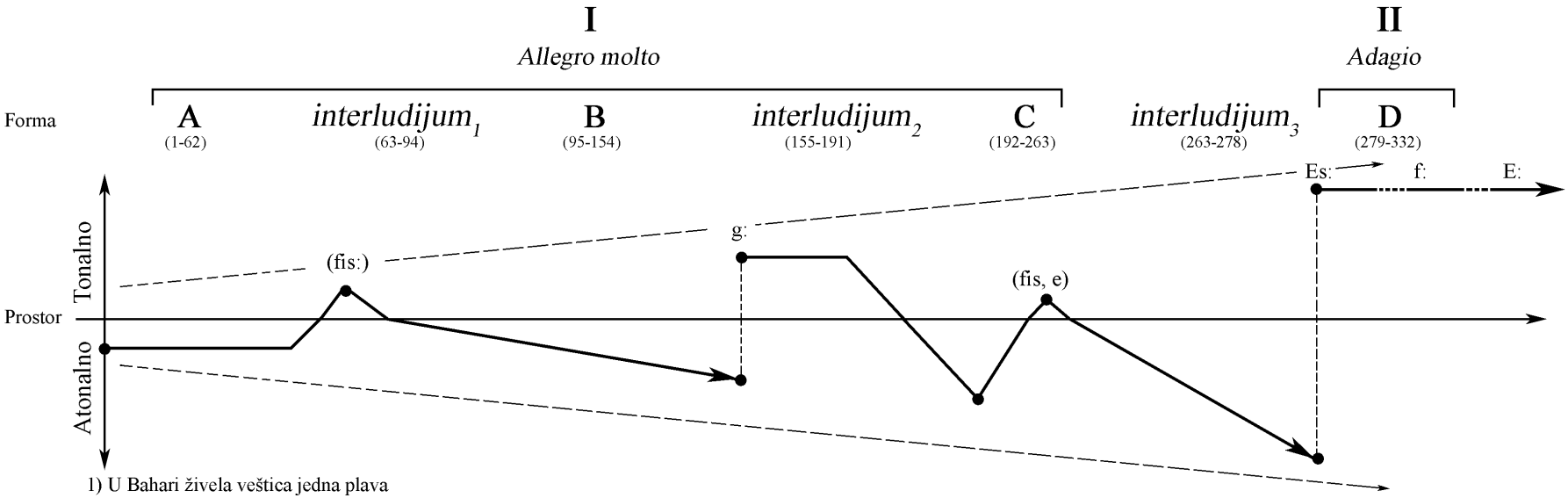
Modalizacija muzičkog prostora takođe je veoma očigledna u prikazanom primeru. U okviru prvog polja *(Allegro molto)*, svi spacijalni i temporalni procesi poseduju snažno naglašen modalitet *hteti činiti*, što, prema Tarastiju, znači da „muzički tekst nastoji da poveća napetost jakom tendencijom ka cilju. Muzički procesi imaju jasno usmerenje“ (Tarasti 1994, 91)[248]. Nasuprot tome, početak drugog polja (*Adagio*) je najstabilniji segment kompozicije i predstavlja modalitet *hteti biti*, jer se u tom trenutku: „željeni objekat nalazi u završnoj fazi dugog temporalnog procesa, tj. u tački konačnosti i savršenosti“ (Tarasti 1994, 87)[249]. S tim u vezi, završetak prvog polja, u kome dolazi do temporalnog ubrzanja (*Presto*) dobija na značaju, dok atonalni klimaks dodatno radikalizuje „dug temporalni proces“.

[248] [“A musical text strives for increase of tension by a strong tendency toward a goal. The musical processes have a clear direction.“[

[249] ”The desired object is situated in the final phase of a long temporal process, i.e., at the point of terminativity or perfectivity.“

primer 90

(Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav)



1) U Bahari živela veštica jedna plava
Sve muško poče zbog nje da pati očajava

2) Sam biskup pozvavši je pred sudije svoje
Jer beše tako lepa oslobodio je

3) O Lorelaj prelepa alemastih zena
Čijim li si činima reči opčinjena

4) Život moj je pretežak uklete mi oči
Ko me gleda biskupe taj u propast kroči

5) Nisu mi od alema oči već od vatre
U vatru ih bacite da te čini zatre

6) Taj plam o Lorelaj žeže moje grudi
Ti si me opčinila nek ti drugi sudi

7) Ne smejte se biskupe već molite za me
Bog s vama a mene neka guta plamen

8) **Moj je dragi** otišo i tuđinom luta
Ništa mi se ne mili nek me plamen guta

9) Srce mi je bolesno pa moram da umrem
Ako sebe ugledam moraću da umrem

10) Srce mi je bolesno jer **on nije ovde**
Srce mi je bolesno otkada on ode

11) I biskup tri viteza pozva na presudu
U manastir vodite ovu ženu ludu

12) Idi Loro mahnita Loro vatrooka
Da ko duvna u crnom čekaš kraj svog roka

13) I evo sve četvoro sada cestom jezde
Lorelaj ih preklinje oči su joj zvezde

14) Pustite me vitezi na vrh one hridi
Da svoj lepi zamak još jedanput vidim

15) Da se još jedanput u reci ogledam
Pa se udovištvu manastirskom predam

16) Gore joj u vetru kose lepršahu
Lorelaj Lorelaj vitezovi zvahu

17) A dole se na Rajni u brodiću svome
Moj dragi pojavio Zove Video me

18) Dragi stiže donosi mir srcu i duši
Ona se tad saže i u Rajnu sruši

19) Gde Lorelaj prelepe lik joj otkrio se
Očiju boje Rajne i sunčane kose

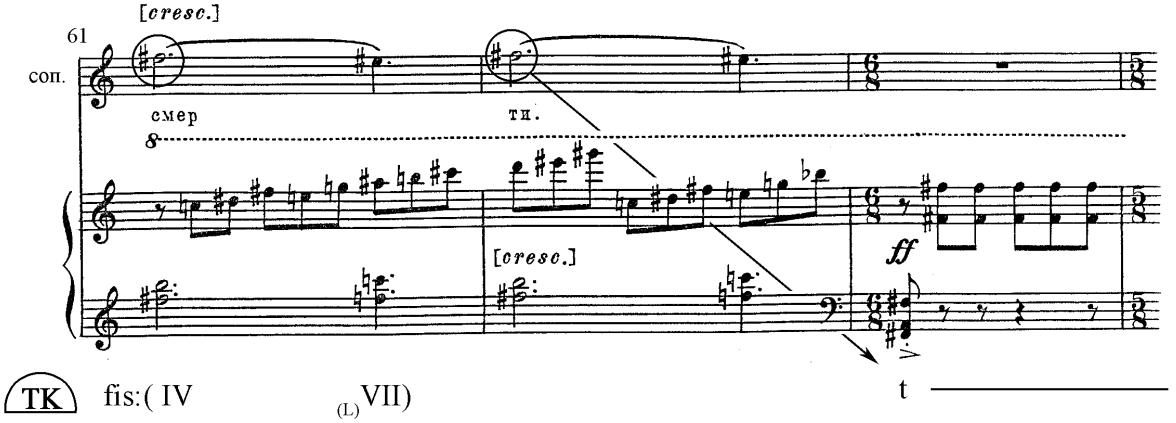
primer 91 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav, Deo **A,** taktovi 1–11)

primer 92 (Deo **A,** taktovi 16–23)

dvanaesttonski niz
Сопр.
52
ff
„За - мол - чи - те, е - пи - скоп! По - мо -
7. strofa
Um5
Um5
AT
55
- ли - тесь и верь - те: э - то
Um5
M5
*
jedanesttonski niz
58
во - ля гос - под - ня - пре - дать ме - ня
(C: T IIS s (L)VII)
*

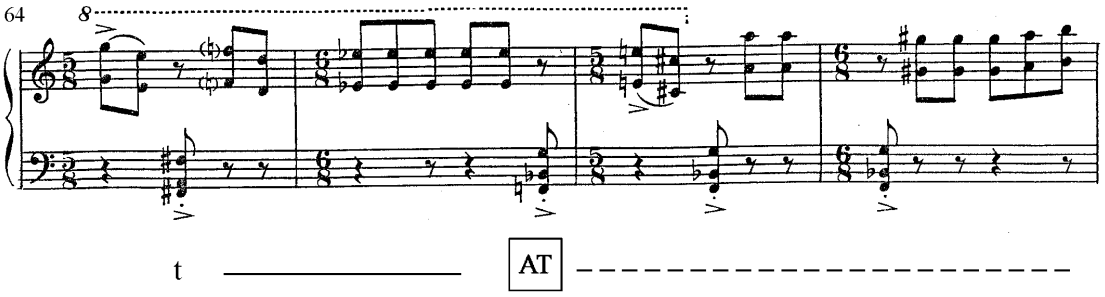
figura lameta

Interludijum I



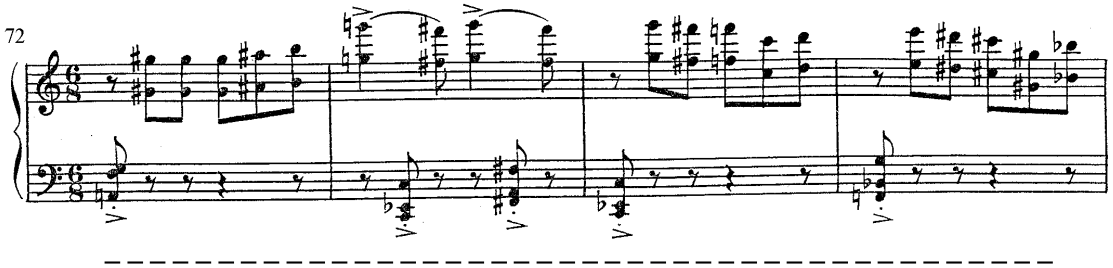
TK fis:(IV (L)VII)

t

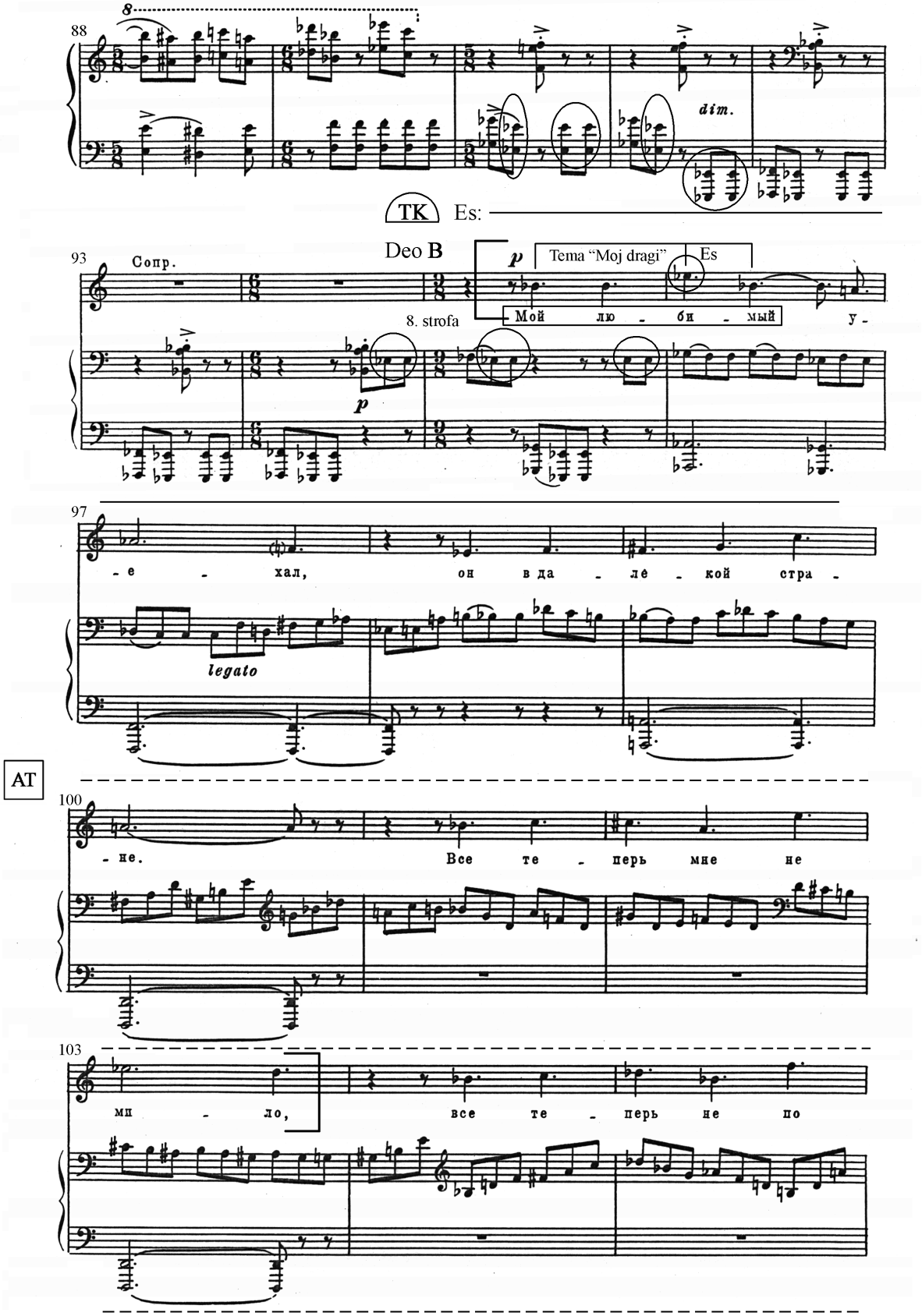


t

AT

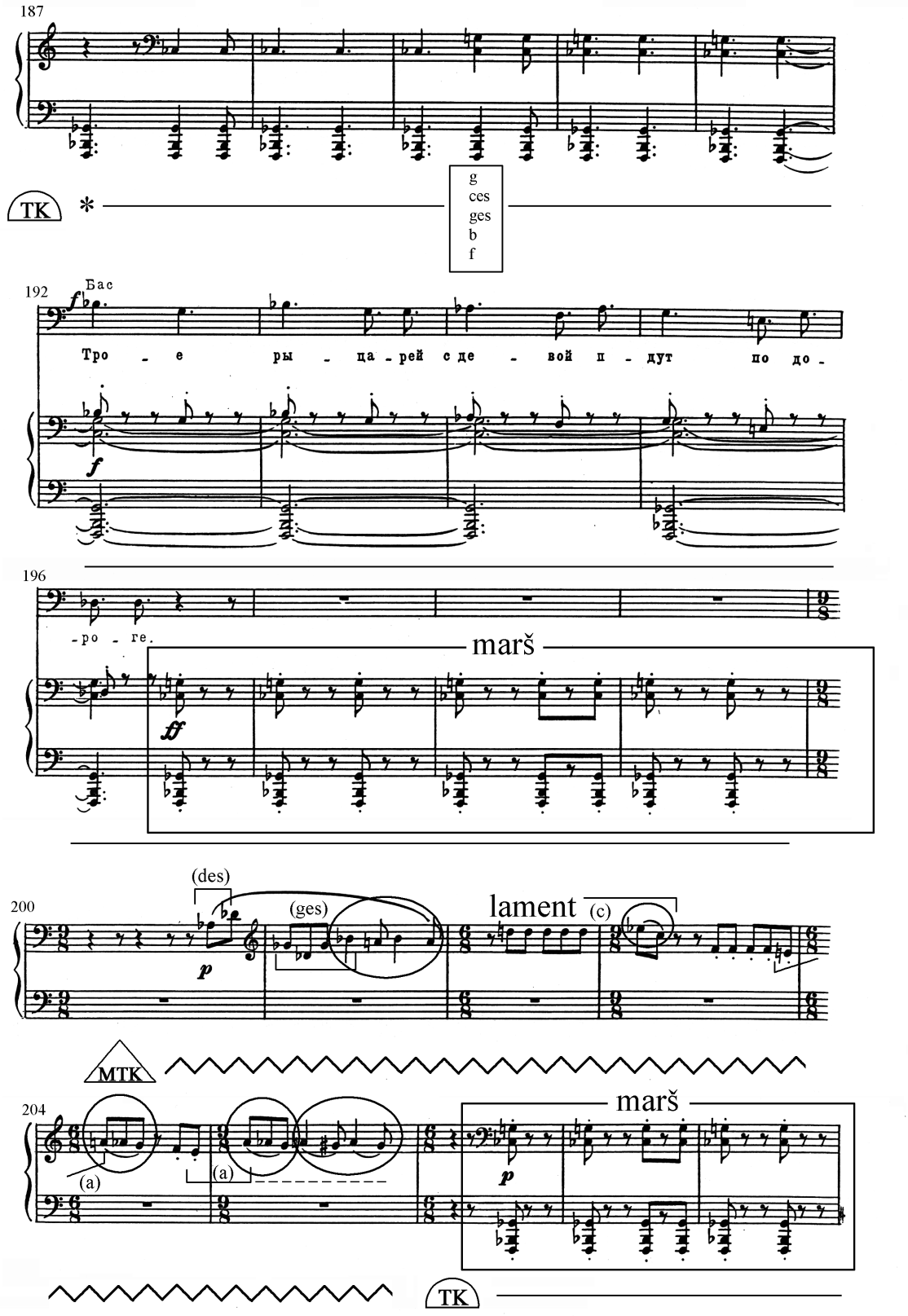


primer 94 (Deo **B,** Tema „Moj dragi“, taktovi 88–105)

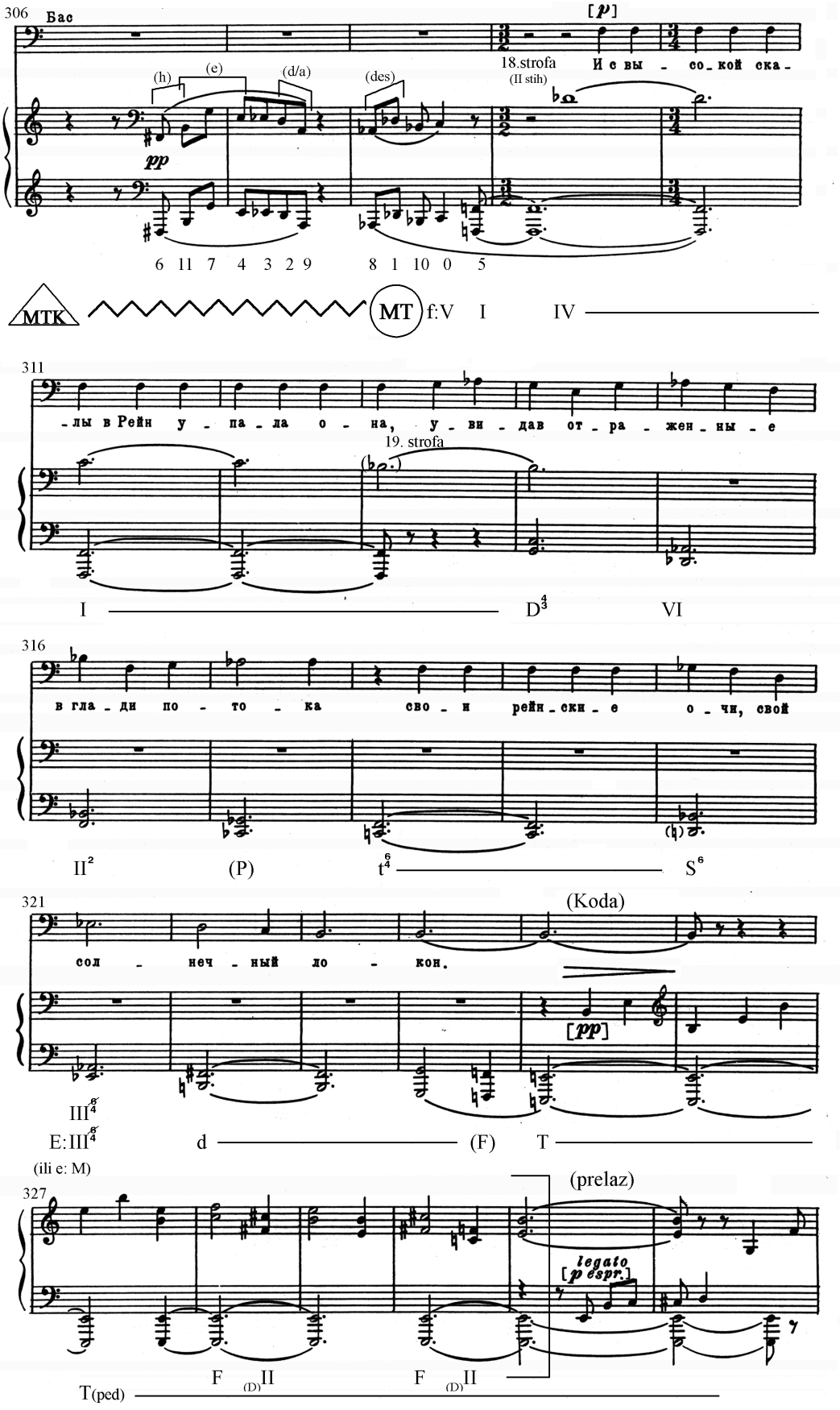


primer 95 (Deo **B,** Tema „Moj dragi“ – skraćena, taktovi 123–136)

primer 96 (Deo **B,** taktovi 137–149)


187
TK
*
g
ces
ges
b
f
192
Бас
Тро - е ры - ца - рей с де - вой п - дут по до -
196
-по - re.
marš
200
(des)
(ges)
lament
(c)
MTK
204
(a)
(a)
marš
TK

251
p cresc. poco a poco
Ве_тер воло_сы
16. strofa
p
cresc. poco a pooo
TK
(fis)
255
спу_тал, и го_рит е_е взгляд.
Тщет_но стра_жа кри_
AT
258
ff Сопр.
_чит ей:
Бас
ff
„Ло_ре_ле_я, на_зад!
Ло_ре_
[f]
ff
8
5 10 7 0 3 6 4 9 11 1 2 8
261
Presto ♩=162
_ле_я на_зад!
На_зад!“
8
8
5 10 7 0 3 6 4 9 11 1 2 8


306
Бас
[p]
18.strofa
(II stih)
И с вы - со_кой ска -
(h)
(e)
(d/a)
(des)
pp
6 11 7 4 3 2 9
8 1 10 0 5
MTK
MT
f:V I IV
311
-лы в Рейн у - па - ла о - на, у - ви - дав от - ра - жен - ны - е
19. strofa
I
D4 3
VI
316
в гла - ди по - то - ка сво - и рейн - ски - е о - чи, свой
II2
(P)
t6 4
S6
321
(Koda)
сол - неч - ный ло - кон.
[pp]
III6 4
E: III6 4
d
(F)
T
(ili e: M)
327
(prelaz)
legato
[p espr.]
F (D) II
F (D) II
T(ped)

4.1.2. Paul Hindemit, *Sedmi gudački kv*artet, II stav

Medijacija između dva suprotstavljena značenja, koja predstavlja ključni faktor za razumevanje narativa, može se uočiti u okviru drugog stava *Sedmog gudačkog kvarteta* Paula Hindemita. Generisanje značenja u ovom delu, usled izostanka teksta – koji je u prethodno razmatranom primeru značajno uticao na sve semiotičke procese – ostvareno je isključivo muzičkim sredstvima, pa su u tom smislu značaj aktivnosti harmonske komponente i koncepcija spacijalnog plana dodatno istaknuti.

U okvirima relativno jednostavne forme, razvijene pesme (**a b a_1 c a_2 koda**), Hindemit, upotrebom različitih muzičkih prostora, stvara upečatljive kontraste i gradi pregledan narativni tok koji u velikoj meri asocira na pojedine tradicionalne postupke (primer 100). Moguće je uočiti prezentaciju dva kontrastna značenja u okviru odseka **a** i **b**, proces medijacije (odseci **a_1** i **c**) i svojevrsno razrešenje svih sukoba u *apstrakciji*[250] (odsek **a_2** i **koda**). Gotovo identičnu narativnu strukturu identifikuje Dejvid Lidov u analizi Betovenovog *Alegreta* iz *Sedme simfonije*. Iako je u tom, znatno obimnijem, primeru, forma kompleksnija (kombinacija složene pesme i varijacija), medijacija između dva suprotstavljena značenja, lamenta i marša, veoma je upečatljiva u petoj varijaciji i fugeti, nakon kojih sledi apstrakcija.

Kada je u pitanju Hindemitova kompozicija, u okviru osnovne binarne opozicije suprotstavljeni su pastoralno-igračka melodija (odsek **a)** i dramatični hromatizovani pasaži (odsek **b**). Stav počinje izlaganjem multitonikalne teme centralizovane *in G*, u kojoj se upečatljivo ističe punktirani ritam i veliki broj ukrasa, čime se stvara igrački karakter (*Ruhig, scherzando*). Faktura je donekle prozračna, zasnovana na relativno razvijenoj basovoj liniji i povremenom uključivanju srednjih glasova (primer 55).[251] Može se konstatovati da reprezentativne odlike pastoralne igre predstavljaju: upečatljiva melodija, homofona faktura i veoma stabilan centralizovano multitonikalan muzički prostor. Ova semiotička struktura veoma je značajna na nivou celog stava jer se javlja tri puta i time dobija status osnovne izotopije.

Nakon odseka **a,** javlja se potpuna promena gotovo svih muzičkih parametara, što dovodi do formiranja novog značenja (odsek **b**, primer 101). Na samom početku (taktovi 15–17) kontrast je donekle ublažen jer je zadržan punktiran ritam iz odseka **a**, i multitonikalna spacijalnost, uz veoma tihu dinamiku (*pp*), tako da dolazi do postepene pripreme drame. Silazni tercni pokreti, koji predstavljaju mikrotonalne asocijacije, sprovode se u punktiranom

[250] Videti: (Lidov 2005, 41–58).
[251] Detaljna analiza ovog segmenta data je u okviru poglavlja Centralizovana multitonikalnost, strane 153–154.

ritmu u gornje tri deonice gudačkog kvarteta. Imitacija na veoma kratkom vremenskom rastojanju, uz primenu akcenata, ukida homofoniju i najavljuje transformaciju značenja. U nastavku muzičkog toka (taktovi 18–22), punktirana figura zamenjena je ravnomernim pulsom u tridesetdvojkama, a tercni skokovi sekundnim, što dovodi do formiranja atonalnosti. Iako ova figura postoji u okviru odseka **a** (videti taktove 2, 6 i 9, primer 55), pastoralno-igrački karakter je u potpunosti eliminisan. Narastanje akustičke dinamike i povećanje stepena disonantnosti rezultiraju apsolutnim klimaksom u trenutku uvođenja deonice violončela (takt 21, primer 101). Izuzetno disonantno sazvučje predstavlja vrhunac dezangažovanja interne spacijalnosti u atonalnom pravcu koje je, istovremeno, podržano transformacijom spoljašnjeg prostora, odnosno zahvatanjem najšireg registra. Povratkom punktirane figure i pijanisimo dinamike (taktovi 23–24) muzički prostor se kratkotrajno centralizuje *in A*, da bi nakon toga došlo do ponovne destabilizacije harmonskog toka. U deonicama violončela i druge violine razlažu se uzlazne velike i male terce u paralelnim čistim kvintama čime se stvaraju upečatljive tonalne asocijacije (taktovi 26–30). Melodijska linija basa je u ravnomernom četvrtinskom pulsu, dok se u srednjem glasu javlja dvostruko punktirana ritmička vrednost kojom se donekle ističe trenutno uporište. Iako se u ovakvom sledu tonova durski ili molski kvintakord formiraju na svakom tonu, usled metričko-ritmičke naglašenosti, pojedini centri su donekle istaknutiji. U preostale dve deonice (prva violina i viola), nastavlja se sprovođenje hromatizovanih motiva u brzoj ritmičkoj pulsaciji, tako da je prisustvo drame i dalje veoma istaknuto. Odsek **b** u celini karakteriše naglašena dramska napetost koja se postiže upotrebom brzog ritma (uz odsustvo melodije) i polifone fakture, dok koncepcija muzičkog prostora u velikoj meri doprinosi konstituisanju novog značenja. Mnogo spacijalnih transfera, odnosno, izuzetno visok nivo spacijalne nestabilnosti koji se odlikuje multitonikalnim početkom, kratkotrajnim zalaženjem u atonalnu sferu, naglim povratkom u delimičnu centralizaciju *in A* i konačnim zaokruženjem u početnom muzičkom prostoru, nedvosmisleno ukazuje na prisustvo drame. Njeni osnovni postulati su: brz ritam, polifona faktura i nestabilna spacijalnost[252].

Jasno uspostavljena binarna opozicija u odsecima **a** i **b** vodi u proces medijacije. Zamagljivanje granice između dva suprotstavljena značenja, odnosno, svojevrsna simbioza pastoralne igre i drame, realizovana je u okviru odseka $\mathbf{a_1}$ (taktovi 31–40, primer 101).

[252] Tonalni plan odseka **b** ukazuje na svojevrsnu transformaciju tradicionalnog modela razvijene pesme. U okviru klasicizma i romantizma, središnji odsek forme uvek ispoljava viši stepen tonalne nestabilnosti u odnosu na početni i reprizni segment, ali se destabilizacija vrši u okviru znatno užeg muzičkog prostora – dursko-molskog tonaliteta. U posttonalnom kontekstu kompozitorima je na raspolaganju šira paleta harmonskih mogućnosti, pa Hindemit ‚sprovodi' odsek **b** kroz nekoliko različitih spacijalnosti, ali zadržava tradicionalnu logiku forme.

Osnovna melodija iz odseka **a,** javlja se u istom registru u deonici druge violine, uz identičnu podršku basa. Međutim, prateći sloj je u potpunosti promenjen. Hromatizovane figure u brzoj ritmičkoj pulsaciji u deonicama prve violine i viole preuzete su iz odseka **b**. Eksterna spacijalnost je dezangažovana usled zahvatanja višeg registra u pratnji koja se nalazi u diskantu, što donekle potiskuje melodiju. Iako je zadržan multitonikalni muzički prostor, pa se na nivou unutrašnje spacijalnosti može govoriti o angažovanju u odnosu na prethodnu dramu (odsek **b**), promena u fakturi predstavlja ključni faktor medijacije. Nameće se zaključak da upliv brzih ritmičkih pasaža, kojima je donekle ‚ugrožena' homofonija, utiče na dramatizaciju pastoralne igre. Ipak, drama takođe biva posredovana elementima svog oponenta, pa se dinamika prilagođava pastoralno-igračkom karakteru (*pp*). Ovakav postupak je veoma sličan onome koji, prema interpretaciji Dejvida Lidova, sprovodi Betoven u petoj varijaciji *Alegreta*: „U ovom stadijumu Alegreta ne bi bilo prirodno govoriti o kontrastu između uzdržane i ekspresivne melodije. Dva su objedinjena. Ipak, ovo su one iste melodije koje su ranije održavale snažnu psihološku distancu" (Lidov 2005, 55)[253]. Odsek $\mathbf{a_1}$ na ovaj način dodatno pokreće narativni tok zato što ne deluje kao razrešenje tenzije kakvo očekuje u reprizi, već utiče na destabilizaciju crteža (*design*): „Medijacija čini crtež diskurzivnim jer ga ostavlja perceptivno nestabilnim" (Lidov 2005, 55)[254]. Zbog toga, forma pesme postaje razvijena, uvodi se kontrastni odsek **c**, a razrešenje se odlaže do ponovne pojave glavne teme u odseku $\mathbf{a_2}$.

U odseku **c** proces medijacije se nastavlja na veoma specifičan način. Uspostavlja se koralna faktura koja u potpunosti rekonfiguriše unutrašnju spacijalnost (primer 76). Iako nekoliko inicijalnih akorada (taktovi 45–46) pokazuju elemente funkcionalnog usmerenja, pa se donekle stvara utisak uspostavljanja modifikovanog tonaliteta, veoma brzo (taktovi 45–56) se osvaja atonalni muzički prostor.[255] Pored fakture i harmonije, i ostali muzički parametri ukazuju na značajnu promenu konteksta u kome su istovremeno suspendovana oba značenja iz binarne opozicije. Nakon medijacije započete u odseku $\mathbf{a_1}$, u kome dolazi do svojevrsnog ‚mešanja' elemenata pastoralne igre i drame, u odseku **c** dolazi do ukidanja svih opozicija. U novom atonalnom kontekstu nema ni razvijene melodije, ni brzog ritma, a umesto homofonije sa istaknutom melodijom i imitacione polifonije javlja se koralna faktura. Ključna uloga u narativnom procesu, slično prethodnom primeru, dodeljena je atonalnom principu

[253] ["At this stage of Allegretto, it would not be natural to speak of contrast between taciturn and an expressive melody. The two are unified. Yet these are those same melodies which had maintained a wide psychological distance before."]
[254] ["Mediation renders a design discursive because it leaves the design unstable as a percept."]
[255] Detaljna analiza u poglavlju Atonalnost (strane 188–190).

organizacije harmonskog sadržaja. Iako je za kratko zahvaćena u odseku **b**, atonalnost po prvi put u stavu predstavlja bazični muzički prostor u koji su dovedeni svi događaji na nivou zaokružene celine (odsek **c**). Ovako snažno spacijalno dezangažovanje višeg nivoa stvara svojevrsnu apstraktnu distancu u odnosu na prethodne događaje, donekle sličnu fugeti u Betovenovom *Alegretu* za koju Lidov kaže: „U svojoj peroraciji (zaključivanju) fuga niti pati niti izražava. Ona svira. Apstraktno. Njen ton je neutralan.“[256] (Lidov 2005, 56). U *Alegretu* ovo predstavlja „radikalniji semiotički proces nego medijacija“[257] (Lidov 2005, 56), dok atonalnost kod Hindemita na isti način *radikalizuje* narativni tok. U ukupnom procesu, značajniji događaj, i od same medijacije, predstavlja atonalni muzički prostor u novoj, koralnoj fakturi. Funkcionisanje atonalnosti kao veoma specifičnog nosioca semantičkog kvaliteta u posttonalnom kontekstu direktno se može dovesti u vezu s gotovo identičnim procesima u okviru tradicionalnog dur-mol sistema. Ako se uspostavi još jedna analogija sa analizom *Alegreta* Dejvida Lidova, ovaj trenutak u muzičkom toku u potpunosti odgovara relaciji koja se uspostavlja između istoimenih tonaliteta (a-mola i A-dura) u čuvenoj kompoziciji bečkog klasičara. Kao što je ranije istaknuto,[258] promena tonaliteta u klasicizmu, odnosno, prelazak iz jedne u drugu spacijalnu ravan u posttonalnom kontekstu, izaziva promenu konteksta u narativnom toku. Kako ističe Lidov: „Medijacija ovih kontrasta javlja se na novom mestu, stranom domenu u kome se konflikt prvobitno uspostavio, u novoj fakturi, novoj temi, udaljenom tonalitetu“[259] (Lidov 2005, 56). Novi domen za Betovena i druge kompozitore tonalne ere, u uslovima dursko-molskog sistema, veoma često predstavlja istoimeni tonalitet, koji uvek stvara snažan efekat kontrasta u okviru istog. U novim, posttonalnim okolnostima, funkcija harmonskog jezika je identična, ali je muzički prostor u potpunosti promenjen, pa Hindemit poseže za atonalnošću kako bi stvorio željeni efekat. Srodno početku odseka **c**, kada je atonalni prostor postupno uveden, na samom kraju ovog segmenta (taktovi 57–60, primer 102), sprovodi se postepeni spacijalni transfer. Uvođenjem upečatljivih kvartnih skokova, postepeno se stvaraju mikrotonalne asocijacije koje formiraju multitonikalnost. Iako hromatika u deonici druge violine i dalje upućuje na atonalnost, karakterističan punktirani ritam, koji se imitaciono sprovodi u ostala tri glasa, najavljuje povratak pastoralne igre.

---

[256][„In its peroration the fugue neither suffers nor expresses. It plays. It abstracts. Its tone is neutral.”
[257] [„A more radical semiotic process than mediation occurs here.“]
[258] Videti poglavlje Tonalitet kao prostor, strane 45–46.
[259] [„In music a change of context which, as here, is primarily a harmonic or tonal change is phenomenologically a change of space. The mediation of these contrasts occurs in a new place foreign to the realm where the conflicts were first established, a new texture, a different theme, a distant key.”][259]

Ponovnim repriziranjem osnovne izotopije (odsek **a₂**), ostvaruje se konačno razrešenje svih tenzija (taktovi 61–72, primer 103). Identična pastoralno-igračka melodija, poverena deonici viole, prvi put se javlja u nižem registru, tako da je ostvareno eksterno spacijalno dezangažovanje u suprotnom smeru u odnosu na odsek **a₁**. Visoka srodnost između svih nastupa teme dodatno je potencirana identičnom deonicom basa, što doprinosi ukupnoj homogenosti stava, dok su promene u ostalim slojevima ključne za usmeravanje narativnog toka. Prilikom poslednjeg nastupa teme pratnja je koncipirana tako da kratki picikato motivi u deonicama prve i druge violine, suptilno ‚okružuju' glavnu temu. U relativno pokretljivom šesnaestinskom ritmu, uz brzo smenjivanje deonica,[260] ovaj materijal donekle asocira na elemente drame, međutim, odsustvo hromatike i pijanisimo dinamika u potpunosti odgovaraju karakteru teme. Pored toga, izvršena je i značajna promena na harmonskom planu. Intervalski pokreti u pratećim deonicama isključivo su zasnovani na konsonantnim, tonalnim intervalima, koji se veoma suptilno uklapaju u multitonikalni prostor osnovne izotopije. Takođe, globalna centralizacija *in G* je zadržana, pa se može zaključiti da je pastoralna igra zapravo izložena u svom ‚najčistijem' vidu. Ovakvo razrešenje svih tenzija i pomirenje između glavnih suprotstavljenih značenja, bilo je moguće tek posle radikalne promene konteksta sprovedene kretanjem kroz atonalni muzički prostor u odseku **c**.

Stav završava kodom u kojoj je sprovedena reminiscencija na prethodne događaje (taktovi 73–78, primer 103). Spacijalna dimenzija u koju je smešten kraj stava veoma je specifična i donekle dvosmislena. Može se konstatovati da je harmonski sadržaj pozicioniran u osetljivoj orbiti između tonalnog i atonalnog prostora. Sam početak (taktovi 73–74) pokazuje visok stepen disonantnosti nastao silaznom hromatikom u tri deonice (prva i druga violina i violončelo). Glasovi grade tri molska kvintakorda tako da dolazi do spajanja tonalnog elementa (konsonantni trozvuk) s atonalnim gestom (hromatika). U ovom trenutku formira se atonalnost, međutim, ona postepeno biva osporavana. Do kraja stava svi glasovi osim viole grade izoritmično homofoni sloj u paralelnim molskim kvintakordima, ali se napušta hromatika. Relacije između akorada asociraju na multitonikalne skokove, javljaju se čak i razlaganje tonično akorda B-dura (takt 74), kao i kvartni, odnosno, tercni skokovi. Pored toga, upečatljiv znak koji negira atonalnost predstavlja pedal u deonici viole. Nedovoljan da gravitaciju preusmeri ka sebi i tako uspostavi tonikalnost, orgelpunkt zapravo predstavlja prolongiranu subdominantnu funkciju osnovnog tonalnog centra (*G*) koja dovodi

[260] Ovakvo sprovođenje motiva donekle asocira na polifoni način mišljenja. Razrada materijala je tako koncipirana da između svakog nastupa pojedinog glasa postoji pauza, pa prave imitacije praktično nema, ali je orkestracioni efekat veoma upečatljiv.

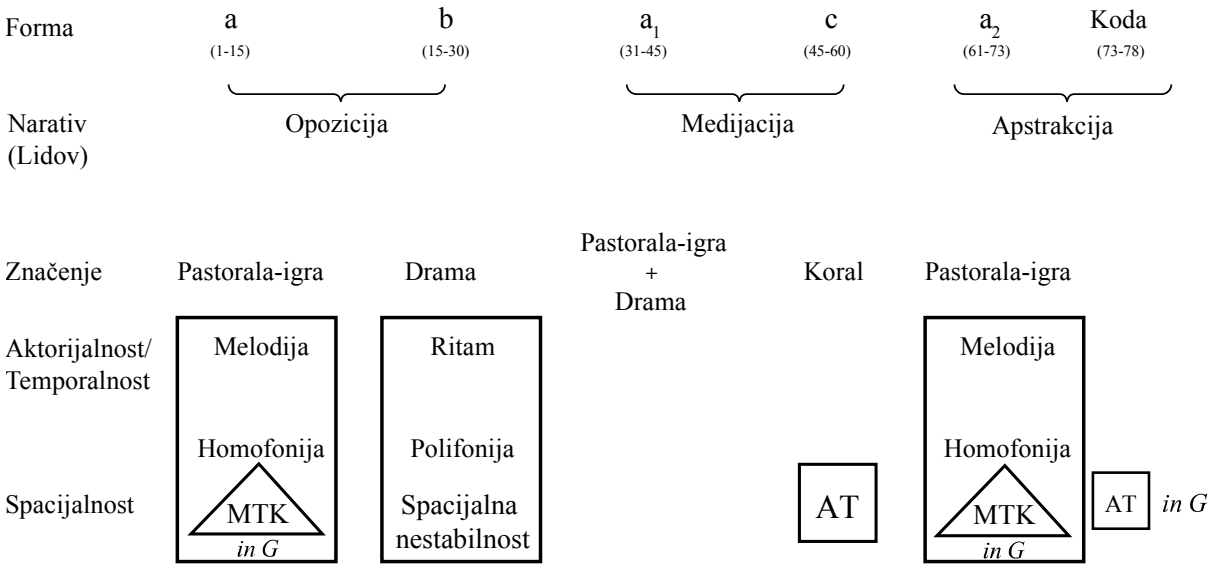
do plagalne kadence na kraju stava. Iako tonski rod ni na početku nije jasno profilisan, plagalni obrt sa subdominantom molskog roda, koja na izvestan način odudara od karaktera teme, donekle je neočekivan. Na ovaj način, sprovedeno je postepeno osporavanje atonalnosti i povratak u osnovni tonalni centar, tako da u kodi, u okviru relativno kratkog vremena, biva sumiran širok spacijalni spektar. Sama faktura kode i njen tematski materijal nedvosmisleno upućuju na odsek **c**, pa se sa perceptivnog aspekta stvara snažan utisak pojave atonalnosti. Može se zaključiti da koda pripada istom muzičkom prostoru kao odsek **c**.

Pored prikazanog procesa medijacije kojim je istaknut značaj novog konteksta realizovan u okviru odseka **c**, kompletna aktivnost temporalno-spacijalne dimenzije takođe ukazuje na istaknutu ulogu ovog segmenta muzičkog toka. Svi procesi vezani za prostor i vreme usmereni su ka atonalnom odlomku, koji predstavlja klimaks kompozicije (primer 104). Izlaganje teme u početnom registru (prva i druga oktava) realizovano je u okviru centralizovane multitonikalnosti *in G*, koja predstavlja središnje mesto u narativnom procesu kompozicije. U toku odseka **b** i $\mathbf{a_1}$ sprovodi se proces udaljavanja od početne pozicije. Odsek **b** je spacijalno nestabilan, a ponovna pojava pastoralne igre je u medijaciji sa atonalnim elementima. Iako je melodija u odseku $\mathbf{a_1}$ u istom registru, dezangažovanje počinje spacijalnom ekspanzijom pratnje koja ‚kruži' oko melodije i dostiže treću oktavu, tako da dolazi do zaoštravanja tenzije između suprotstavljenih značenja. Nakon zahvatanja najperifernije atonalne tačke u okviru interne spacijalnosti (odsek **c**), koje ima funkciju radikalizacije semiotičkog procesa, sprovodi se dezangažovanje spoljašnjeg prostora u suprotnom smeru, jer se tema javlja u nižem registru u deonici viole (odsek $\mathbf{a_2}$). Završen je i proces dezangažovanja unutrašnjeg muzičkog prostora, pa dolazi do postepenog povratka u početni tonalni centar.

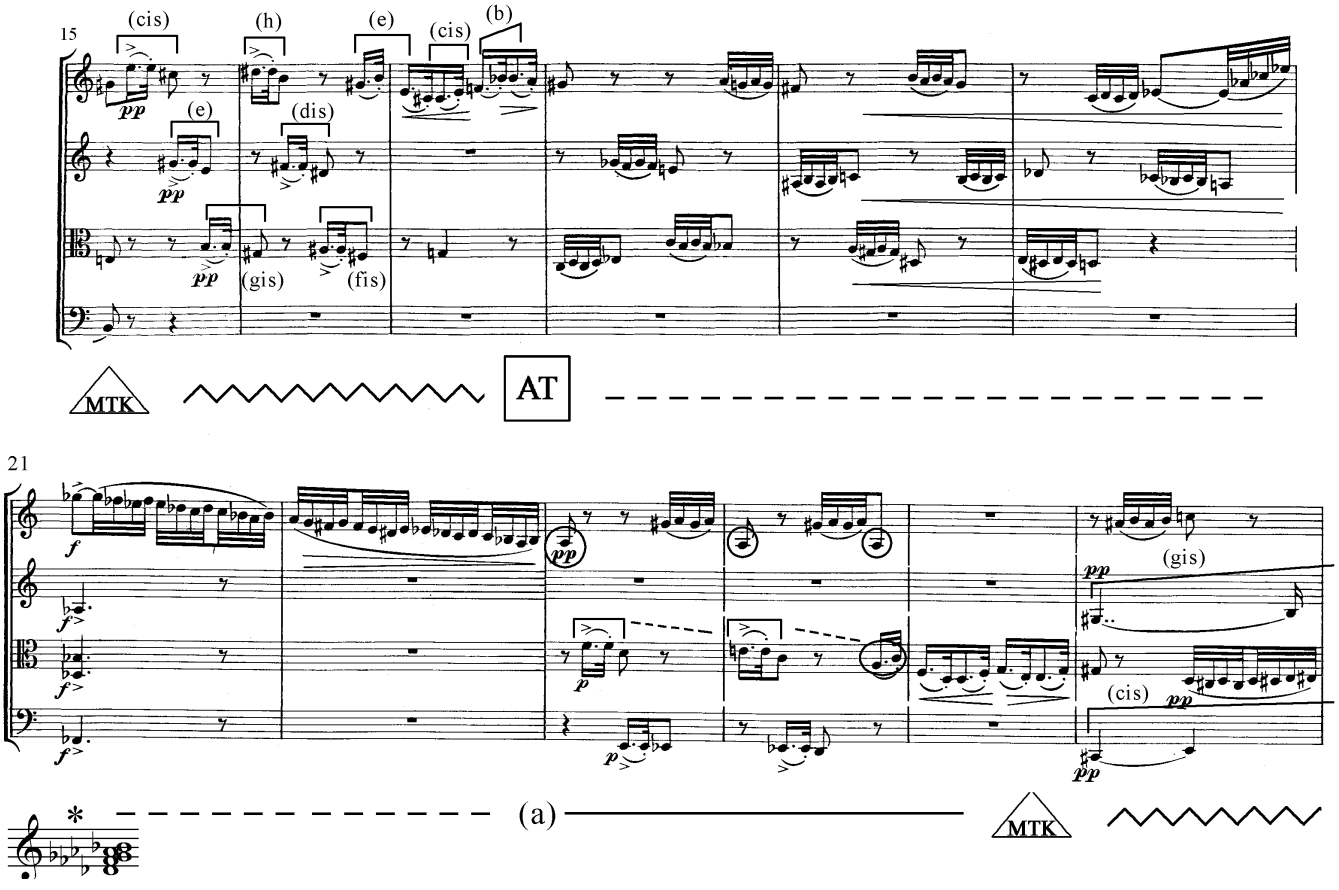
Atonalnost utiče i na muzičko vreme koje se postepeno dezangažuje sve do pojave odseka **c**. Iako u prvom nastupu teme (odsek **a**) postoje različite ritmičke vrednosti, može se konstatovati da celokupnim kontekstom, uzimajući u obzir i pratnju, dominira osminska pulsacija. U odsecima **b** i $\mathbf{a_1}$ dolazi do značajnog ubrzanja ritma, tako da preovladavaju sitne notne vrednosti, tridesetdvojke, koje podržavaju upliv drame. Promena muzičkog prostora, atonalnost, rekonfiguriše spoljašnje vreme, tako da odseku **c** sledi postepeno angažovanje eksterne temporalnosti. U odseku $\mathbf{a_2}$ javlja se nepotpuno usporenje jer je pratnja zasnovana na šesnaestinskom pulsu, dok se potpuni povratak na početnu poziciju realizuje u kodi. Može se konstatovati da su sve spacijalne aktivnosti i temporalni procesi usko povezani i usmereni ka ključnoj kulminacionoj tački realizovanoj u atonalnom muzičkom prostoru.

Kada se sagleda narativ stava u celini, nameće se zaključak da postoji visok stepen srodnosti između Betovenove koncepcije *Alegreta* i Hindemitovog drugog stava *Sedmog gudačkog kvarteta.* Primena Lidovljeve semantičke analize jasno ukazuje da veza sa tradicijom kod pojedinih kompozitora XX veka postoji i u tretmanu muzičkog narativa. Pored toga, upotreba harmonskog jezika je izrazito svrhovita uprkos posttonalnim uslovima, sa transparentno naglašenom funkcijom generisanja značenja.

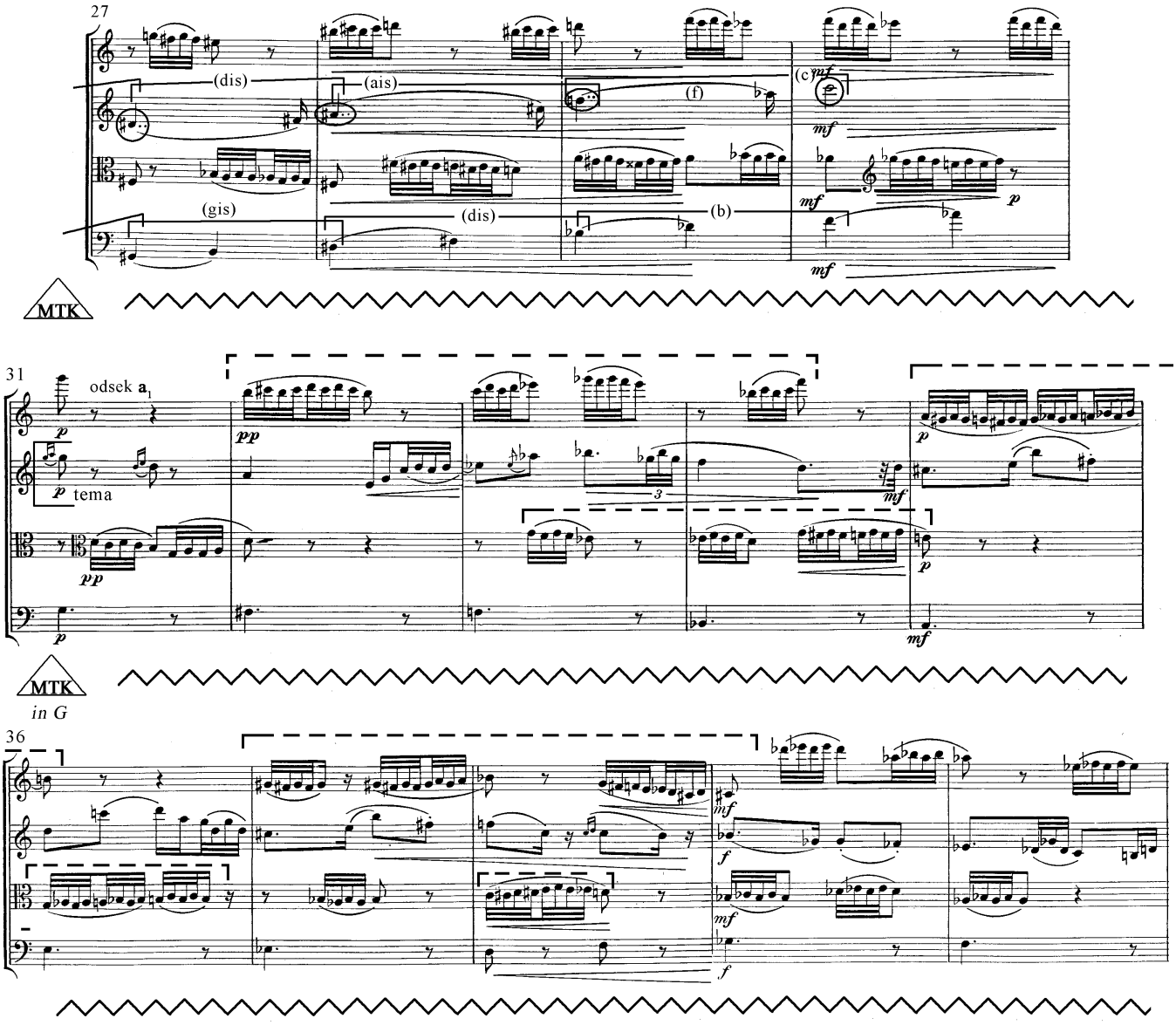
primer 100 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, II stav)



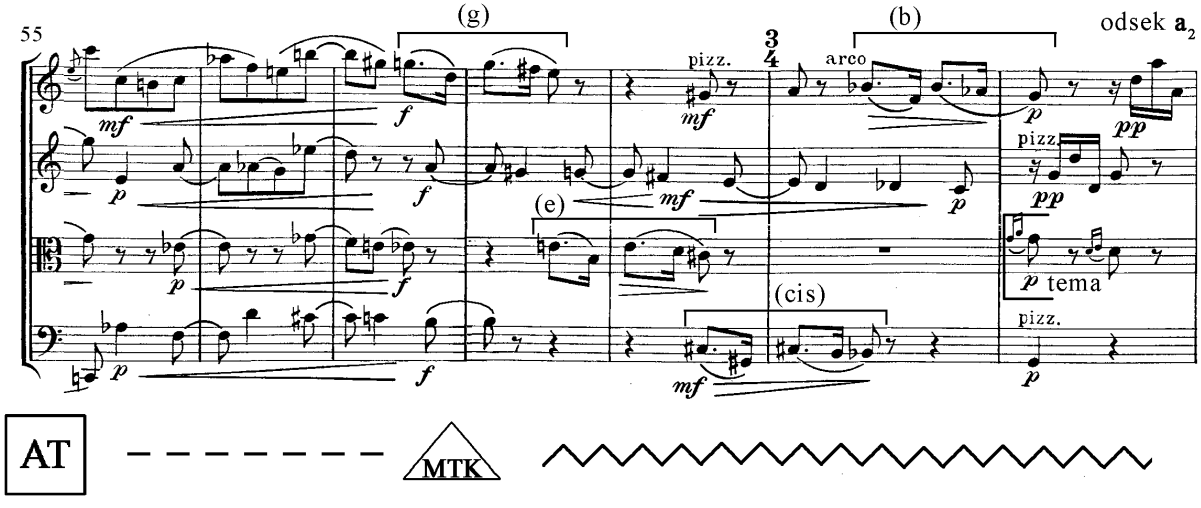
primer 101 (odsek **b** i odsek **a$_1$**)



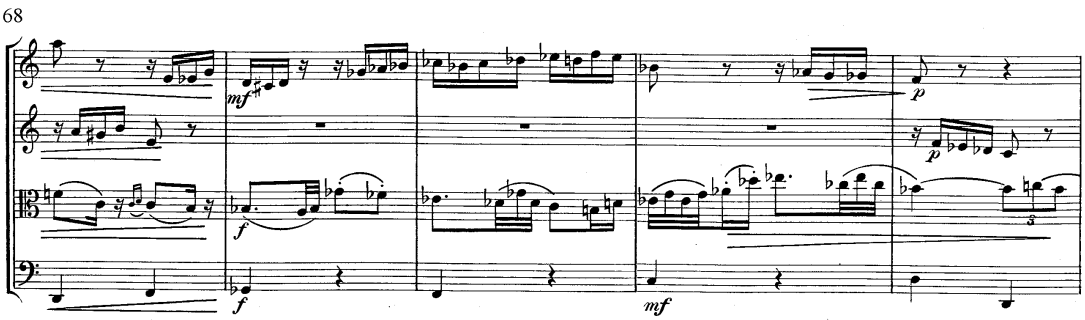
(nastavak)

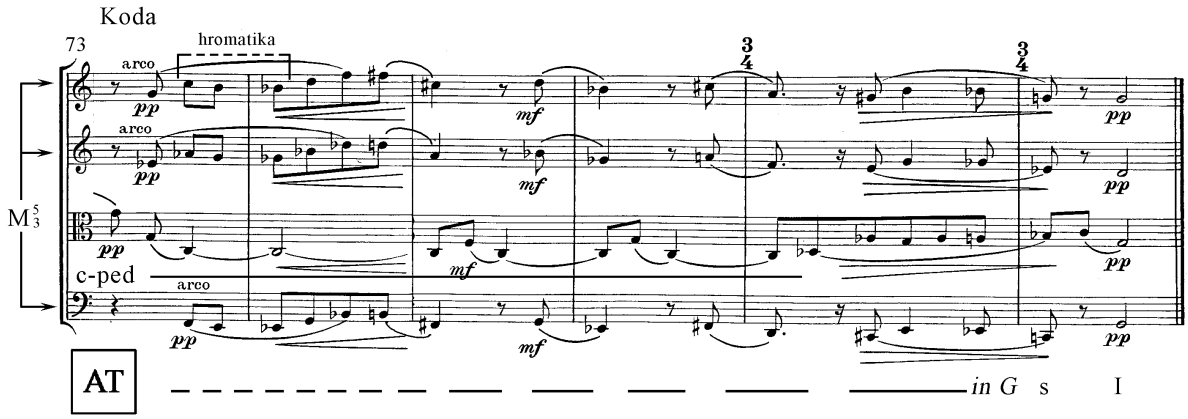


primer 102 (kraj odseka **c** i repriza odseka **a**$_2$)

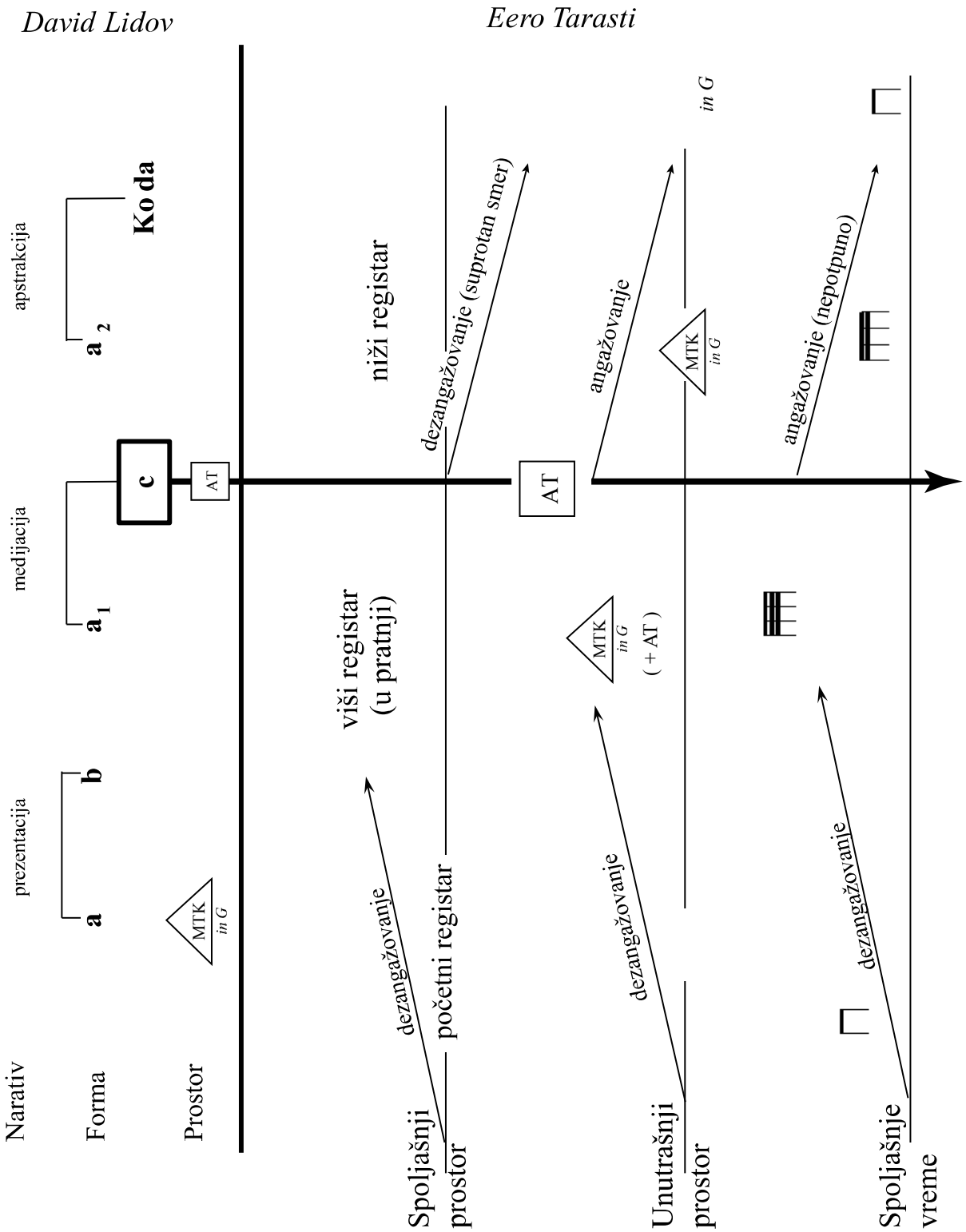


primer 103 (odsek **a**$_2$ i koda)





primer 104 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, II stav: Lidov – Tarasti)



4.1.3. Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente, čelestu i udaraljke*, II stav

Najintenzivniji proces medijacije, koji ujedno predstavlja ključni faktor generisanja narativa, ostvaren je u drugom stavu Bartokove *Muzike za žičane instrumente, čelestu i udaraljke.* Izuzetno razvijena sonatna forma, pozicionirana u središnjem stavu ciklusa, nakon znatno kraćeg, laganog, uvodnog prvog stava, iskorišćena je za izgradnju složenog narativnog toka u kome dva osnovna značenja, *furiozo* i *igra*, na različite načine stupaju u specifične oblike interakcije. Izrazitoj kompleksnosti doprinosi i relativno mnogo različitih aktora, ukupno pet, koji kretanjem kroz suprotstavljene muzičke prostore dinamizuju semiotičke procese.

Dramatičan furiozni karakter vezan je za oblast prve teme u kojoj se javljaju aktori „a" i „b" (primer 105). Stav počinje izlaganjem prvog aktora „a"[261] u drugom orkestru kojeg karakteriše osminsko razlaganje akorda u ravnomernoj pulsaciji, u oktavnom unisonu, picikato načinu sviranja, uz upečatljiv uzlazni glisando (videti detaljnu analizu u poglavlju Tonikalnost, primer 32). Ovaj tematski materijal nema reprezentativne dramske odlike, već predstavlja svojevrsnu uvodnu pripremu za glavni nastup teme. Ipak, ujednačeni ritam i stabilan tonikalni prostor, u okvirima pregledne homofone fakture, predstavljaju ključne parametre furioza, tako da se početni aktor „a" u potpunosti uklapa u semiotički kontekst prve izotopije. Ključni aktor prve teme („b") predstavlja naredni motiv u prvom orkestru (taktovi 5–7) u kome su dramatični elementi reprezentativno zastupljeni. Šesnaestinski ritam u okviru postupnog hromatizovanog kretanja, koje naročito dolazi do izražaja u toku razvoja motiva (taktovi 8–15), uz upotrebu punktirane figure na početku, doprinose značajnom ispoljavanju tenzije. Za razliku od aktora „a", koji poseduje svojevrsnu *perpetuo mobile* orijentaciju, aktor „b" donosi ritmičku raznovrsnost i promenu u artikulaciji (legato šesnaestine nasuprot stakato osminama). Uprkos punktiranoj figuri, koja donekle asocira na igru, eksplicitni furiozni karakter ostvaruje se u trenutku uspostavljanja ravnomerne šesnaestinske pulsacije (taktovi 11–15). Na ovaj način definisan je prvi član binarne opozicije kojeg karakterišu hromatizovana melodija, brz (relativno ravnomeran) ritam, svedena jednoglasna faktura i stabilan tonikalni muzički prostor (primer 107).

Nasuprot furioznom *perpetuo mobile* značenju, u okviru druge teme formira se kontrastni igrački karakter. Primenjen je donekle tradicionalni postupak u realizaciji sonatne forme koji podrazumeva relativno diskretan kontrast u okviru prvog odseka druge teme (**B_1**),

[261] Aktori su obeleženi malim slovima prema redosledu pojavljivanja u stavu.

dok se suštinska „disonanca“ formira u odseku **B₂**. U narativnom smislu ovo je postignuto transferom aktora „a“ – koji, kao što je spomenuto, ima relativno neutralnu semiotičku poziciju – u novu igračku izotopiju (primer 106). Odsek **B₁** zasnovan je na tematskom materijalu koji izrasta iz osminskog razlaganja imanentnog aktoru „a“. Uzlazno melodijsko kretanje je i dalje prisutno, a tematski potencijal je znatno upečatljiviji, pa se može konstatovati da aktor „a_1“ (odsek **B₁**) poseduje veću izrazitost u odnosu na pretežno figurativni karakter aktora „a“ s početka prve teme. Zadržan je isti muzički prostor, ali je ostvareno dezangažovanje nižeg spacijalnog nivoa. Promenjen je centar gravitacije, pa se osnovna melodijska linija izlaže u deonici prve viole u okvirima tonalnosti *in Des* (takt 32). Sistem odnosa između tonova i akorada ne postoji, tako da se javljaju tonovi izvan osnovne lestvice, dok kompletan kontekst nedvosmisleno ukazuje na ispoljavanje gravitacije ka jednom težištu. Ritmizovan dominantni pedal u deonici timpana, podržan ležećim tonovima u gudačkom korpusu, priprema nastup melodije u kojoj je istaknuta tonična kvinta „des-as“. Naročito prilikom prvog izlaganja (taktovi 32–35) ritmički je potenciran finalis (duga notna vrednost), što značajno doprinosi afirmaciji tonalnog centra. Tema se sprovodi imitaciono (takt 36) i u inverziji (takt 38) čime se donekle dinamizira harmonski tok, ali se ne narušava tonikalna centralizacija. Važno je skrenuti pažnju, da se, iako je odsek **B₁** druge teme prvobitno tonikalizovan *in Des*, u nastavku muzičkog toka uspostavlja multitonikalnost kojom se priprema ključni kontrast u odseku **B₂** (videti taktove 41–66, primer 57 iz poglavlja Centralizovana multitonikalnost).

Reprezentativno ispoljavanje igre uočava se tek u okviru odseka **B₂** druge teme, u kome je zastupljena veoma prepoznatljiva multitonikalna melodija, odnosno, drugi ključni aktor „c“ (videti primer 52 iz poglavlja Multitonikalnost). Naglašen punktirani ritam na početku (taktovi 69–70) i veliki skokovi u melodiji obezbeđuju promenu u značenju, dok u nastavku muzičkog toka (taktovi 71–77) osminski ritam biva povremeno isprekidan pauzama, pa se stiče utisak metričke nestabilnosti. Promena akustičke dinamike (*p*) uz oznaku *leggero* dodatno potencira ispoljavanje igre. Važno je skrenuti pažnju da i u okviru ove izotopije postoje elementi koji donekle oponiraju univerzalnom poimanju igračkog značenja kao što su relativno nestabilan, multitonikalan muzički prostor i kontrastna (neimitaciona) polifonija, ali je opozicija furiozo – igra (primer 107) veoma istaknuta. Najtransparentnija zaoštrenost, pored ritmičko-melodijske (temporalno-aktorijalne), uspostavlja se na nivou spacijalnosti, tako da homofoni i relativno stabilan, tonikalni furiozo oponira polifonoj, multitonikalnoj igri.

Nakon završetka druge teme dolazi do postepenog uspostavljanja atonalnosti kojom se radikalizuje semiotički proces (videti grafički prikaz, primer 105, i taktove 94–110, primer 65 iz poglavlja Atonalnost). S obzirom na to da je relacija između dva osnovna značenja (furioza i igre) čvrsto oslonjena na dva suprotstavljena muzička prostora, tonikalni i multitonikalni, ovako značajna promena spacijalnosti ima efekat premeštanja muzičkog toka u novu prostornu ravan čime se podiže nivo tenzije i otvara mogućnost daljeg usmeravanja narativa. Pored toga, atonalnost se realizuje u konstantnoj osminskoj pulsaciji koja je isprekidana pauzama i akcentima, pa dolazi do ukidanja igračkog karaktera i ponovnog uspostavljanja dramatičnog furioza.

Posebno je značajan sam završetak atonalnog segmenta kojim se priprema izlaganje novog aktora „d“ u deonici klavira (taktovi 148–154, primer 108). Sproveden je veoma suptilan spacijalni transfer iz veoma nestabilnog atonalnog okruženja u okvire tonikalnosti *in Cis*. S obzirom na to da je u pitanju prostorna promena višeg nivoa, realizovana na relativno udaljenom drugom stepenu (atonalno – tonikalno), upotrebljen je donekle specifičan postupak ublažavanja spacijalne distance. U deonicama drugog orkestra zadržan je atonalni impuls, koji generišu veoma disonantne akordske strukture, dok se u prvom orkestru postepeno uvode uzlazni i silazni kvartni skokovi. Oni predstavljaju imanentni tonalni znak koji najčešće upućuje na formiranje mikro-centralizacije, odnosno, na stvaranje multitonikalnosti. Ipak, svi melodijski pokreti ukazuju na tri veoma srodna centra (h, fis, cis), tako da je sve do pojave uzastopnih uzlaznih kvarti (takt 154) moguće govoriti o gravitaciji ka jednom centru, pa nema reprezentativne multitonikalnosti. Prikazani segment zapravo deluje kao svojevrsna prolongirana kadenca *in* Cis pred izlaganjem transparentno tonikalizovanog aktora „d“.

Povratak ravnomerne pulsacije osmina i repetiranje tona „cis“ (taktovi 155–166, primer 108), kojim se prevashodno definiše osnovni tonalni centar, donekle afirmiše furiozne elemente. Novi aktor nema reprezentativne odlike furioza, ali ima veoma značajnu ulogu u narativu, jer angažuje internu spacijalnost i dovodi je u okvire tonikalnosti. Ipak, harmonski sadržaj je znatno nestabilniji u odnosu na uslove u kojima se ispoljava furiozo sa početka stava, jer se u okviru pratnje (deonice drugog orkestra) formira neočekivano sazvučje malog molskog septakorda. Funkcija ovog akorda, koji se krajnje uslovno može tretirati kao polarni terckvartakord, je svakako koloristička i predstavlja važnu disonancu kojom se podiže napetost. Tonikalni prostor se na kratko destabilizuje silaznim kvartnim pokretima (taktovi 160–163), nakon čega sledi izlaganje aktora „d“ u inverziji i ponovno insistiranje na

osnovnom tonalnom centru. U trenutku kada glavni junak „odlazi sa scene“ nestaje i tonska gravitacija, pa se uspostavlja multitonikalnost (taktovi 167–174).

Ukoliko se sagledaju svi harmonski i semiotički procesi u okviru ekspozicije ovog stava nameće se zaključak da ključnu opoziciju formiraju aktori „b“ (I tema) i tonikalni muzički prostor u odnosu na aktor „c“ (**B₂** druge teme) koji pripada multitonikalnoj spacijalnosti (primer 105). Dva osnovna značenja, furiozo i igra nisu u direktnom kontaktu već je kontrast između njih posredovan interpolacijom odseka **B₁** druge teme u kome je igra donekle nagoveštena. Nakon završetka druge teme, igra se eliminiše kroz završnu grupu u kojoj takođe nema reprezentativnih odlika furioza, pa je na neki način binarna opozicija ublažena pojavom ova dva odseka (značenje prikazano u zagradi, primer 105). Značaj spacijalne dimenzije narativnog toka posebno dolazi do izražaja u ovom kontekstu, jer odseci u kojima je značenje slabije artikulisano (**B₁** i završna grupa) poseduju i tonalnu nestabilnost, odnosno, realizovani su o okviru dva muzička prostora – tonikalnom i multitonikalnom. Druga tema počinje *in Des* ali se nakon izlaganja aktora „a_1“ uspostavlja multitonikalnost. Slična situacija je i u završnoj grupi. Aktor „d“ je u istom, enharmonski zapisanom centru *Cis*, a kompletna ekspozicija završava multitonikalnošću. Može se zaključiti da se reprezentativna značenja u ovom kontekstu ispoljavaju u okviru jednog, čvrsto zaokruženog muzičkog prostora, dok je u ostalim segmentima forme znatno veća aktivnost spacijalne krivulje. Sa tonalnog aspekta, oblast druge teme, u skladu s tradicionalnim očekivanjem, pokazuje visok stepen homogenosti. Odsek **B₁** je tonalno zaokružen jer nakon tonikalnosti *in Des* sledi centralizovana multitonikalnost *in Cis* (primer 106 i primer 57). Uprkos tome što je time zahvaćena veoma udaljena, frigijska oblast u odnosu na osnovni centar stava, druga tema ipak biva pozicionirana krajnje klasično, na dominantnu visinu. Reprezentativna igra (odsek **B₂**), iako poseduje tipične multitonikalne karakteristike, počinje *in G* (primer 52), dok ekspozicija, nakon zahvatanja nekoliko različitih muzičkih prostora završava u istom tonalnom centru (*G*). Nameće se zaključak da u posttonalnom kontekstu odnos između tonalnih centara, koji u ovoj situaciji odgovara tradicionalnom tonično-dominantnom, zapravo nije primaran u oblikotvornom smislu, već se suštinsko uodnošavanje tematskih oblasti sprovodi na spacijalnom nivou. Samim tim, u prvi plan dolazi spacijalno dezangažovanje višeg nivoa.

Razvojni deo karakteriše veoma opsežan i slojevit proces medijacije između dva suprotstavljena značenja. Najsnažnija interakcija između furioza i igre ostvarena je u okviru prve etape razvoja. Povratak aktora „a“ na početku razvojnog dela implicira furiozo (primer 109). Nakon završetka ekspozicije *in G* u deonici solo timpana zadržan je tonični pedal

(taktovi 183–185) na koji se nadovezuje prepoznatljiv uzlazni tercni skok sa glisandom. Uspostavlja se snažna semiotička veza sa početkom stava, naročito u trenutku picikato izvođenja ovog motiva u deonici drugog violončela (taktovi 186–187). Aktor „a“ se imitaciono sprovodi u kompletnom drugom orkestru i deonici harfe uz radikalnu spacijalnu transformaciju. Upečatljiv tonalni potencijal, koji na početku stava predstavlja ključni atribut inicijalnog aktora (videti primer 32 iz poglavlja Tonikalnost), u potpunosti je eliminisan transponovanjem melodijsko-ritmičkog sadržaja na nove tonske visine i upotrebom polifonije. Unutrašnji muzički prostor postaje atonalan usled formiranja ostinatnog sloja zasnovanog na razlaganju dva mala durska nonakorda u razmaku tritonusa (primer 109, taktovi 196–198 i primer 80, taktovi 199–216), dok je na nivou eksterne spacijalnosti homofonija zamenjena polifonijom (primer 110).

Spacijalno dezangažovanje u suprotnom smeru ostvareno je u okviru igre (videti primer 80 iz poglavlja Kombinovani tipovi). Multitonikalni prostor u okvirima kontrastne polifonije, u kome se imanentno ispoljava reprezentativni igrački karakter (aktor „c“ u odseku $\mathbf{B_2}$ druge teme), zamenjen je izuzetno stabilnim modifikovanim tonalitetom u izoritmičnoj homofoniji. Zamagljivanje binarne opozicije, odnosno, svojevrsna simbioza furioza i igre, dodatno je potencirana kreiranjem kombinovanog vida ispoljavanja harmonskog sadržaja. Kao što je istaknuto u prethodnom delu rada, polispacijalnost predstavlja srazmerno retku pojavu u analiziranom korpusu dela, ali je njena narativna funkcija veoma istaknuta. Ovakva medijacija ipak nije potpuna, jer je uveden novi aktor „e“. Kompaktni akordi u deonici klavira i prvog orkestra (primer 80), realizovani su u veoma nestabilnoj osminsko-četvrtinskoj pulsaciji, koja je isprekidana čestim pauzama. Igrački karakter postiže se specifičnom destabilizacijom metra i pomeranjem akcenata u dvočetvrtinskom taktu. Uvođenje novog znaka (aktor „e“) ima funkciju intenziviranja semiotičkog procesa, tako da medijacija dodatno usmerava narativni tok. Zamagljivanje kategorija dosledno je sprovedeno na eksternom i internom spacijalnom nivou pa suprotstavljeni entiteti iz opozicije gotovo u potpunosti preuzimaju atribute oponenta (primer 110). Furiozo nastaje zahvaljujući povratku aktora „a“, ali se realizuje u polifono-atonalnom prostoru, dok je igra aktorijalno obogaćena novim protagonistom, u veoma stabilnom modifikovanom tonalitetu i izoritmično-homofonoj fakturi. Intenzitet ove spacijalne medijacije je veoma visok jer dolazi do ekstremnog dezangažovanja internog prostora. Naime, furiozo, koji je u ekspoziciji bio pozicioniran u veoma stabilnom tonikalnom muzičkom prostoru, u razvojnom delu preuzima nestabilne spacijalne atribute igre, ali ih dodatno zaoštrava kroz atonalnost. Igra se dezangažuje u suprotnom smeru, pa umesto

relativno nestabilne multitonikalnosti biva pozicionirana u izuzetno stabilan slobodno modifikovani tonalitet, čime su istovremeno iskorišćene dve mogućnosti spacijalnog dezangažovanja drugog stepena (relacija multitonikalnost – tonalitet i tonikalnost – atonalnost). Može se zaključiti da u ovom trenutku dolazi do veoma specifične radikalne medijacije, s intenzivnim divergentnim dezangažovanjem interne spacijalnosti, čime se transparentno potvrđuje značaj međuprostora u okviru polispacijalnog muzičkog univerzuma. Kada se uzmu u obzir nivo, stepen i smer spacijalnog transfera, nedvosmisleno se ističe činjenica da tonikalnost i multitonikalnost poseduju najveći kapacitet angažovanja i dezangažovanja.

Proces medijacije nastavlja se i u okviru druge etape razvojnog dela (primer 111), ali je aktivnost spacijalnog plana znatno slabija. Tematski materijal koji se razrađuje zasnovan je na postupnom osminskom kretanju. Konstantna ritmička pulsacija asocira na *perpetum mobile* pa se može govoriti o melodijskoj transformaciji aktora „a“. Melodijska linija u deonici viole (taktovi 253–263) zasnovana je na lestvičnom nizu koji odgovara lestvici G-dura sa povišenim četvrtim i sniženim sedmim stupnjem.[262] Kretanje na samom početku (taktovi 253–256) ističe ton „g“ kao inicijalis i finalis, pa dolazi do kratkotrajnog formiranja tonalnog centra *G*. U nastavku muzičkog toka (taktovi 257–260), uzlaznom hromatikom i tritonusima destabilizuje se gravitacija, nakon čega sledi postepena stabilizacija tonskog uporišta upotrebom kvartnih pokreta (taktovi 260–261). Završetak celine (taktovi 262–263) prati svojevrsna tonikalizacija *in E* kojom se najavljuje nastavak muzičkog toka u ovom tonalnom centru. Iako se celokupan harmonski tok može posmatrati u okviru dve tonikalne oblasti, *in G* odnosno *in E*, važno je naglasiti da je centralizacija veoma oslabljena. Pored pomenute hromatike i prekomernih kvarti u samoj melodiji, muzički prostor dodatno ‚opterećuje' dosledno sprovedena četvoroglasna kanonska imitacija. Nakon početnog izlaganja teme u oktavnom unisonu između deonica druge viole i drugog violončela (takt 253), na izuzetno kratkom vremenskom rastojanju od samo jedne jedinice brojanja (četvrtine), sprovodi se imitacija u ostalim deonicama gudačkog korpusa (deonice prve viole, četvrte violine i treće violine). Ovim postupkom postignut je visok stepen disonantne zvučnosti, a vertikalna dimenzija muzičkog toka u potpunosti je podređena linearnom kretanju glasova. Može se konstatovati da je modifikovani aktor „a_1“ vraćen u tonikalni muzički prostor, ali da se eksterna spacijalnost, koja se u ovom slučaju vezuje za fakturu, preuzima iz domena igre. Ovakva medijacija je u spacijalnom smislu znatno slabija, jer

[262] Tonski niz asocira na lidijsko-miksolidijski, odnosno Bartokov modus, međutim, upotrebljeni su tonovi „c“ i „cis“, pa dolazi do modalnog prožimanja između miksolidijske i lidijske lestvice.

furiozo preuzima samo spoljašnji prostor od oponenta, dok se uvodi novi parametar kojim se proces približavanja suprotstavljenih kategorija intenzivira. Osnovni faktor medijacije u drugoj etapi razvojnog dela predstavlja nestabilan metar koji u potpunosti ‚razigrava' furiozni *perpetum mobile* – tematski materijal preuzet iz aktora „a". Dolazi do situacije u kojoj je simbioza značenja na neki način dovedena na novi nivo u odnosu na prvu medijaciju u okviru prve etape (primer 105). Za razliku od superponiranja igre i furioza u dva diferencirana fakturno-orkestraciona, ali pre svega spacijalna sloja, u okviru druge medijacije dolazi do suptilnijeg spoja u kome dva značenja deluju simultano.

U okviru treće etape razvoja dolazi do formiranja značajnog atonalnog segmenta kojim se radikalizuje proces medijacije (videti primer 78 i primer 79 iz poglavlja Kombinovani tipovi). Povratak osnovnog aktora „b" dovodi do formiranja reprezentativnog furioza. Za razliku od primarnog, tonikalnog okruženja u kome se javlja ovaj materijal, istaknutu ulogu u trećoj etapi ima bispacijalnost. Iako ne poseduje reprezentativne odlike superponiranja dva različita prostora, kao što je slučaj u prvoj etapi, kombinovanje imitaciono-polifone atonalnosti nad stabilnim pedalom u deonici timpana stvara veoma upečatljiv efekat. Kada se uzme u obzir kontekst, može se reći da furiozo biva smešten u nestabilan muzički prostor, koji predstavlja imanentnu odliku igre, čime se nastavlja proces medijacije na način započet u okviru prve etape. U ovim uslovima efekat je daleko snažniji jer je upotrebljen aktor „b" koji je znatno distinktivniji u odnosu na više puta transformisan aktor „a". Važno je skrenuti pažnju da usled posredovanja furioza spacijalnim odlikama igre (nestabilan prostor i polifonija) dolazi do kristalizacije ovog značenja odnosno do svojevrsnog naglašavanja dramskog karaktera, naročito u trenutku dostizanja spacijalne zasićenosti, usled učešća sve većeg broja glasova u imitacionom procesu (taktovi 332–338). Tada se postepeno napušta punktirana figura, ritmička pulsacija postaje sve ravnomernija, a furiozni karakter apsolutno eskalira i dostiže prvu kulminacionu tačku neposredno pred reprizom.

Repriza sonatnog oblika, iako ostvaruje izvesno razrešenje tenzija u formalnom smislu, dodatno produbljuje proces medijacije (primer 112). Izvršen je povratak u osnovni tonalni centar C, uspostavlja se identična, homofona faktura s početka stava, pa se može konstatovati da je sprovedeno spacijalno angažovanje na spoljašnjem i unutrašnjem nivou. Radikalizacija narativnog procesa, nastala uvođenjem atonalnosti na kraju razvojnog dela, iscrpla je spacijalne procese i stvorila uslove za ‚povratak na početak'. Ipak, na aktorijalnom nivou sprovedena je izvesna modifikacija. Izostanak aktora „a", koji je često korišćen u transformisanom vidu u okviru oba značenja, utiče na svojevrsno isticanje imanentnog

sadržaja furioza – aktora „b“. Jedini element medijacije, donekle slično kao u okviru druge etape razvoja, predstavlja nestabilan metar. Konstantna promena metra i uvođenje složenog petoosminskog takta, značajno približava dva suprotstavljena značenja, pa furiozo dobija igrački karakter. Slično kao u središnjoj etapi razvoja, dva suprotstavljena značenja integrisana su u veoma skladnu celinu.

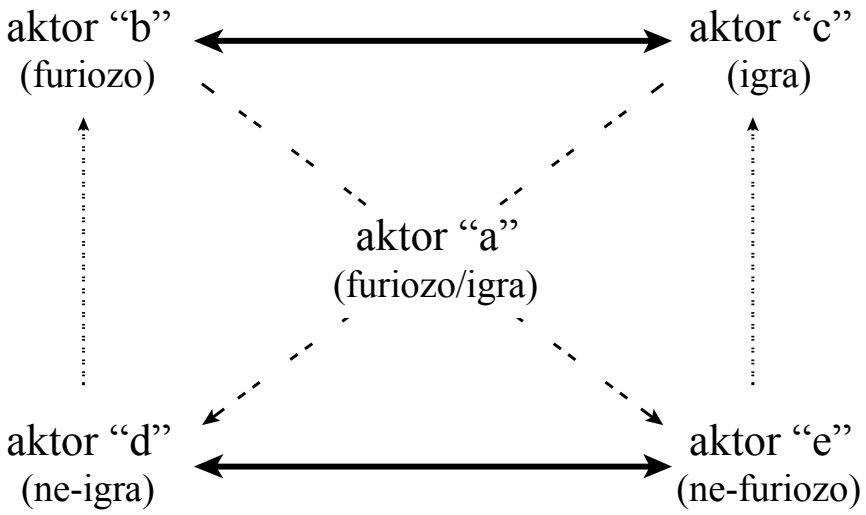
Odsek $\mathbf{B_1}$ druge teme reprizira se u skraćenom vidu u okviru identičnog spacijalnog poretka tonikalno – multitonikalno, ali je iskorišćen osnovni tonalni centar stava *C*, u skladu sa sonatnom normom, pa se može konstatovati da je upotrebljeno spacijalno dezangažovanje nižeg nivoa u odnosu na ekspoziciju. Nakon ovog segmenta sledi repriza odseka $\mathbf{B_2}$ i povratak ključnog igračkog aktora „c“ (primer 113). Melodija druge teme, poverena deonici prve violine, pretrpela je veoma značajne melodijske i metro-ritmičke izmene. Ukoliko se uporede ekspozicija i repriza (primer 52 iz poglavlja Multitonikalnost i primer 113), može se uočiti da je parni, marševski dvočetvrtinski ritam transformisan u igrački troosminski. Uvođenje ornamenata doprinosi boljem isticanju karaktera teme, dok ukidanje pauza utiče na veću fluidnost muzičkog toka. Sprovedene su i pojedine relativne melodijske izmene kojima se neutrališe multitonikalni potencijal teme. Ključna izmena sprovedena je na spacijalnom nivou, dovođenjem celog repriznog odseka $\mathbf{B_2}$ u izrazito stabilne okvire modifikovanog C-dura (primer 113), što predstavlja spacijalnu promenu drugog stepena u okviru višeg nivoa. Na dominantnom pedalu smenjuju se tonična i dominantna funkcija. Upečatljiva je neodređenost tonskog roda nastala usled sukobljavanja tonične terce u melodiji sa akordskim slojem (taktovi 413–416). Akord molske dominante modifikovan je sniženjem kvinte i istovremenom upotrebom velike i male septime. Ovakav harmonski tok, iako poseduje moderne postupke, generiše najstabilniji muzički prostor u stavu. Izrazitost igre je dovedena u prvi plan i upotrebom monodijske homofonije. Eliminacija kontrastne polifonije iz ekspozicije, koja je značajno dramatizovala celokupni kontekst, i upotreba diskretne akordske podloge u ležećim akordima uz statičan pedal, omogućavaju profilisanje igračkog karaktera u najreprezentativnijem vidu. Može se uspostaviti jasna analogija između reprize odseka $\mathbf{B_2}$ i prve etape razvojnog dela (primer 105). U oba segmenta ostvarena je izrazita spacijalna medijacija koja nastaje usled upotrebe prostorne pozicije furioza (stabilan, homofoni muzički prostor) u uslovima igre. Pritom, finalna medijacija u reprizi je aktorijalno zaokružena, jer, za razliku od prve medijacije u kojoj je uveden novi aktor „e“, u reprizi ključni predstavnik igre, aktor „c“, biva smešten u homofoni modifikovani tonalitet.

Na identičan način kao u ekspoziciji, nakon druge teme sledi atonalna radikalizacija koja u ovom trenutku razdvaja reprezentativnu igru od završnog furioza u kodi. U završnoj

grupi reprizira se aktor „d“ na identičnoj tonikalnoj spacijalnoj poziciji, uz promenu tonalnog centra (*n H*), što predstavlja spacijalnu promenu nižeg nivoa, nakon čega se ponovo javlja ključni aktor dramskog furioza („b“).

Koda počinje identično kao prva tema, ali je muzički tok izrazito fragmentaran i rapsodičan (primer 114). Uzlazni i silazni kvartni skokovi afirmišu osnovni tonalni centar *C*, dok dijalogiziranje između dva orkestra, uz upotrebu kratkih motiva u osnovnom i inverznom obliku, utiču na porast tenzije (taktovi 490–494). Nakon toga punktirani ritam nestaje i dolazi do totalne hromatizacije muzičkog toka u veoma brzoj šesnaestinskoj pulsaciji (taktovi 495–508). Harmonski tok postaje nestabilan, centar gravitacije se postepeno potiskuje, a jedini tonalni znak predstavljaju povremeni kvartni skokovi. Napuštanje tonalnog centra *C* realizuje se uvođenjem silazne kvarte „e-h“ (taktovi 502–505) i uzlaznog tritonusa „fis-c“ (taktovi 503–504) što dovodi do formiranja atonalnosti. Iako je ovaj muzički prostor u nekoliko navrata korišćen kao faktor radikalizacije narativnog toka, prvi put jedan od glavnih aktora dostiže najnestabilniju spacijalnu tačku. Visok stepen akustičke dinamike, gusta faktura koja ostvaruje utisak visokog stepena polifonizacije – usled intenzivne distribucije materijala između suprotstavljenih orkestara – i konstantna šesnaestinska pulsacija dovode do najreprezentativnijeg vida furioza. Drama se zaustavlja naglim dezangažovanjem spoljašnjeg muzičkog vremena, usporavanjem i promenom tempa (takt 509) koje prati i razređivanje fakture (taktovi 513–516). Harmonski tok se postepeno stabilizuje i usmerava ka osnovnom tonalnom centru. Naročito je upečatljivo razlaganje motiva u deonicama prvog orkestra (taktovi 509–512) koje je zasnovano na tonovima „h-fis-des-c“. Melodijski pokret je istaknut četvrtinskim ritmičkim vrednostima, a dodatni izražajni potencijal dobija kada se ponovi u osminskoj ritmizaciji uz upotrebu akcenata. Iako je okruženje veoma atonalno, ovi tonovi se mogu interpretirati kao donja i gornja vođica za toniku („h“ i „des“ za „c“), odnosno, kao vođica za dominantu („fis“ za „g“), pa ovaj segment predstavlja početak svojevrsnog kadencijalnog procesa. Posle sprovođenja skraćenog motiva u četiri violinske deonice (taktovi 513–516), dolazi do razrešenja napetosti kroz centralizaciju *in C* nastalu upotrebom kvartnog skoka „g-c“. S obzirom na to da je od samog početka stava uzlazna kvarta figurirala kao ključni faktor uspostavljanja tonikalnosti, može se zaključiti da ona predstavlja tonalni centar. Kao što je ranije istaknuto, u posttonalnom kontekstu često umesto trozvuka ulogu gravitacionog uporišta preuzima interval, što je ovde nedvosmisleno potvrđeno upotrebom vođičnih tonova ka centralizovanoj kvinti, koji imaju ‚dominantnu‘, odnosno kinetičku funkciju.

Kao što je više puta ukazano, aktorijalna dimenzija narativnog toka ima istaknut značaj u ovom delu. Iako relativno složeni, odnosi između ključnih elemenata na ovom semiotičkom nivou mogu se razumeti i u okviru Grejmasovog semiotičkog kvadrata.

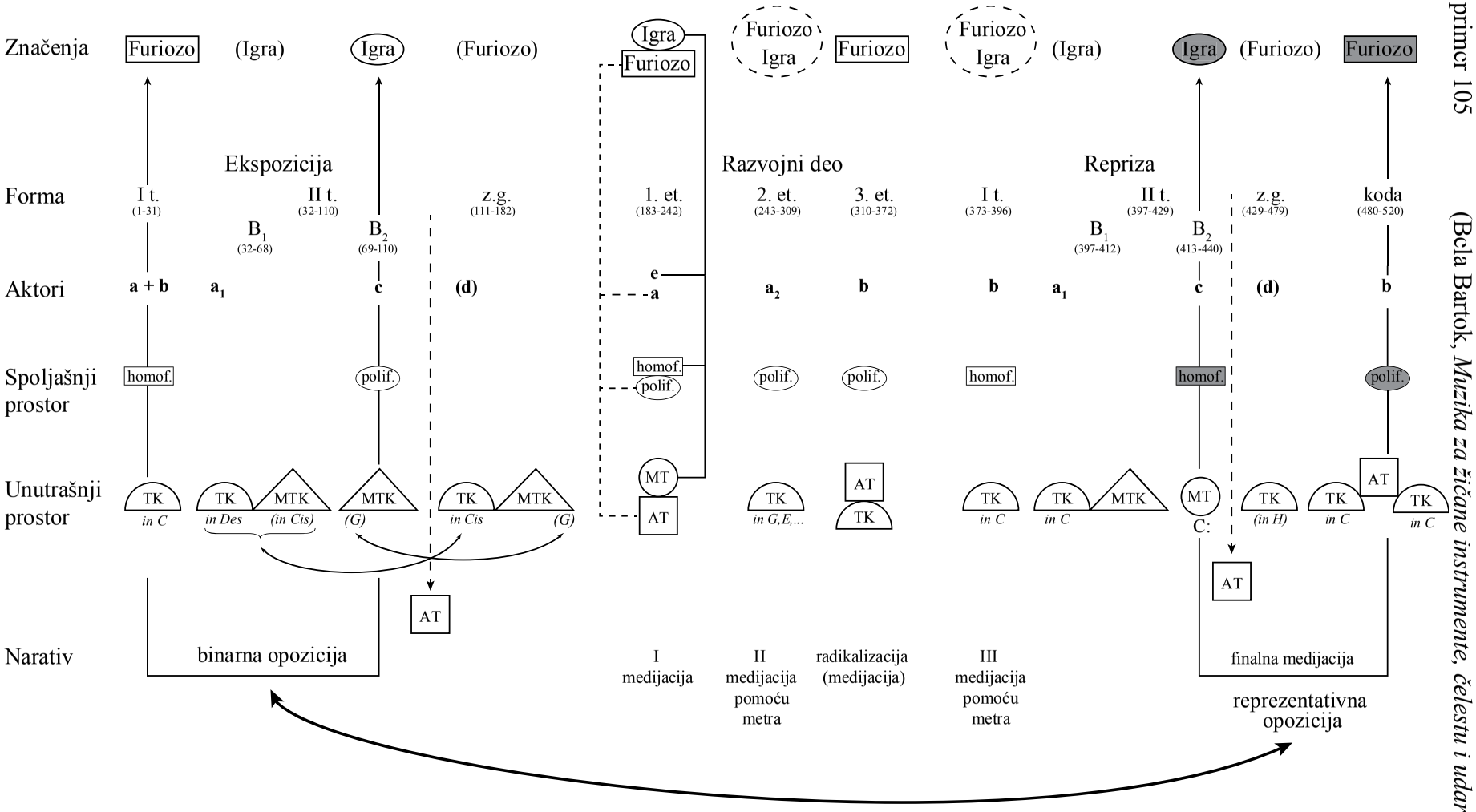


Ako se sagleda značaj ovih jedinica, nedvosmisleno se dolazi do zaključka da ključnu suprotnost formiraju dva glavna aktora „b" i „c". Oni generišu opoziciju na relaciji furiozo – igra koja je osnov izgradnje narativa. Značajnu ulogu poseduje i aktor „a" koji se javlja u nekoliko varijanti na različitim pozicijama. U tom smislu, njegova funkcija se može okarakterisati kao refrenska, a značenje kao relativno neutralno, pa u semiotičkom kvadratu nije striktno definisano. Preostala dva aktora imaju epizodni karakter. Naročito aktor „e" koji se javlja samo jednom i to u značajnom trenutku, kada započinje proces medijacije. Njegova uloga je da ostvari kontradikciju u odnosu na dramski furiozo čime donekle implicira igru. Identična je i funkcija aktora „d" koji u ekspoziciji ublažava opoziciju, a u reprizi se koristi kao svojevrstan prelaz između dve kategorije. On nedvosmisleno protivreči igri i najavljuje povratak furioza.

Kada se sagleda narativni tok drugog stava *Muzike za žičane instrumente čelestu i udaraljke,* nameće se zaključak da veoma intenzivan i slojevit proces medijacije u ovom delu funkcioniše na potpuno osoben način. Sama postavka binarne pozicije na početku stava je donekle specifična (primer 105). Kao što je pomenuto, osnovna značenja, furiozo i igra, nisu direktno sukobljeni, već je između njih interpoliran odsek $\mathbf{B_1}$ koji na modifikovanom aktoru „a" samo donekle implicira igru. Ovaj segment deluje gotovo kao medijacija jer koristi oba prostora iz binarne opozicije, tonikalni i multitonikalni, a furiozni aktor „a" preznačava u igrački kontekst. Naravno, ovakvo tumačenje je logički nemoguće, jer medijacija može da

nastupi tek kada se binarna opozicija prezentuje. Slična situacija realizovana je i u završnoj grupi u kojoj se uvodi aktor „d“, ali je značenje znatno bliže furiozu, pa se može konstatovati da ovi segmenti forme samo nagoveštavaju osnovna značenja i time ublažavaju opoziciju.

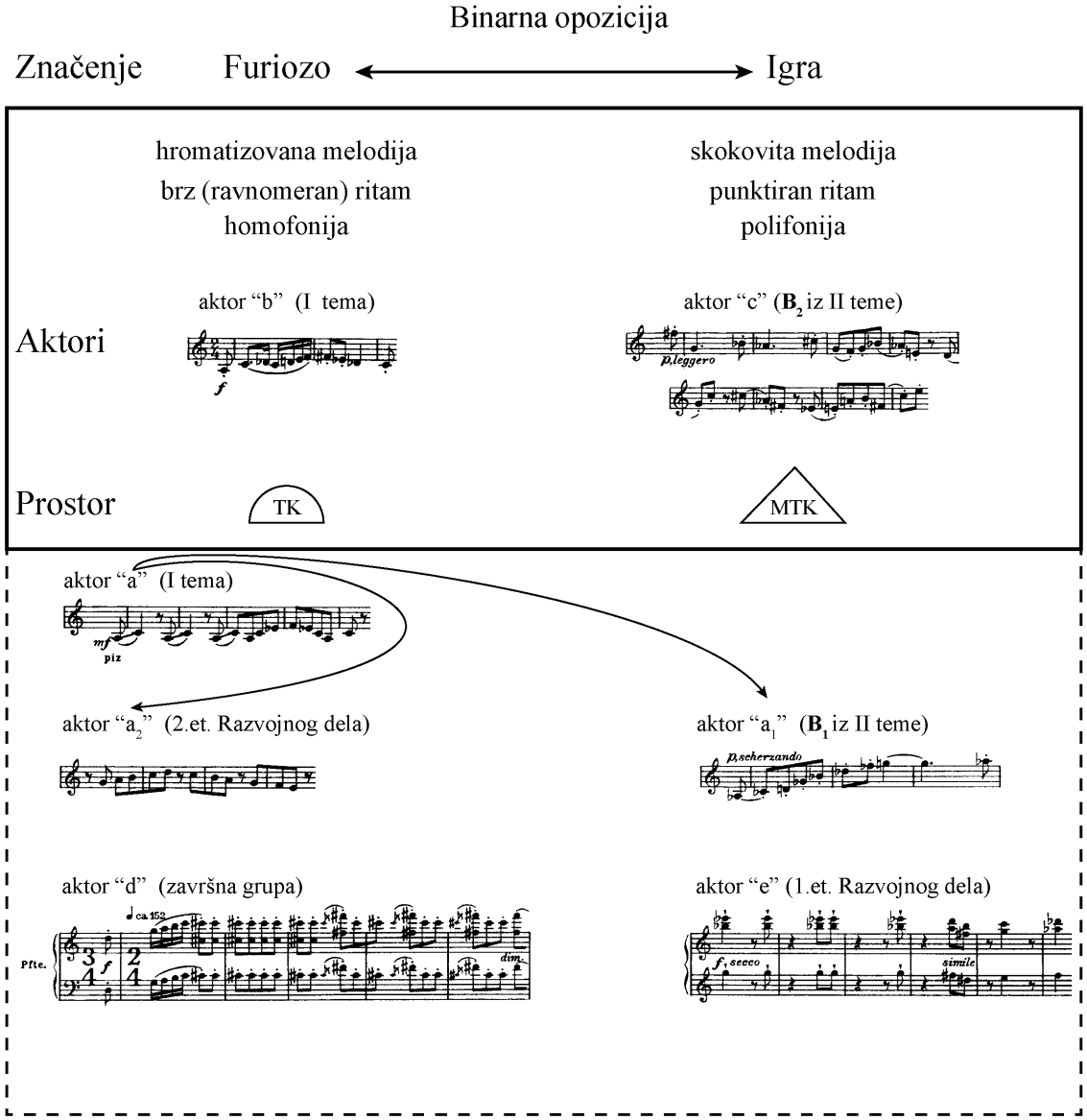
Nakon tri različite medijacije u okviru razvojnog dela i reprize prve teme, i značajne radikalizacije semiotičkih procesa koju sprovode atonalni segmenti, dolazi do finalne medijacije na kraju stava. Ovakav završetak narativa otvara mogućnost netipičnog tumačenja samog procesa medijacije. Kako ukazuje Dejvid Lidov, princip medijacije podrazumeva *ukidanje* binarne opozicije odnosno *zamagljivanje* kategorija. Suština ovog procesa podrazumeva približavanje različitih značenja koja u krajnjoj konsekvenci preuzimaju atribute od oponenta i time narativni kontekst prevode na nivo apstrakcije. Međutim, u analiziranom primeru medijacija služi kao sredstvo kristalisanja primarnog značenja, i njena intenzivna upotreba dovodi do formiranja reprezentativne opozicije na kraju stava. Furiozo i igra postepeno ‚ukrštaju‘ svoje odlike, ali se u kompletnom procesu, gotovo paradoksalno, na taj način približavaju svojoj najčistijoj prirodi. Tek kada aktor „c“, kao ključni nosilac igračkog potencijala, izvrši potpunu transcendenciju u stabilan muzički prostor blizak furiozu (repriza $\mathbf{B_2}$) formira se reprezentativna igra. U okviru kode, aktor „a“, oslobođen punktiranog ritma, u ekstremno furioznom hromatizovanom maniru, u spacijalnim uslovima koji dostižu atonalnost, konačno iskazuje svoj pun potencijal. Reprezentativna značenja izlažu se krajnje transparentno, bez interpolacije semiotički slabije određenih segmenata, pa se može zaključiti da medijacija predstavlja faktor radikalizacije binarne opozicije. Deluje da je reč o obrnutom procesu u odnosu na onaj koji pokazuje Lidov, odnosno, da se narativni tok kreće od apstrakcije ka realnoj opoziciji.



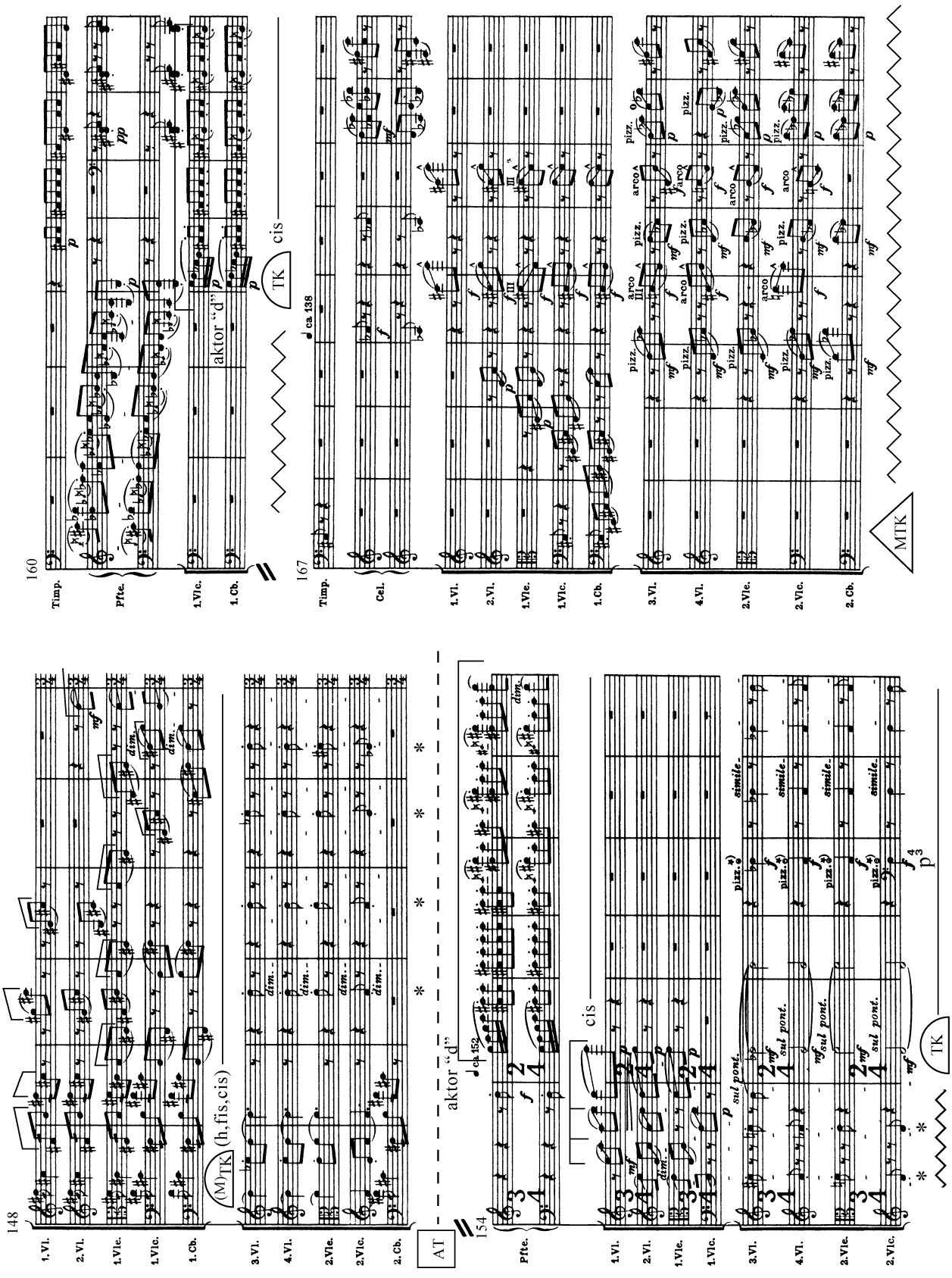
primer 105 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente, čelestu i udaraljke*, II stav)

primer 106 (Aktor „a_1“ u odseku **B_1** druge teme)

primer 107 (Osnovni aktori u binarnoj opoziciji)

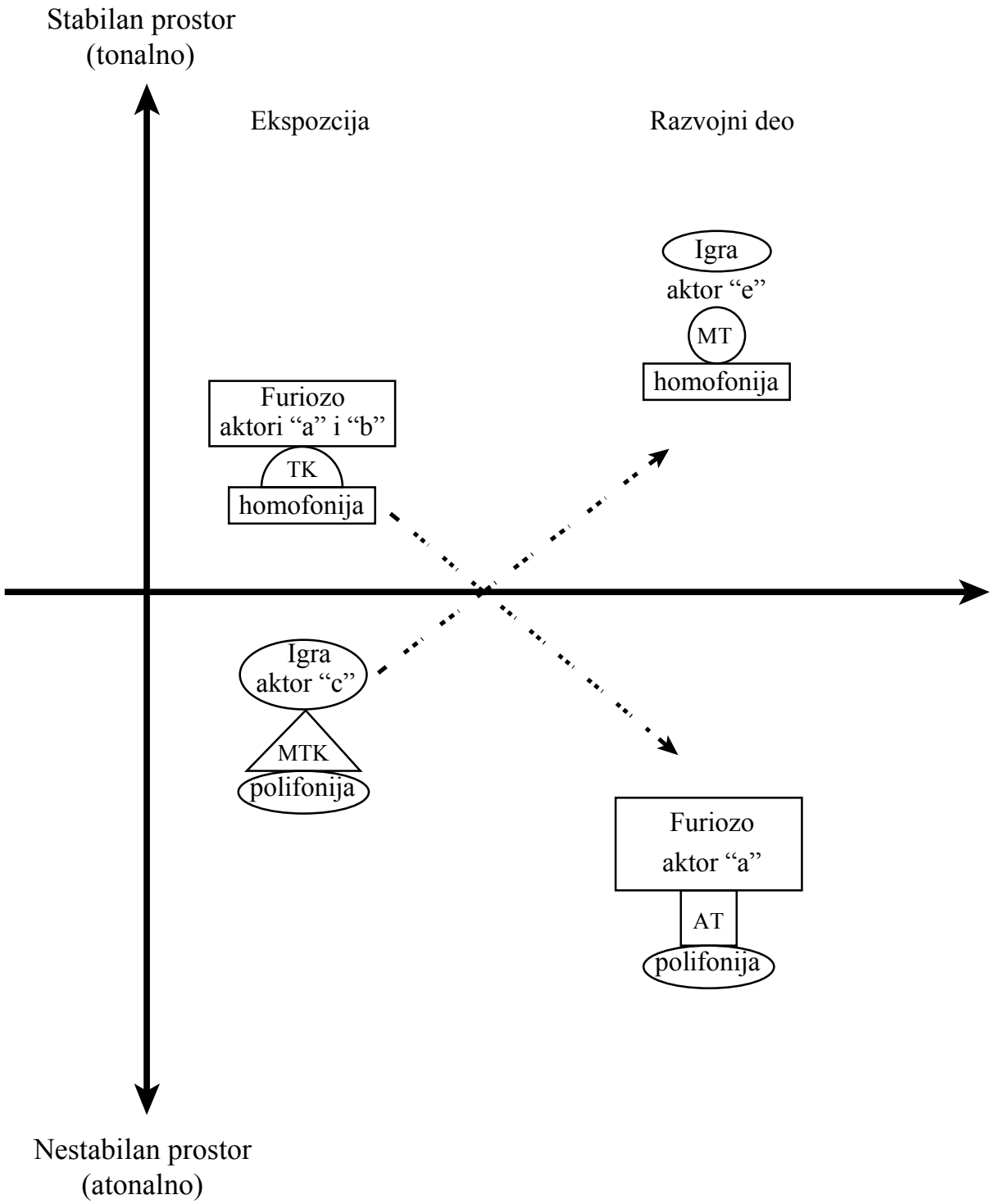


primer 108 (Aktor „d“ – završna grupa)

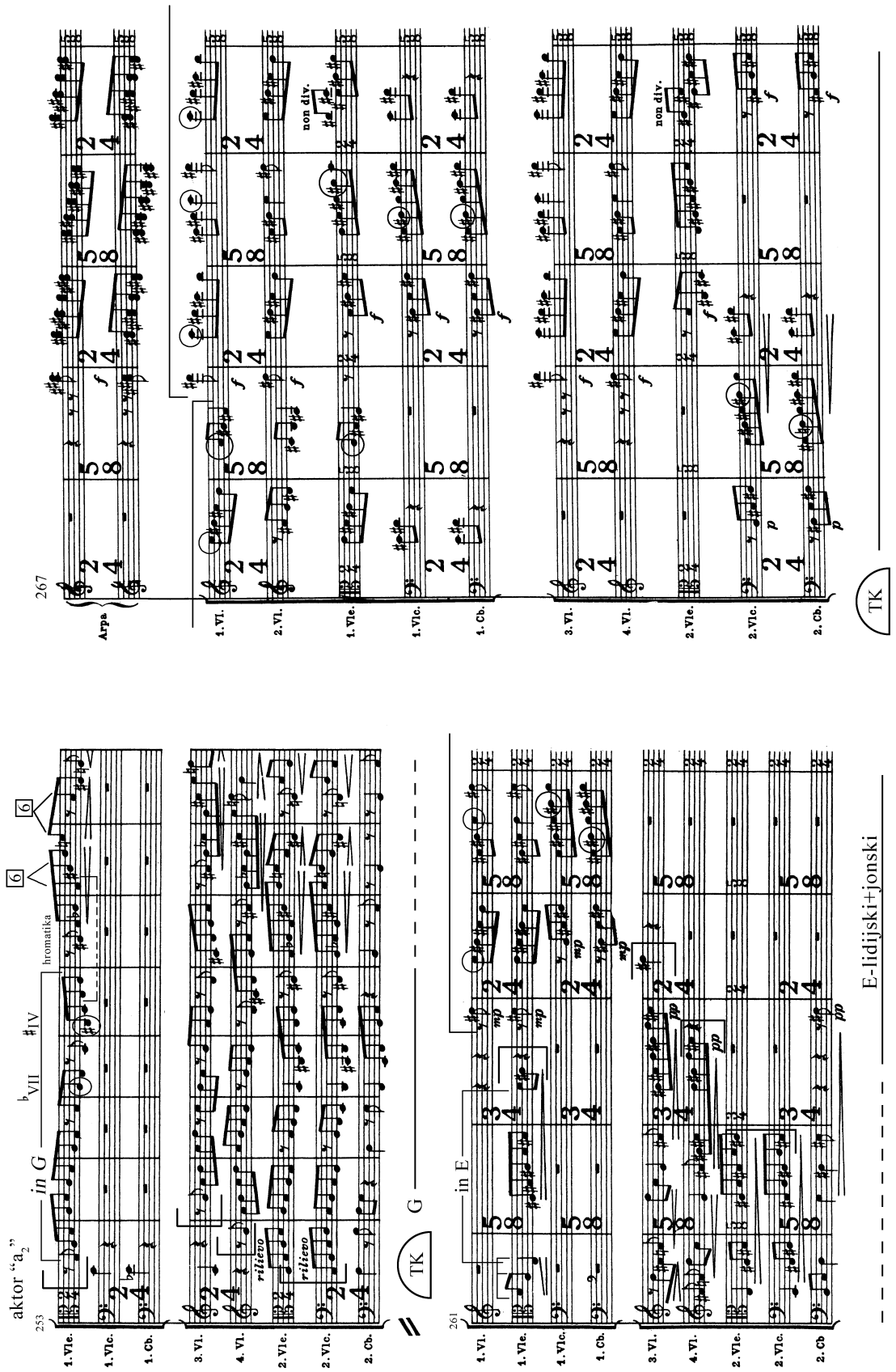


primer 109 (Prva medijacija – prva etapa razvoja)

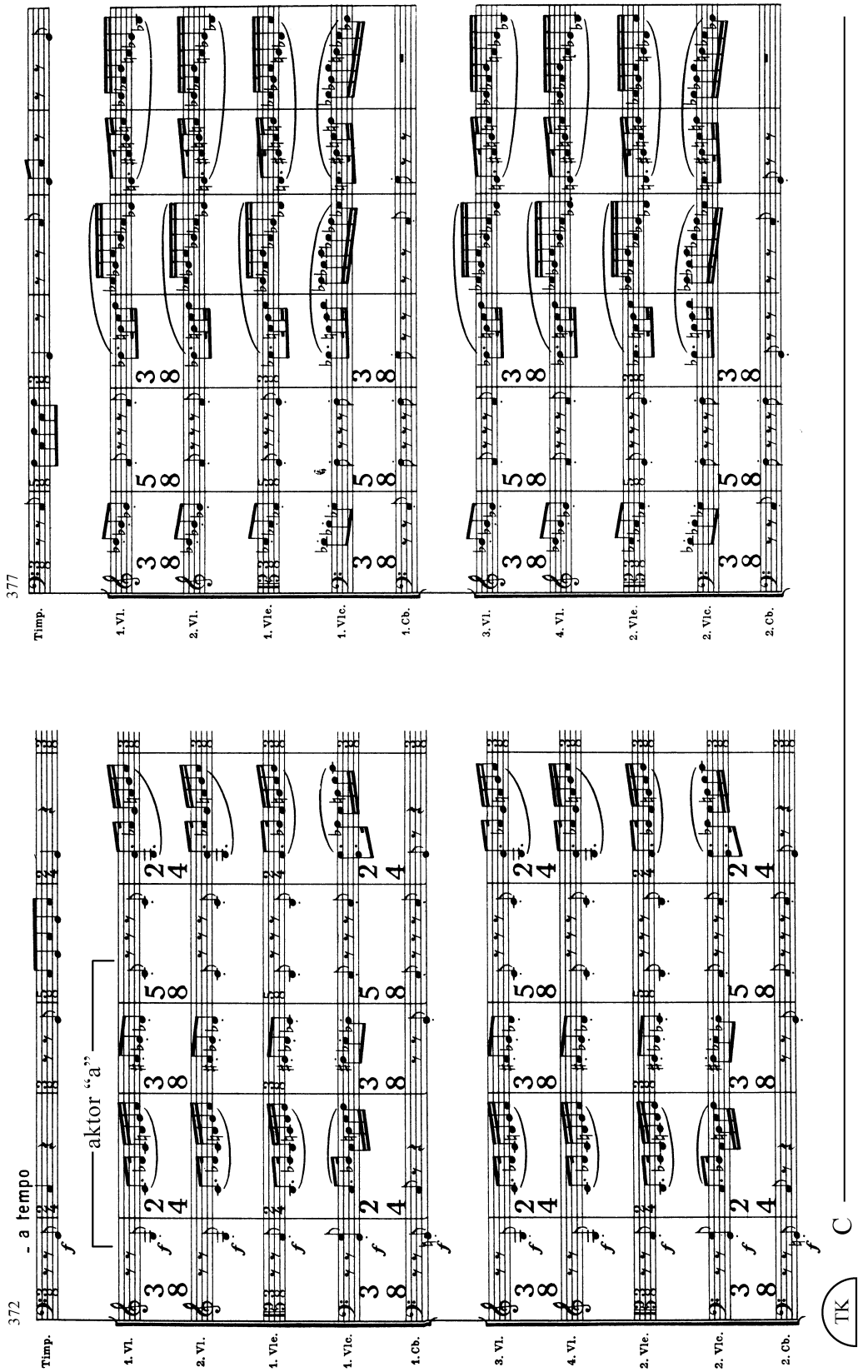
primer 110 (Prva medijacija u okviru prve etape razvojnog dela)



primer 111 (Druga medijacija – druga etapa razvojnog dela)

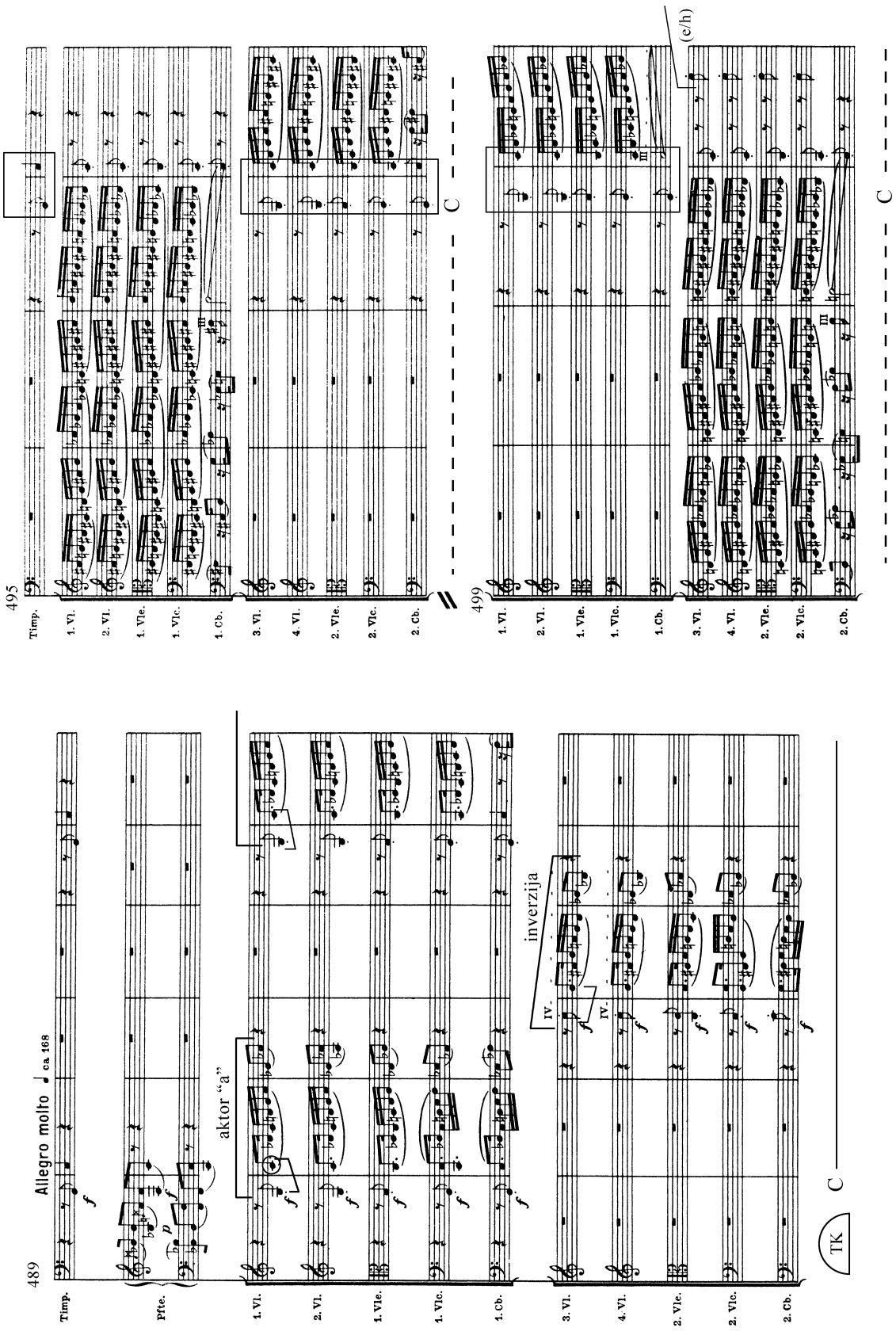


primer 112 (Treća medijacija – Repriza prve teme)

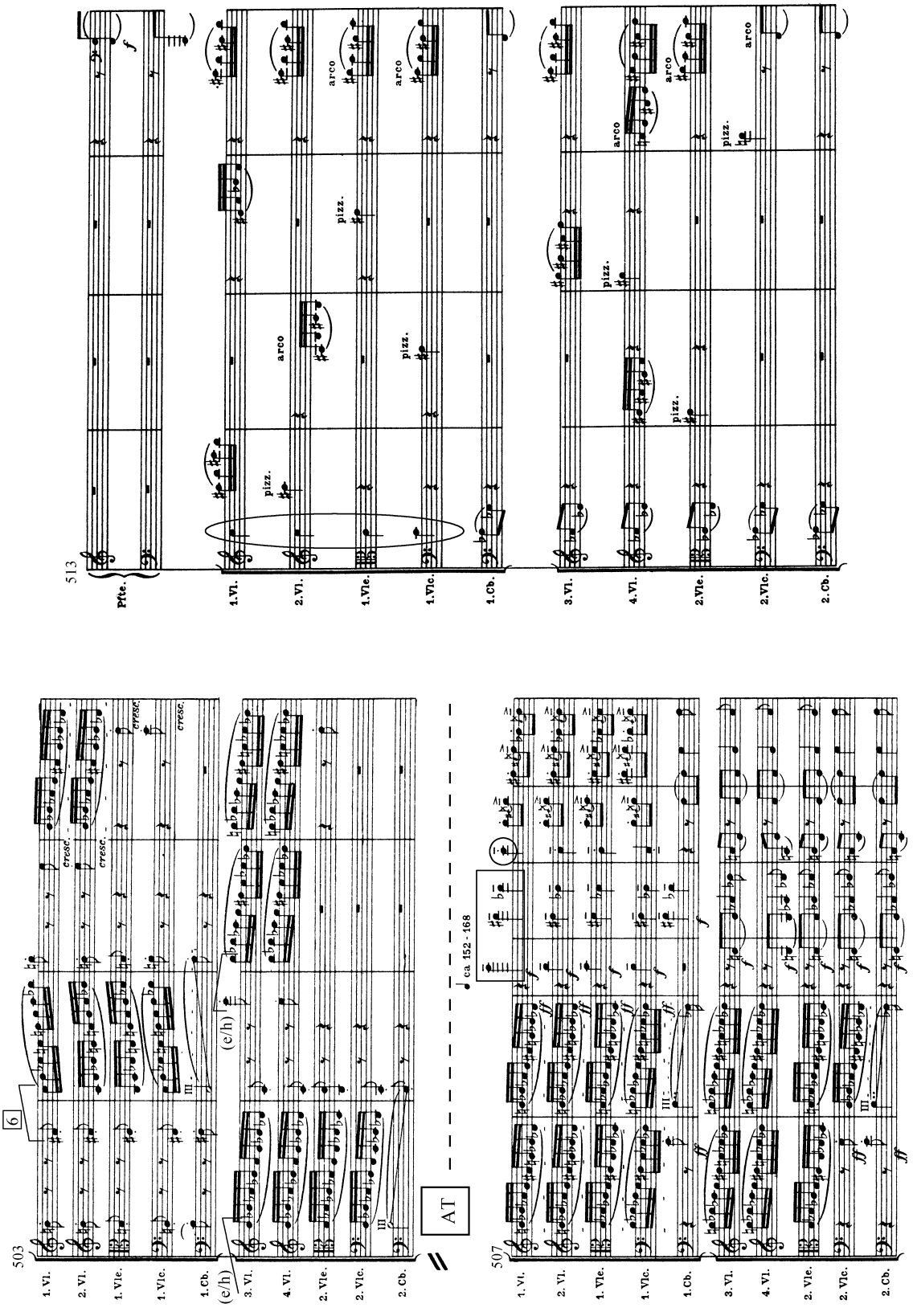


primer 113 (Finalna medijacija – repriza druge teme)

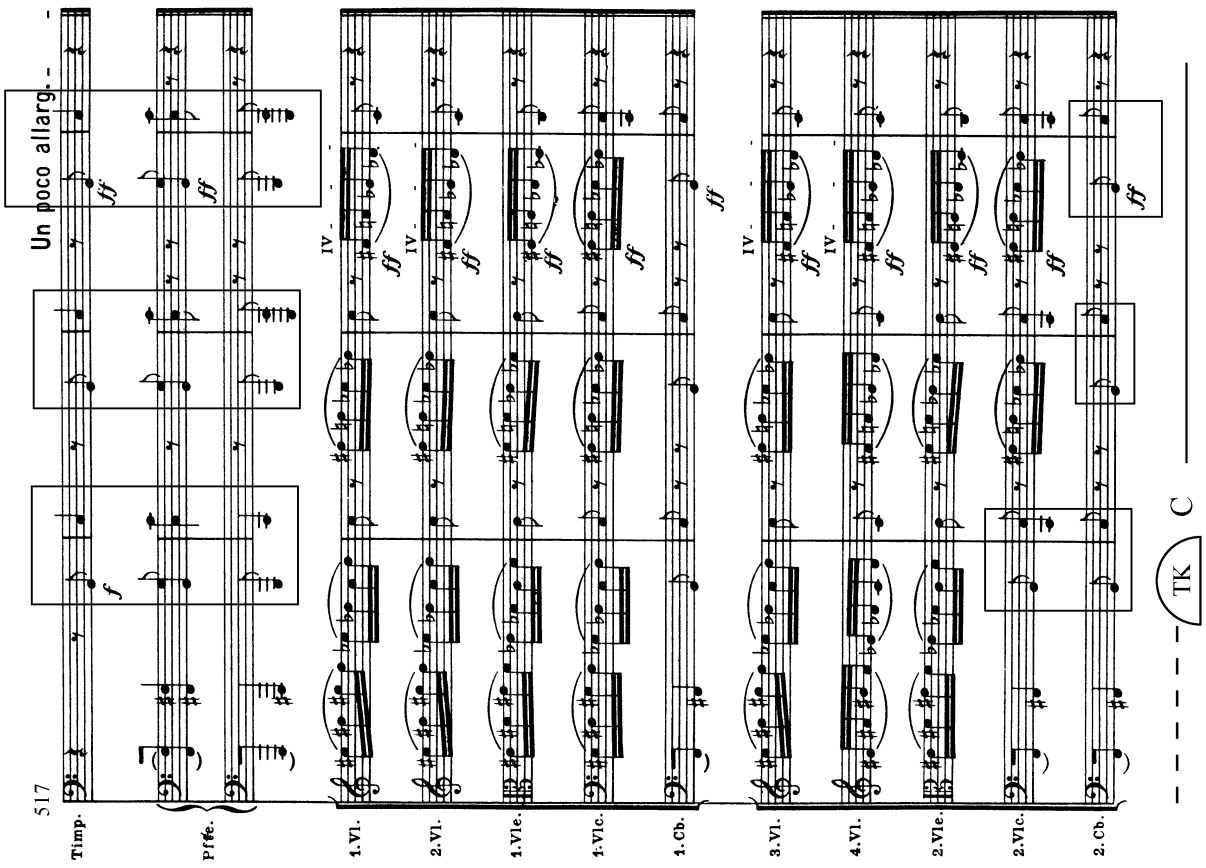
primer 114 (Finalna medijacija – Koda)



(nastavak)


503
6
1. Vl.
2. Vl.
1. Vle.
1. Vlc.
1. Cb.
cresc.
(e/h)
3. Vl.
4. Vl.
2. Vle.
2. Vlc.
2. Cb.
AT
ca 152 - 168
507
513
Pfte.
f
pizz.
arco

(nastavak)


517
Un poco allarg.
Timp.
Pfte.
1.Vl.
2.Vl.
1.Vle.
1.Vlc.
1.Cb.
3.Vl.
4.Vl.
2.Vle.
2.Vlc.
2.Cb.
TK
C

4.2. Izotopija

4.2.1. Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, III stav

Narativni tok trećeg stava *Sedmog gudačkog kvarteta* Paula Hindemita generisan je višestrukim ponavljanjem osnovne teme koja predstavlja glavnu izotopiju kompozicije. Na makro planu uočljiva su dva kontrastna polja, *Langsam* i *Schnell* koja su odvojena po gotovo svim muzičkim parametrima (šematski prikaz, primer 115). Različiti tempo, takt i karakter, kao i zaseban tematski materijal, čine ove segmente potpuno nezavisnim, dok se jedina veza između njih uspostavlja na tonalnom planu. Ovakva koncepcija dela donekle asocira na princip baroknog diptiha. Lagani, prevashodno lirski *Langsam*, pozicioniran je u okvirima tonikalnog centra *H*, u kome donekle dominira durski tonski rod, dok folklorni, pretežno igrački, *Schnell* počinje u gis-molu. Uspostavljena relacija između dve celine ostvaruje značajan kontrast na nivou interne spacijalnosti, koji će presudno uticati na usmerenje narativnog toka. Različiti vidovi temporalnog i spacijalnog udaljavanja i približavanja ovakvoj početnoj poziciji rezultiraće povratkom u osnovni tonalni centar *H*, tonalnim zaokruženjem stava i transcendencijom centralne izotopije.

Granica između celina ublažena je prelazom koji ima veoma važnu ulogu u konstituisanju forme i narativa, jer se, u izmenjenom obliku, ponavlja neposredno pre kode. Samostalnost ovog odseka postignuta je upotrebom novog tematskog materijala i novom fakturom (videti primer 37 iz poglavlja Tonikalnost). Njegova statičnost u okviru tonikalnog prostora delimično se narušava kratkotrajnim atonalnim uplivom (taktovi 18–19) koji diskretno započinje proces dezangažovanja unutrašnjeg muzičkog prostora i priprema nastup glavnog aktera u stavu, osnovne izotopije izložene u okviru odseka **a.**

Brzi segment (*Schnell*) izgrađen je na principu složene trodelne pesme (**A B A**), dok je deo **A** takođe koncipiran kao trodelna pesma (**a b a**), pa se može reći da, uprkos globalnom diptihu, u stavu dominira trodelnost (primer 115). Posebno je značajna proširena repriza u složenoj trodelnoj pesmi (deo $\mathbf{A_1}$) u kojoj izmenjenom ponavljanju ekspozicije (odseci $\mathbf{a_2}$ **b** $\mathbf{a_3}$) sledi razvoj na materijalima odseka **a** i **b**. Razradom materijala i visokim stepenom repetitivnosti, postiže se postepeno prerastanje ovog segmenta forme u prelaz ka kodi.

Ključnu ulogu za razumevanju narativa kao homogene celine ima odsek **a**, odnosno, njegova izotopijska funkcija, koja nastaje usled višestrukog ponavljanja osnovne ideje u gotovo refrenskom maniru (glavna tema se u neizmenjenom vidu javlja šest puta u toku

stava). Snažan semantički potencijal ovog odseka i njegova upečatljiva vitalnost leže u specifičnoj modalnoj melodiji folklornog igračkog karaktera na kojoj je zasnovan (primer 11).[263] Njegova pozicija unutar izrazito stabilnog modalno modifikovanog tonaliteta utiče na spacijalno udaljavanje od početne pozicije koja je ustanovljena u okviru uvodnog segmenta (*Langsam*) i prelaza. Ova aktivnost je na nivou muzičkog prostora značajna za razumevanje konteksta, dok su temporalni i spacijalni odnosi između samih nastupa glavne izotopije ključni za kontinuirano čitanje narativa. S tim u vezi, spoljašnju spacijalnost karakteriše najniži registar gudačkog korpusa i veoma prozračna četvoroglasna faktura, s pedalnim slojem kojim je naglašena statičnost. Unutrašnji prostor, uprkos melodijskim oscilacijama i prožimanjima, odlikuje se funkcionalnim odnosima između akorada u okvirima stabilnog modalno modifikovanog tonaliteta (odsek **a**, primer 11).

Sledeća pojava osnovne melodije ostvarena je, nakon kontrastnog odseka **b** (taktovi 32–61), u okviru reprize trodelne pesme (odsek $\mathbf{a_1}$,primer 116), uz značajne promene na nivou interne i eksterne spacijalnosti. Melodijska linija je identična, ali je transponovana oktavu više, što, u kombinaciji sa složenijom, petoglasnom fakturom, predstavlja dezangažovanje spoljašnjeg prostora. Bas ostaje isti, melodijska linija u dis-eolskom modusu iz deonice viole je izostavljena, čime je neutralisana modalna oscilacija i snažno afirmisan osnovni tonalni centar *Gis*. Međutim, akordski sled se upotrebom disonantnih sazvučja udaljava od modalne oblasti gis-dorskog modusa. Srednji glasovi (deonica druge violine i viole) formiraju zaseban sloj zasnovan na smeni tonične kvinte (gis-dis) i terce drugog stupnja (ais-cis), što, u kombinaciji sa melodijskom i basovom linijom, utiče na formiranje disonantnih sazvučja koja povremeno remete funkcionisanje sistema. Ovakav vid ispoljavanja harmonskog sadržaja pokazuje znatno viši stepen disonantnosti, što se može protumačiti kao udaljavanje od početne pozicije na nivou interne spacijalnosti. Takođe, treba konstatovati da je modalni kontekst, naročito u harmonskom smislu, značajno narušen, pa se dezangažovanje može pratiti na relaciji modalno modifikovani tonalitet – slobodno modifikovani tonalitet sa povremenim napuštanjem sistema.

U središnjem delu **B** u složene trodelne pesme (primer 115) dolazi do značajnog kontrasta na svim muzičkim planovima (primer 73 i primer 74).[264] Polifono tretiran nov tematski materijal, u kombinaciji sa veoma disonantnom, atonalnom zvučnom slikom, stvara svojevrstan otklon u odnosu na semiotičke procese započete u delu **A**. Gotovo identično kao u klasicizmu, u kome su tonalne i harmonske promene često ključne za generisanje značenja

[263] Videti analizu iz poglavlja Tonalitet i modifikovani tonalitet, strane 74–76.
[264] Za više detalja videti poglavlje Atonalnost, strane 184–187.

(poput relacije *maggiore – minore*), Hindemit koristi odnos tonalno – atonalno u funkciji promene muzičkog prostora. Na taj način, pojavom dela **B**, stvara se upečatljiva prostorna distanca, a narativ odlazi u drugu spacijalnu ravan.

Povratak na osnovnu izotopiju kompozicije (odsek $\mathbf{a_2}$, primer 117) nastavlja narativni tok, i dodatno dezangažuje muzički prostor. Važno je istaći da se repriza trodelne pesme realizuje u medijantno udaljenom tonalitetu u odnosu na osnovni, u e-molu. Ovakvo uodnošavanje tonaliteta u tonalnoj eri predstavljalo bi veoma specifičan vid lažne, odnosno, prevremene reprize. Takva pojava u kontekstu trodelne pesme krajnje je netipična, što najbolje ukazuje na transformaciju muzičke spacijalnosti u posttonalnom kontekstu. Naime, ovakva repriza je moguća, štaviše deluje potpuno prirodno usled promene prostora u središnjem delu **B**. Uvođenje atonalnosti, koja poseduje izuzetan semiotički potencijal, i najčešće ima funkciju radikalizacije narativnih procesa, eliminiše osećaj gravitacije, pa se u percepciji slušaoca ne može uspostaviti medijantni odnos na relaciji ekspozicija – repriza. Tonalni plan funkcioniše na nivou tonalno – atonalno – tonalno, tako da je ponavljanje dela **A** smešteno u isti muzički prostor, a ne u isti tonalni centar, što predstavlja, za ovaj kontekst relativno diskretno spacijalno dezangažovanje nižeg nivoa. Ovakav odnos prema tonalnom planu jasno potvrđuje semiotizaciju spacijalnosti u odabranom uzorku.

Melodijska linija transponovana je na novu tonsku visinu, za malu tercu naviše, tako da se nastavlja proces dezangažovanja eksterne spacijalnosti. Kada je reč o unutrašnjem muzičkom prostoru, u njemu se nastavlja udaljavanje od početne pozicije. Naime, u odseku $\mathbf{a_2}$ uspostavlja se veoma specifičan odnos između harmonije i melodije. Tonalni centar pratnje profilisan je basovom linijom koja se može tumačiti kao ritmizovani pedal u e-molu, i melodijskom linijom u deonici viole (označenom kao kontrasubjekt, primer 117). Akordski sklopovi koji nastaju u ukupnom zvučanju imaju vrlo jasnu funkcionalnu usmerenost, što dodatno učvršćuje modalno modifikovani tonalitet. Međutim, na ovu prilično koherentnu harmonsku sliku naslojena je melodija u tonalnom centru h/fis, čime se ostvaruje veoma specifičan efekat na nivou interne spacijalnosti. Može se konstatovati da je sprovedeno ‚binarno' dezangažovanje unutrašnjeg muzičkog prostora, odnosno, da je melodija transponovana za malu tercu više (centri su *h/fis* u odnosu na početni *gis/dis*), dok se pratnja od početne pozicije udaljila za veliku tercu naniže (e-mol u odnosu na početni *gis/dis*). U ovako organizovanom muzičkom prostoru dolazi do izvesnog ‚trenja' između harmonije i melodije, pa se može govoriti o svojevrsnoj bitonalnosti. Ipak, tonalni centri koji učestvuju u izgradnji harmonske slike (h, fis, e), veoma su kompatibilni, odnosno, mogu se posmatrati kao predstavnici osnovnih funkcija tonaliteta (t – s – d), pa ukupna zvučna slika daje utisak

homogenosti. Ovakav postupak, iako usložnjava internu spacijalnost kroz specifično uodnošavanje harmonije i melodije, ipak utiče na stabilizaciju sistema odnosa između akorada, pa izostaju disonantne strukture koje su donekle remetile tonalitet u okviru odseka **a1** (uporediti primer 116 i primer 117).

U odseku $\mathbf{a_3}$ (primer 118) se upotrebom identičnog registra na kratko zaustavlja proces dezangažovanja na nivou eksterne spacijalnosti, dok je pažnja usmerena na specifične kontrapunktske tehnike koje deluju u okvirima unutrašnjeg muzičkog prostora. Donekle izmenjena linija basa, u kojoj se i dalje ističe e-mol kao osnovni centar, naslojena je identičnim kontrasubjektom u deonici viole i dvoglasnim kanonom na donjoj oktavi u deonicama prve i druge violine. U ovakvoj situaciji, tonalni centar definisan je isključivo linearnim kretanjem glasova, funkcionalnost između akorada potisnuta je u drugi plan, što rezultira visokim stepenom disonantnosti u okviru tonikalne organizacije harmonskog sadržaja. Može se konstatovati da osnovna izotopija prvi put napušta oblast modifikovanog tonaliteta, tako da je spacijalno dezangažovanje ostvareno na višem nivou (videti primer 87).

Ako se posmatra odnos između prva dva odseka u složenoj trodelnoj pesmi **a** i $\mathbf{a_1}$, i repriznih odseka $\mathbf{a_2}$ i $\mathbf{a_3}$, može se uočiti izvesna ekvivalencija u harmonskom smislu. Relacija između **a** i $\mathbf{a_1}$ zasnovana je na principu povećavanja disonantnosti u okviru istog unutrašnjeg prostora (modifikovanog tonaliteta), u identičnom tonalnom centru *Gis* (uporediti primer 11 i primer 116). Identičan postupak sproveden je i prilikom uodnošavanja odseka $\mathbf{a_2}$ i $\mathbf{a_3}$. Prvo je ‚binarnim' dezangažovanjem interna spacijalnost oba odseka premeštena u drugu ravan (melodija *in h*/*fis*, pratnja *in e*), da bi nakon toga upotrebom dvoglasnog kanona došlo do povećavanja disonantnosti, odnosno do dodatnog udaljenja od početne pozicije na relaciji tonalitet – tonikalnost, u odseku $\mathbf{a_3}$ (uporediti primer 117 i primer 118). Na ovaj način zaokružena je složena trodelna pesma, u kojoj su delovi **A** i $\mathbf{A_1}$ strukturno identični, ali su harmonske, registarske i fakturne promene uticale na visok stepen spacijalnog dezangažovanja, što je od vitalnog značaja za usmerenje narativnog toka.

Složenoj trodelnoj pesmi sledi svojevrstan razvoj na materijalima odseka **a** i **b** (videti primer 115) u kome se nastavljaju započeti semiotički procesi. Najradikalniji stepen dezangažovanja na nivou interne spacijalnosti ostvaren je u okviru odseka $\mathbf{a_4}$ (primer 119). Kontrasubjekt iz deonice viole, koji je u prethodnim odsecima $\mathbf{a_2}$ i $\mathbf{a_3}$ predstavljao harmonsku potporu basovoj liniji, sada biva premešten u najniži registar i dobija ključnu ulogu u uspostavljanu tonalnog centra. Iznad kontrasubjekta formira se veoma specifičan troglasni kanon u kome dolazi do vertikalno i horizontalno pokretnog kontrapunkta. Ukoliko se uporedi sa dvoglasnim kanonom (odsek $\mathbf{a_3}$, primer 118) – koji je bio formiran na donjoj

oktavi s vremenskim rastojanjem od četiri jedinice brojanja – mogu se uočiti smanjenje rastojanja na dve jedinice brojanja (gušća streta) i kvintni razmak između drugog i trećeg glasa. Ovakav postupak, pored toga što unutrašnji muzički prostor dovodi do najvišeg stepena fakturne zasićenosti, utiče i na apsolutnu emancipaciju horizontale. Harmonska komponenta u potpunosti zavisi od kretanja glasova, a tonalni centar diskretno je naznačen linijom basa u kojoj se ispoljava centar *E*. Tonikalnost je ovakvim postupkom dovedena do ekstremnih granica i funkcioniše u uslovima veoma slabog ispoljavanja gravitacije ka tonskom središtu. Jedan od značajnih faktora za percepciju izotopije u okviru tonikalne spacijalnosti svakako predstavlja kontekst koji nedvosmisleno ukazuje na tonalnu orijentaciju glavnog aktera. Treba naglasiti i to da se u odseku $\mathbf{a_4}$ registar ne menja, odnosno, da i dalje ne postoji aktivnost u okviru spoljašnje spacijalnosti, čime se dodatno ističu sve promene unutrašnjeg muzičkog prostora.

Nastavak muzičkog toka (taktovi 196–219) je prevashodno zasnovan na segmentima iz odseka **b**. Visok stepen razvojnosti i rapsodičnosti postiže se višestrukim ponavljanjem iste figure (sam kraj razvoja – taktovi 215–219, primer 38)[265], što se može tumačiti kao specifična *teksturna repeticija* (Lidov 2005, 35–37), koja, prema Dejvidu Lidovu, predstavlja "indeks koji se udaljava od repetitivnog materijala ka drugim muzičkim znacima, dok, u isto vreme, utiče na njihov kvalitet"[266] (Lidov 2005, 29).

Ova figura (takt 215, primer 38) je bazirana na uzlazom tercnom i silaznom sekundnom skoku, kao i na kombinaciji punktirane četvrtine sa osminom. Naročito upečatljiv punktirani ritam javlja se kako u odseku **a**, tako u odseku **b**, i predstavlja jedan od ključnih nosilaca igračkog karaktera koji dominira u delom **A**. Međutim, usled učestalog ponavljanja ovog ritmičko-melodijskog pokreta, dolazi do postepenog formiranja ostinatnog sloja u deonici prve violine koji biva potisnut u drugi plan. Kako ističe Lidov: "Teksturna repeticija se pojavljuje sa kontinuiranim ponavljanjem neke ideje više od tri ili četiri puta, što ukida njen vlastiti zahtev za našu pažnju i time usmerava naš fokus na drugo mesto,…"[267] (Lidov 2005, 35). Pažnja slušaoca usmerava se na materijal prelaza, koji se javlja u donjem sloju (takt 219) dok "figura ostaje, uprkos tome, pozadinski uticaj na našu muzičku svest" (Lidov 2005, 35).

[265] Detaljna analiza prikazana je u poglavlju Tonikalnost u kojoj je centar ton ili konsonantno sazvučje strane 118–121.

[266] [„An index which points away from the repeted material to other musical signs while, at the sam time, influencing their quality."]

[267] [„Textural repetition occurs with the continuing repetition of an idea more than three or four times, which cancels out its own claim on our attention and thereby refers our focus elsewhere, to another voice or to a changing aspect. The figure maintains, nevertheless, a background influence on our musical consciousness."]

Poslednja pojava osnovne izotopije realizuje se u okviru kode (odsek $\mathbf{a_5}$, primer 38, takt 224). Nakon duže stagnacije, ponovo dolazi do dezangažovanja na polju eksterne spacijalnosti. Melodijska linija transponovana je za malu tercu više, čime je dostignuta najviša registarska tačka u kompoziciji. Istovremeno, u pratnji se koristi pedalni fon redukovan na sazvučje velike sekste (d-h) u do sada najdubljem registru gudačkog korpusa. Može se reći da ovakav stepen dezangažovanja spoljašnje spacijalnosti, u kome je melodijska linija postavljena čitave dve oktave iznad pratnje, zapravo prevazilazi realne okvire muzičkog prostora. Na nivou interne spacijalnosti, aktivnost harmonske komponente je potpuno anulirana, javlja se tonikalnost u kojoj centar predstavlja interval sekste, a melodija je potpuno nezavisna i oslanja se na tonalne centre d/a. Na samom kraju (takt 232), melodija prvi put menja finalis, i umesto na tonu "d" završava na šestom stupnju (ton "h"), koji predstavlja osnovni centar celog trećeg stava. Ovakva promena dovodi melodijsku liniju i pratnju do iste tačke, asocirajući na svojevrsno razrešenje tonalnih ‚nesuglasica'. ‚Pomirenje' melodije i pratnje ipak ‚dolazi prekasno', u trenutku kada akordski sloj iščezava, što jasno ukazuje da nije ni potrebno, jer pravog sukoba zapravo nije ni bilo. Glavni junak u kompoziciji, melodija osnovne izotopije iz odseka **a**, usled burnih događaja opisanih u narativnom toku stava, dostiže stanje svojevrsne transcendencije.

Ukoliko se narativ posmatra u celini moguće je uočiti da pored interne i eksterne spacijalnosti, koje su ključne za generisanje značenja i formiranje transcendencije u kodi, veoma važnu ulogu igra i interna temporalnost (primer 115). Osnovna izotopija, tema odseka **a**, ponavlja se šest puta bez promena u melodiji (jedine promene su apsolutne – transpozicija) i strukturi (uvek traje sedam taktova), tako da harmonska i fakturno-registarska variranja predstavljaju ključne parametre po kojima se može pratiti aktivnost na prostornom planu. S druge strane, temporalna dimenzija, odnosno, način na koji se odsek **a** distribuira na vremenskoj osi i time utiče na svest slušaoca, dodatno podržava generisanje narativa. Početnu vremensku poziciju definiše odnos između prve dve pojave teme, odnosno, između odseka **a** i $\mathbf{a_1}$ (kao jedinica za označavanje vremenskog rastojanja između segmenata uzet je broj taktova). Prve dve pojave melodije razdvojene su odsekom **b** koji traje trideset taktova, tako da srednji deo trodelne pesme **B** ima funkciju dezangažovanja na nivou interne temporalnosti, jer se muzičko vreme više nego dvostruko uvećava (razmak između $\mathbf{a_1}$ i $\mathbf{a_2}$ je 69 taktova). Repriza (deo $\mathbf{A_1}$) je strukturno identična, tako da dolazi do povratka na početnu poziciju, odnosno, do vremenskog angažovanja. Odseci $\mathbf{a_2}$ i $\mathbf{a_3}$ su na identičnoj vremenskoj udaljenosti kao prva dva odseka **a** i $\mathbf{a_1}$, što je u skladu sa njihovom spacijalnom srodnošću koja je razmatrana ranije. Posebno značajna aktivnost temporalne dimenzije vezana je za pomenuti

razvoj materijala koji vodi ka krajnjem cilju, transcendenciji u kodi. Usled dinamične razrade motiva dolazi do strukturnog skraćivanja odseka **b**, tako da se vremensko rastojanje između odseka $\mathbf{a_3}$ i $\mathbf{a_4}$ značajno smanjuje i svodi na svega sedam taktova. Ovo je takođe vid dezangažovanja na nivou interne temporalnosti, samo se ovoga puta udaljenje od početne pozicije sprovodi u suprotnom smeru. Poslednja pojava teme, odsek $\mathbf{a_5}$, na neki način je uvedena ponovnim angažovanjem unutrašnjeg muzičkog vremena kojim se praktično dostiže početna pozicija (rastojanje je 29 taktova). Međutim, visok stepen razvojnosti i repetitivnosti u okviru odseka **b** i prelaza pred kodom, kao i pomenuta teksturna repeticija, rekonfigurišu realno vreme. Često ponavljanje iste figure utiče na relativizaciju psihološkog protoka vremena, stvara se utisak vremenskog zastoja, čime se vrši priprema za ključnu promenu značenja – pojavu transcendencije u okviru poslednjeg nastupa teme.

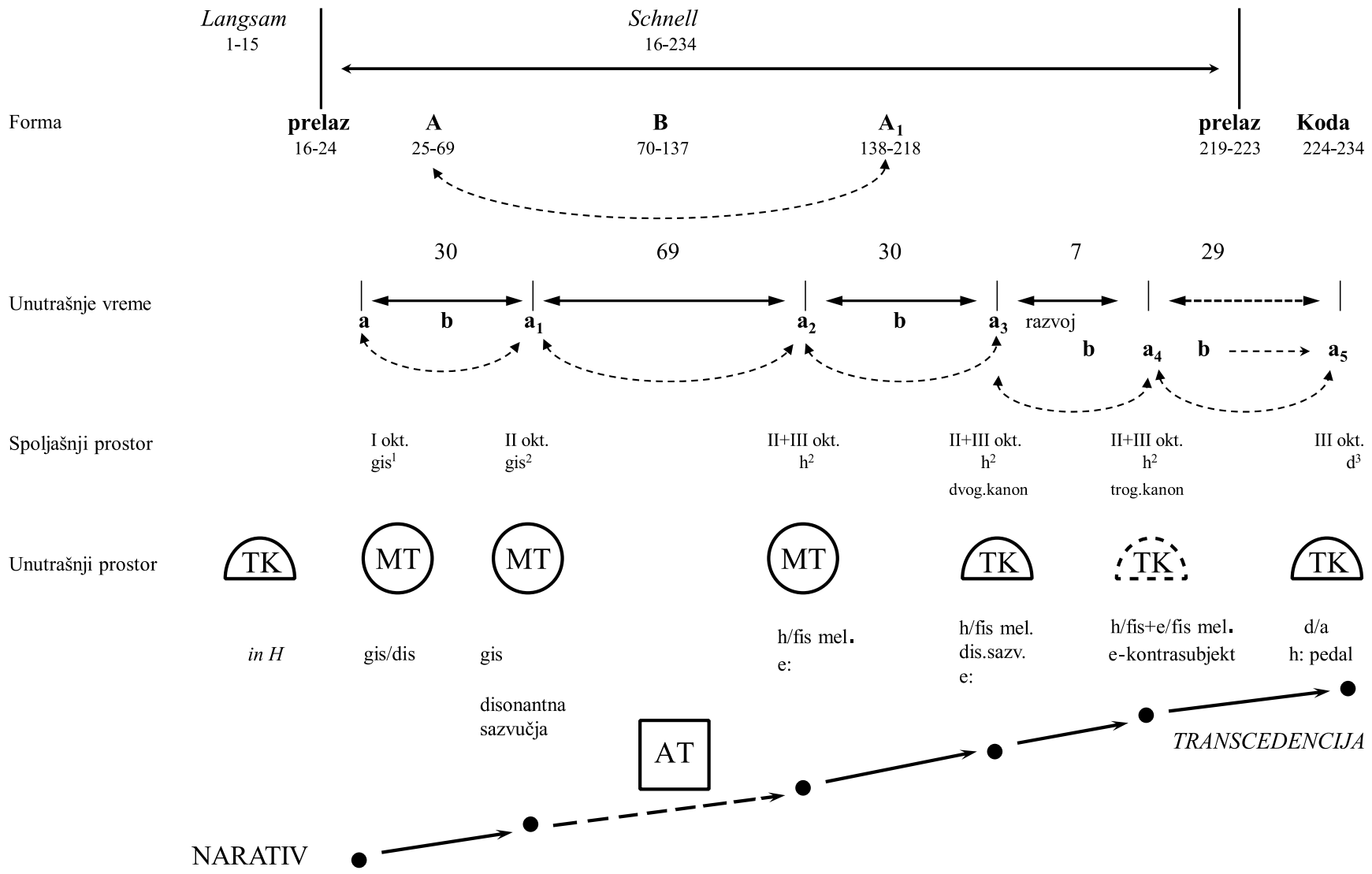
Aktivnosti na nivou muzičkog prostora nedvosmisleno ukazuju na usmerenje narativnog toka ka transcendenciji. i eksterna i interna spacijalnost podvrgnute su konstantnom procesu dezangažovanja, sve do stepena u kome transcendencija predstavlja jedini logičan završetak. Spoljašnji prostor prolazi kroz širok registarski dijapazon, od prve oktave na početku, do treće oktave na samom kraju kompozicije. Proces udaljavanja od početne pozicije ostvaren je u nekoliko koraka u odsecima **a**, $\mathbf{a_1}$ i $\mathbf{a_2}$ da bi došlo do izvesnog zastoja u narednim odsecima $\mathbf{a_3}$ i $\mathbf{a_4}$. Poslednje dezangažovanje izvršeno je u trenutku same transcendencije u kodi.

Najdosledniji semiotički proces, koji je ujedno i najznačajniji za konstituisanje narativa, sproveden je na nivou interne spacijalnosti. Prva dva odseka zasnovana su na modalno i slobodno modifikovanom tonalitetu. Nakon središnjeg dela **B,** koji prevođenjem narativnog toka u atonalni prostor značajno radikalizuje semiotičke procese i istovremeno poseduje veoma izražen modalitet *hteti činiti***,** dezangažovanje muzičkog prostora postaje znatno intenzivnije. Najpre dolazi do promena tonalnog centra u okviru modifikovanog tonaliteta, što predstavlja dezangažovanje nižeg nivoa (odsek $\mathbf{a_2}$), dok naredne pojave osnovne izotopije (odseci $\mathbf{a_3}$ i $\mathbf{a_4}$) kroz spacijalni transfer višeg nivoa dostižu okvire različito koncipirane tonikalnosti. Može se konstatovati da je polifona atonalnost iz dela **B** ključno uticala na promenu unutrašnjeg prostora. Melodija i pratnja su u različitim tonalnim centrima, a ujedno dolazi do usložnjavanja kontrapunktskih postupaka i povećanja disonantne napetosti. Interna spacijalnost se konstantno dezangažuje do trenutka potpunog harmonsko – fakturnog zasićenja, kojim je pripremljena transcendencija u poslednjem nastupu teme. Sagledavanjem temporalnih i spacijalnih kategorija u okviru narativa, može se pokazati kako

semantički nivo prožima trodelnu formu, i uprkos naglašenoj repriznosti i repetitivnosti čini ovo delo veoma dinamičnim.

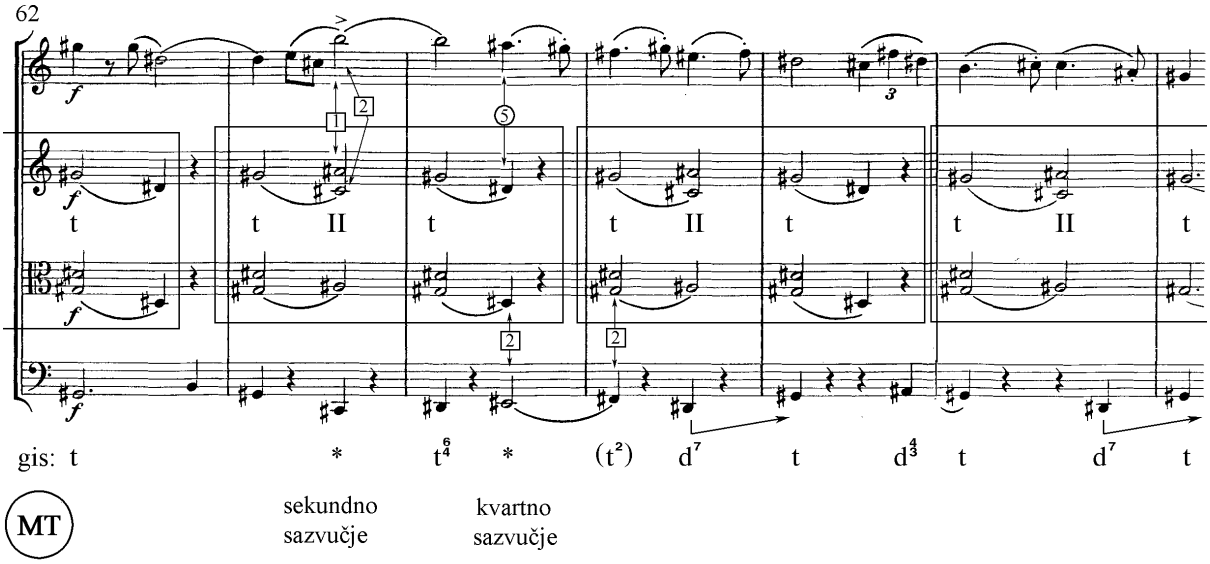
Takođe, važno je istaći da osnovna izotopija zapravo poseduje dvostruku funkciju na nivou celine. Konstantno temporalno i spacijalno dezangažovanje glavnog aktera nesumnjivo vodi do transcendencije. Međutim, kada se sagleda početna spacijalna pozicija definisana laganim odlomkom (*Langsam*), može se izvući i donekle kontradiktoran zaključak da tretman teme iz odseka **a** ima i potpuno suprotnu funkciju. Naime, u odnosu na početni tonalni centar kompozicije (*H*), prva pojava izotopije u gis/dis-modusu (odsek **a**, takt 25) zapravo predstavlja trenutno i najintenzivnije dezangažovanje. Svi prikazani semiotički procesi mogu se tretirati i kao obiman proces angažovanja, odnosno povratka na početni tonalni centar (*H*), što dodatno potvrđuje značaj razumevanja izotopije prilikom kontinuiranog čitanja narativa. Ova dva pogleda međusobno se dopunjuju i ukazuju na to da izotopija ulazi u narativni proces sa veoma udaljene pozicije (gis/dis-modus) i da se u svom kretanju ka transcendenciji praktično vraća na početak (primer 120).

primer 115

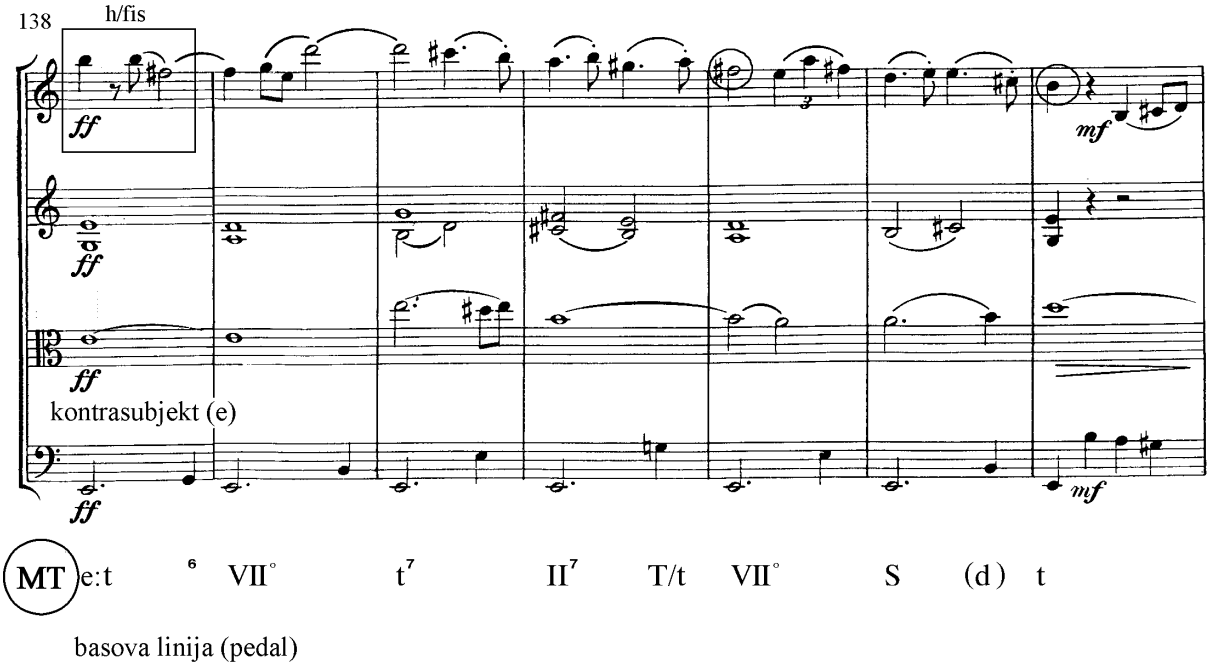


(Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, III stav)

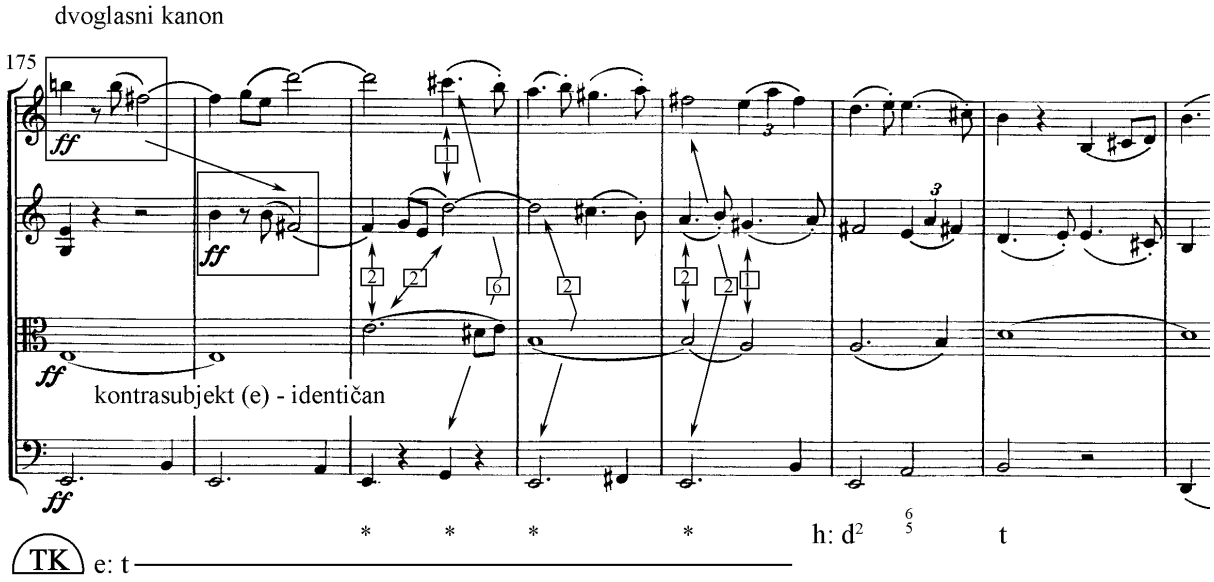
primer 116 (Deo **A**, odsek $\mathbf{a_1}$)



primer 117 (Deo $\mathbf{A_1}$, odsek $\mathbf{a_2}$)

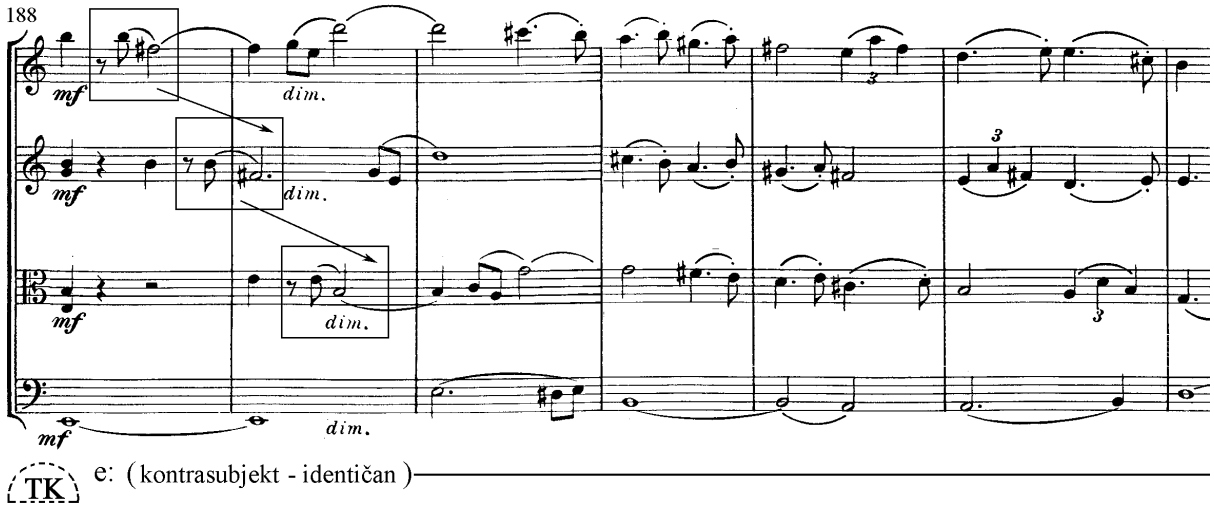


primer 118 (Deo **A**$_1$, odsek **a**$_3$, – Dvoglasni kanon)

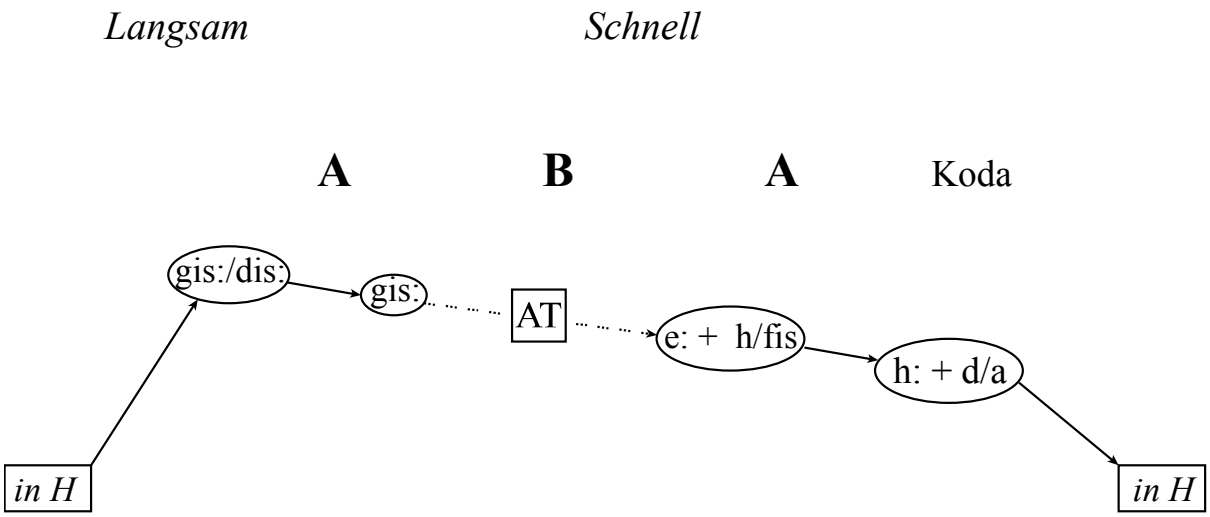


e (t - pedal)
basova linija - delimično izmenjena

primer 119 (Troglasni kanon – odsek **a**$_4$)



primer 120 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, III stav, Grafikon interne spacijalnosti)



4.2.2. Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, II stav

Poseban značaj za kontinuirano čitanje narativa ima izotopija u drugom stav *Šestog gudačkog kvarteta* Paula Hindemita. Veoma sličan semiotički princip ispoljava se u znatno kompleksnijim formalnim uslovima u odnosu na složenu trodelnu pesmu iz prethodno razmatranog primera. Sonatni oblik zasnovan je na dve kontrastne teme u okviru kojih se formiraju suprotstavljena značenja na relaciji Drama – Lirika, što predstavlja relativno čest tradicionalni model (videti šematski prikaz, primer 121).

Upečatljiv dramski karakter ostvaren je u oblasti prve teme (taktovi 1–25), dok znatno razvijenija druga tema (taktovi 26–64), koja istovremeno predstavlja ključnu izotopiju za tumačenje narativa, poseduje reprezentativne odlike lirike. Na nivou kompletne ekspozicije uspostavljena je izrazita i za razumevanje značenja veoma značajna, binarna opozicija. Osnovni lirski element je pevna modalna melodija koja se u različitim vidovima javlja čak dvanaest puta u okviru stava (obeležena je arapskim brojevima, primer 121), čime se nameće kao osnovna izotopija. Važno je naglasiti da u okviru ekspozicije, pored istaknute binarnosti (Dramsko – Lirsko), postoji i razvoj između trećeg i četvrtog nastupa druge teme (taktovi 41–58, primer 121) zasnovan na kombinovanju materijala prve i druge teme, koji na veoma specifičan način posreduje između dva primarna značenja.

Dramski karakter prve teme formira se prevashodno zahvaljujući brzom tempu i konstantnom ritmičkom pulsu u unisono zvuku gudačkog kvarteta (primer 122). Posebna napetost nastaje upotrebom punktirane figure koja se na početku kombinuje sa triolom, tako da dolazi do akumuliranja značajne količine energije (*Lebhaft und sher energish*). Veoma bitan faktor, koji dodatno ističe dramu u okviru ove izotopije, predstavlja unutrašnji muzički prostor u koji je smeštena prva tema. Njena harmonska organizacija je veoma nestabilna i može se okarakterisati kao centralizovana multitonikalnost *in Es*. Sam početak je tonalno veoma neodređen, jer se nakon izlaganja početnog motiva, koji osim početne note („es“) nema jasno usmerenje ka osnovnom centru gravitacije, javljaju uzlazni tercni skokovi (takt 2). Svojevrsna asocijacija na tonalni centar *Es* nastaje uodnošavanjem prvog i poslednjeg tona u prvoj četvorotaktnoj celini, koji grade autentičan odnos (I – V). Međutim, odmah nakon toga (taktovi 4–8), visoka frekvencija smenjivanja mikrotonalnih asocijacija obrazuje reprezentativnu multitonikalnost. Povratak osnovnom težištu nastaje usled ponavljanja tona „es“ u deonici prve violine (taktovi 8–11) uz imitaciono sprovođenje glavnog motiva u

deonicama viole i druge violine. Može se zaključiti da prva tema, uprkos globalnoj centralizaciji *in Es*, istovremeno poseduje visok stepen nestabilnosti.

Druga tema zasnovana je na lirskoj, pijano melodiji u deonici prve violine koja je znatno stabilnije spacijalno pozicionirana u okvirima tonikalnosti „*e/h*“ (primer 30).[268] Kao što je ranije istaknuto, ova tema poseduje modalne karakteristike (zasnovana je na *peremenij lad*-u), koje uz znatno sporiji ritam, tihu dinamiku i prozračnu monodijsku fakturu stvaraju snažnu opoziciju u odnosu na početnu dramsku izotopiju (primer 123 i primer 124). Ovako postavljen sukob između dva glavna aktera dodatno je potenciran spacijalnom relacijom multitonikalno – tonikalno.

Iako na primarnom nivou značenja prikazane izotopije kontrastiraju po značajnom broju parametara, neophodno je skrenuti pažnju na to da u okviru dubinskih struktura egzistira veoma suptilno povezivanje ovih suprotnosti. Naime, inicijalnog aktora, odnosno, pojedine njegove karakteristike, prisutne su u celom muzičkom narativu kompozicije. Početni aktor „a“, koji poseduje naveći dramski potencijal, zasnovan je na sučeljavanju dve, u osnovi izuzetno suprotstavljene ritmičke figure: punktirane osmine i triole (primer 123). Melodija je donekle potisnuta i zasniva se na kružnom talasastom kretanju malog obima, uz upečatljiv kvartni skok naviše „d-g“ (takt 1). U sklopu prve izotopije (drame) se javlja i donekle kontrastni aktor „b“ u kome dramski naboj delimično slabi u korist živahnog karaktera (*Lebhaft*). Ipak, imanentne karakteristike aktora „b“ predstavljaju kvartni skokovi i triolski ritam, što je nedvosmisleno preuzeto od inicijalnog motiva. Na ovaj način dramska izotopija, iako ima dva različita aktora, poseduje visok stepen semantičke homogenosti.

Druga tema, odnosno, osnovna izotopija u stavu, nastala je drastičnom transformacijom početna dva aktora koja dovodi do potpune promene značenja. Dramski potencijal u potpunosti je preznačen augmentacijom kvartnog skoka na početku (takt 27) i melodijskim izmenama u okviru ritmičke okosnice koju i dalje predstavljaju triola i punktirana nota u dvostruko dužem trajanju (taktovi 27–28). Aktor „b“ je u svom osnovnom vidu prisutan u pratnji, ali je njegov dramski potencijal anuliran legato artikulacijom, tihom dinamikom i generalnim potiskivanjem u drugi plan. Ovako koncipiran početak ekspozicije ukazuje da dramu odlikuju brz ritam, fortisimo dinamika i nestabilna faktura nastala kombinovanjem izoritmične homofonije sa imitacionom polifonijom, dok se lirika ispoljava u uslovima znatno sporijeg ritma, pijano dinamike i monodijske fakture (primer 124). Glavni faktor u opoziciji postaje muzički prostor koji dramu intenzivira primenom multitonikalnog

[268] Videti detaljnu analizu ovog segmenta u okviru poglavlja Tonikalnost u kojoj je centar ton ili konsonantno sazvučje, strane 108–109.

principa organizacije harmonskog sadržaja, dok liriku učvršćuje u znatno stabilnije koncipiranoj tonikalnosti. Važno je spomenuti da identično pozicioniranje ključnih značenja, u okviru dve međuspacijalne kategorije, koristi Bartok u ranije razmatranom primeru.

Druga tema je u istom tonalnom centru (*e/h*), tako da je unutrašnja spacijalnost stabilna, a narativni tok se pokreće na nivou eksternog muzičkog prostora. Prvi nastup teme (1 – taktovi 27–32, primer 30 i primer 123), poveren je deonici prve violine i zahvata relativno visok registar, nakon čega dolazi do postepenog eksterno-spacijalnog dezangažovanja usled sprovođenja osnovne izotopije u svim deonicama gudačkog kvarteta. Druga pojava teme transponovana je za oktavu niže (2 – druga violina, takt 32, primer 123), a najdublji registar zahvaćen je prilikom trećeg nastupa u deonici violončela (3 – taktovi 37–40, primer 125). Pored toga što je u ovom trenutku zahvaćen najširi prostor i dostignut najviši nivo akustičke dinamike (*ff*), dolazi i do skraćenja teme tako da nedostaje poslednji takt u kome je veoma upečatljivo razlaganje polarnog kvintakorda „b-d-f“ (uporediti taktove 27–32, primer 123 i taktove 37–40, primer 125). Izostavljanje jednog, harmonski veoma značajnog, kadencijalnog segmenta u temi, koje predstavlja aktorijalnu intervenciju u okviru osnovne izotopije, utiče i na temporalnu dimenziju narativa, jer dolazi do svojevrsnog „ubrzavanja“ toka događaja, čime se priprema povratak drame u okviru razvoja (taktovi 40–44, primer 125).

Razvojni segment, umetnut između trećeg i četvrtog nastupa druge teme, ima funkciju angažovanja interne spacijalnosti, odnosno, povratka u multitonikalni muzički prostor drame. Fortisimo dinamika, brz ritam i polifona faktura sa višestrukim sprovođenjem motiva u svim deonicama gudačkog kvarteta ukazuju na sve ključne odlike dramske izotopije. Ipak, na aktorijalnom nivou može se zapaziti da ‚glavni junak‘ razvoja u deonici violončela zapravo nastaje spajanjem početnog melodijskog pokreta iz druge teme sa aktorom „a“ (taktovi 41–42). Takav tematski materijal transponuje se u deonici prve violine (takt 43), a zatim i viole (takt 45), dok prateći sloj formira oktavno udvojeni ostinato zasnovan na ponavljanju triole iz aktora „a“ (taktovi 40, 42 i 44). Nastaje veoma složena harmonska slika koja utiče na disonantnu zvučnost u okviru multitonikalnog muzičkog prostora. Napetost potenciraju disonantni odnosi između tonalnih centara koji su istaknuti u dva različita sloja – osnovnom motivu, odnosno ostinatnoj, pratnji. Inicijalni aktor „a“ (takt 40) „zastaje“ na pedalnom tonu „e“, dok triolski pokret (deonice druge violine i viole, taktovi 40–41) ističe ton „f“ kao težište. Izlaganje glavnog motiva (deonica violončela, takt 41) dodatno stabilizuje uporište *F* i pojačava disonancu u odnosu na prethodno uspostavljeni pedal („e“). Može se reći da u okviru početnog dvotakta razvoja postoji svojevrsna

bitonikalnost (*e/f*) u kojoj su istaknuta dva centra u odnosu male sekunde, što stvara snažnu disonancu. U nastavku razvoja dolazi do transponovanja dvotakta tako da se uvode nove „kratkotrajne bitonikalnosti“ (*gis/a*, taktovi 42–43, *c/cis~des*, taktovi 44–45, primer 125). Ovako koncipirani muzički prostor nalazi se u veoma osetljivoj zoni između disonantne tonikalnosti i multitonikalnosti. Naime, postavlja se pitanje, više puta artikulisano u okviru prvog dela ovoga rada, kolika treba da bude frekvencija smenjivanja mikrotonalnih asocijacija da bi došlo do ukidanja gravitacije ka jednom određenom centru? U ovom kontekstu presudnu ulogu igra veoma brz tempo, kao i generalno odsustvo gravitacije ka jednom centru u okviru dramske izotopije, tako da se ceo segment može tretirati kao multitonikalan.[269] S druge strane, nivo akustičke disonantnosti je toliko visok da zvučnost u celini donekle asocira čak i na atonalnost. Ovakvo tumačenje ipak je isključeno jer postoji vrlo jasna dominacija pojedinih tonskih uporišta koja u atonalnosti nije moguća. Povećanje nivoa tenzije nastaje u trenutku skraćivanja motiva, odnosno, izostavljanja početnog kvartnog pokreta koji pripada drugoj temi (taktovi 46–47), što dovodi do formiranja reprezentativne multitonikalnosti.

Specifična harmonska organizacija razvoja u uskoj je vezi s veoma značajnom narativnom funkcijom ovog segmenta na nivou celine. Povratak u dramsko okruženje, iako je realizovan veoma intenzivno, pre svega u spacijalnom smislu, ipak nije upotpunjen aktorijalno, jer glavni motiv počinje identično kao lirska izotopija (uporediti takt 27, primer 123 i takt 43, primer 125). Melodijsko-ritmička ekvivalencija je potpuna, ali ipak postoje komponente koje utiču na modifikaciju značenja. Umesto legato artikulacije u pijano dinamici (primer 123), javljaju se nonlegato akcenti u fortisimu (primer 125). Može se konstatovati da je lirska izotopija, odnosno, sam njen početak, prevedena u multitonikalni muzički prostor i, uz upotrebu svih ostalih distinktivnih crta (ritam, faktura, dinamika), značajno dramatizovana. Razvoj smešten između trećeg i četvrtog nastupa druge teme (taktovi 41–58) predstavlja svojevrsnu medijaciju različitih značenja, realizovanu kroz suprotstavljanje kontrastnog melodijsko-ritmičkog sadržaja u dijahroniji i sinhroniji, čime se priprema radikalizacija semiotičkog proseca i postiže veoma specifičan harmonski kolorit.

Nakon razvoja sledi povratak reprezentativne lirike u vidu četvrtog izlaganja druge teme u deonici viole, čime se završava eksponovanje osnovne izotopije u svim glasovima (takt 58, primer 126). Pored toga što se interna spacijalnost stabilizuje kroz povratak tonikalnosti, imanentni karakter melodije u potpunosti dolazi do izražaja usled tihe dinamike

[269] Na svojevrsni otklon od tonalnog načina mišljenja ukazuje i sama notacija u kojoj je centar gravitacije (cis~des) različito notiran u dva sloja (takt 45).

i redukovane fakture. Pratnju obrazuju pedalni tonovi u deonici druge violine i naizmenično dijalogiziranje spoljašnjih glasova zasnovano na kratkim i relativno mirnim silaznim triolskim motivima. Potrebno je naglasiti da su u okviru pratnje eliminisani skokovi vezani za aktora „b“ koji su donekle ‚uznemiravali‘ prvi nastup druge teme, pa se lirika približava svom najčistijem vidu (uporediti taktove 58–64, primer 126 i taktove 27–31, primer 30 i primer 123). Takođe, smenjivanje tonalnih centara (*e/h*), nastalo usled melodijskog kretanja u okvirima *peremenij lad*-a, konačno je ‚razrešeno‘ na kraju ekspozicije pojavom durskog kvintakorda E-dura, što ovu pojavu osnovne izotopije čini, u dosadašnjem narativnom toku, apsolutno najstabilnijom.

Razvojni deo počinje na isti način kao i ekspozicija, unisonim izlaganjem aktora „a“ koje je transponovano za veliku sekundu niže, pa se stvara utisak kratkotrajne tonikalizacije *in Des* (takt 65, primer 126). Međutim, multitonikalnost je u odnosu na početak stava znatno nestabilnija, nema elemenata centralizacije ka jednom uporištu, već veoma brzo dolazi do preobražaja muzičkog prostora. Interna spacijalnost po prvi put zalazi u atonalnu sferu (takt 70), što predstavlja radikalan semiotički gest. Napetost između drame i lirike, koja je prevashodno oslonjena na relaciju multitonikalno – tonikalno, suspendovana je premeštanjem narativnog toka u drugu (atonalnu) prostornu dimenziju. Pored toga što značajno intenzivira proces spacijalnog dezangažovanja, dovodeći ga do drugog stepena u okviru višeg nivoa (tonikalno – atonalno), atonalnost utiče na radikalizaciju semiotičkih procesa i presudno definiše dalja muzička zbivanja.

Atonalna epizoda traje relativno kratko, jer se, nakon nekoliko taktova u kojima dominiraju disonantni akordi (taktovi 70–73) vraća aktor „a“ sa svojim multitonikalnim potencijalom. Disonantna zvučnost ne dozvoljava formiranje tonalnog uporišta sve dok se ne jave upečatljivi kvartni skokovi koji evociraju liriku (taktovi 77–78). Prvi istaknuti melodijski pokret (as-des) sugeriše centralizaciju *in Des*, čime kao da aludira na početak razvojnog dela. Međutim, tonalna stabilizacija izostaje i formira se veoma specifična multitonikalnost na disonantnom pedalu. Spoljni glasovi, koji zahvataju širok registar od četiri oktave, postavljeni su u odnosu male sekunde (e-es), tako da na neki način prolongiraju atonalni prostor, dok se u srednjim glasovima kvartni skokovi smenjuju u visokoj frekvenciji. Dva nezavisna sloja (disonantni i multitonikalni) su akustički relativno izjednačeni, ali nedostatak temporalne ekstenzije (uz brz tempo) onemogućava formiranje tipične kombinovane bispacijalnosti. Ovakav postupak formira suptilnu zonu u okviru koje se postepeno prelazi iz atonalnog u tonalni muzički prostor i priprema povratak osnovne lirske izotopije.

‚Atonalna intervencija' ključna je za pokretanje procesa dezangažovanja na nivou interne spacijalnosti u okviru osnovne izotopije (videti primer 121). Prvi put lirska melodija, obojena specifičnim visokim registrom viole (takt 83, primer 126), napušta početnu centralizaciju (*e/h*) i javlja se u medijantno udaljenoj tonalnoj oblasti (*cis/gis*). Spacijalno udaljavanje od početne pozicije praćeno je dezangažovanjem muzičkog vremena. Peta pojava osnovne izotopije ostvarena je u specifičnoj augmentaciji čime se istovremeno utiče na temporalnost u celini (primer 127). Na nivou spoljašnjeg vremena dolazi do dvostrukog produženja svih ritmičkih vrednosti, osim triolskog pokreta (takt 86). Kao što je ranije istaknuto, triolska figura zajednička je za aktore „a" i „b", a u augmentiranom vidu je već iskorišćena u drugoj temi, pa je u okviru razvojnog dela očuvana njena ritmička prepoznatljivost. Iako usporenje ritma prevashodno deluje na eksternu temporalnost, višestruko ponavljanje osnovne izotopije istovremeno proširuje razmak između nizanja događaja na vremenskoj osi, što utiče na unutrašnje vreme. Može se konstatovati da je u razvojnom delu (nastupi teme 5, 6 i 7, primer 121) usledilo interno temporalno dezangažovanje u odnosu na prva tri nastupa teme u ekspoziciji (1, 2, 3). Ovaj postupak dodatno ističe značaj atonalnog segmenta koji prevazilazi harmonsko-spacijalnu dimenziju i vrši uticaj na konfiguraciju muzičkog vremena.

Pored augmentacije, u razvojnom delu sprovedeno je i variranje jednog dela teme. Prvi osmotakt u sva tri nastupa osnovne izotopije (5, 6 i 7) identičan je skraćenoj melodiji iz ekspozicije (uporediti treći nastup teme, taktovi 37–40, primer 125 i peti nastup teme, taktovi 83–90, primer 127), dok u nastavku muzičkog toka (taktovi 91–95, primer 127), umesto razlaganja polarnog trozvuka, koji je predstavljao upečatljivu melodijsku kadencu (nastupi 1 i 2), sledi slobodan razvoj. Ovakva modifikacija druge teme destabilizuje harmonski tok, donekle ukida osnovno tonalno uporište (cis/gis) i značajno produžava samo trajanje osnovne izotopije.

Celokupan spacijalni kontekst u koji je smeštena augmentirana varijanta teme je relativno stabilan i kreće se u tonikalnim okvirima koji su definisani tonalnim centrom same melodije (cis/gis). Ipak, pratnja koja okružuje temu unosi određenu količinu nemira i tenzije u narativni tok (taktovi 83–87, primer 126). Upotreba aktora „a" u dvoglasnom kanonu, koji predstavlja kontrasubjekt, izaziva delimični upliv drame u lirski karakter razvojnog dela, međutim, njegova sekundarna uloga, u diskretnoj pijano dinamici ne narušava celokupni kontekst. Pored toga, melodijsko-ritmički sadržaj motiva je prilagođen tako da se u potpunosti uklapa u tonalni centar, pa se može zaključiti da je sprovedena svojevrsna ‚lirizacija' drame. Ako se uporedi razvoj umetnut između trećeg i četvrtog nastupa druge

teme u ekspoziciji (taktovi 41–58), u kome je melodijski početak osnovne izotopije smešten u dramski kontekst, nameće se zaključak da centralni odsek razvojnog dela (taktovi 83–117) predstavlja svojevrsnu inverznu medijaciju nastalu upotrebom elementa drame (aktor „a“) u okviru lirike.

Naredni, šesti nastup teme (taktovi 96–107, primer 128) ostaje u istim tonalnim okvirima (cis/gis) ali se vrši intenziviranje kontrapunktskih tehnika, što na neki način utiče na muzički prostor. Iako se prema Tarastiju eksterna spacijalnost prevashodno odnosi na registarske promene, različiti postupci na nivou fakture takođe mogu da utiču na oblikovanje muzičkog prostora. U tom smislu, upotreba augmentirane druge teme u kanonu između deonica violončela i prve violine, uz nastavak razrade kontrasubjekta u kanonu u srednjim glasovima, može se tretirati kao dezangažovanje spoljašnjeg prostora. Medijacija se nastavlja, ali usled delimičnog zaoštravanja harmonskog toka dolazi do intenziviranja simbioze između lirike i drame i narastanja opšte napetosti. Na ovaj način postepeno se napušta lirska zona i priprema sedmi nastup teme i završetak razvojnog dela.

U sedmom nastupu, tema se izlaže u deonici viole uz delimičnu podršku violončela (taktovi 107–117, primer 128). Kanonska imitacija je završena, tako da se melodija javlja u homofonom sloju koji formiraju dvozvuci u donja dva glasa. Melodijska linija je transponovana za malu sekundu više u odnosu na prethodne dve pojave, što produbljuje proces dezangažovanja interne spacijalnosti. Harmonski tok obiluje veoma disonantnim akordskim strukturama koje u značajnoj meri remete osnovni tonalni centar (*d/a*). Ipak, snažan semantički potencijal osnovne izotopije, koja je tokom cele kompozicije transparentno vezana za najstabilniji tonikalni muzički prostor, ne dozvoljava narušavanje gravitacije ka centru. Iznad vodećeg tematskog sloja i dalje je prisutan kontrasubjekt u dvoglasnom kanonu u kome veoma upečatljive mikrotonalne asocijacije utiču na stvaranje multitonikalnosti. Iako je ovakva fakturna postavka, u kojoj je augmentirana druga tema praćena kontrasubjektom prve teme u kanonu, iskorišćena u toku centralnog odseka razvojnog dela, tek na samom kraju (sedmi nastup teme) dolazi do formiranja kombinovanog vida ispoljavanja harmonskog sadržaja. Odabrani primer jasno potvrđuje ranije istaknute zakonitosti u odnosu na formiranje bispacijalnosti u posttonalnoj muzici. Na početku centralnog odseka (peti nastup teme, takt 83, primer 126 i primer 127), apsolutna dominacija melodije u odnosu na kontrasubjekt ne dozvoljava da se formira zaseban multitonikalni prostor u drugom sloju. Pored toga, tonalna snaga teme utiče i na koncepciju kontrasubjekta, pa u njemu preovladavaju melodijski pokreti koji se takođe uklapaju u osnovni centar gravitacije (videti taktove 83–87). U narednoj, šestoj pojavi osnovne izotopije, usled upotrebe dvostrukog kanona (i u temi i u kontrasubjektu),

tonalna osnova je delimično ugrožena (taktovi 96–107, primer 128), da bi tek u uslovima potpuno ravnopravnog ispoljavanja dva kontrastna sloja (sedmi nastup) došlo da stvaranja bispacijalnosti. U ovom trenutku veoma je teško perceptivno odrediti koji je sloj istaknutiji, jer je kontrapunkt naglašen brzim notnim vrednostima i visokim registrom, a tema značajno oponira pre svega svojom kontekstualnom dominacijom.[270]

Upotreba srazmerno retkog, kombinovanog vida organizacije harmonskog sadržaja, transparentno ukazuje na značaj harmonskih procesa za funkcionisanje muzičkog narativa. Upravo u trenutku dostizanja ključne kulminacije stava, neposredno pred reprizom sonatnog oblika, sedmi nastup osnovne izotopije realizovan je u najvećem stepenu medijacije između dva osnovna značenja.[271] Direktnim spajanjem tonikalnog i multitonikalnog muzičkog prostora, koji su vezani za lirsku odnosno dramsku izotopiju, stvoreni su uslovi za apsolutnu ‚dramatizaciju lirike'. Kompletan razvojni deo može se posmatrati kao upečatljiva medijacija u okviru koje se postepeno, u tri koraka (nastupi teme 5, 6 i 7), lirska tema posreduje dramskim elementima. Jasno usmereno kretanje od lirike ka drami, pored toga što ima funkciju zaokruženja razvojnog dela, predstavlja i krajnju tačku u procesu temporalnog dezangažovanja.

Vrhunac kulminacije dostiže se u trenutku reprize koja poseduje izuzetno visok stepen modifikacije (takt 117, primer 128). Intenzivan proces medijacije, koja u toku razvojnog dela zahvata istovremeno spacijalnu i temporalnu dimenziju muzičkog toka, što rezultira stvaranjem bispacijalnosti (sedmi nastup teme), dovešće lirsku izotopiju do stadijuma u kome je njen melodijsko-ritmički profil u potpunosti redefinisan (osmi nastup teme, takt 117). U ekstremno visokom registru, kojim je dostignuta krajnja tačka dezangažovanja spoljašnjeg prostora, u deonici prve violine, uz oktavno udvajanje u deonici violončela, izlaže se samo glava teme prepoznatljiva po uzlaznim kvartnim skokovima. Između basa i diskanta formira se prazan prostor od dve oktave u kome se nastavlja razrada melodijsko-ritmičkog sadržaja iz aktora „a". Pored toga što su sve deonice gudačkog kvarteta u visokom registru, stepen akustičke dinamike (*ff*) dodatno doprinosi visokom tenzionom nivou. Lirski elementi praktično su potpuno iščezli, a jedinu udaljenu asocijaciju na drugu temu predstavljaju uzlazni kvartni skokovi u melodiji. Iako deluje da je povratak drame potpun, značajna promena ostvarena je na nivou interne spacijalnosti. S obzirom na to da je upotrebljen melodijski obrt iz teme koji poseduje najsnažniji tonalni potencijal (uzlazni kvartni skok),

[270] Poslednji nastup teme, Hindemit poverava deonici viole (koju je i sam svirao), a značaj melodije diskretno sugeriše dinamikom (*f* u odnosu na *mf*). Ipak, u zavisnosti od izvođenja, izbalansiranost ova dva sloja moguće je interpretirati na različite načine.

[271] Sedmi nastup teme ujedno predstavlja i zonu zlatnog preseka celog stava.

muzički prostor vraćen je u okvire čvrsto orijentisane tonikalnosti *in Es*. Ovo je ujedno i ključni faktor koji navedeni segment (osmi nastup teme) određuje kao obrnutu reprizu sonatnog oblika.

Repriza u celini odvija se retrogradno u odnosu na ekspoziciju, tako da nakon krajnje izmenjenog, osmog nastupa druge teme, sledi gotovo identičan razvoj (taktovi 126–143)[272] koji prethodi ‚pravoj' drugoj temi (nastupi 9, 10, 11). Razvojni deo, u kome je sprovedena medijacija osnovnih značenja, sa formalne tačke gledišta predstavlja osu simetrije oko koje gravitiraju dramska i lirska izotopija, odnosno prva i druga tema (videti primer 121). Ovakav razvoj događaja, u kome počinje sistematsko izlaganje svih aktora u obrnutom redosledu, ceo stav čini izuzetno simetričnim, odnosno, ‚antinarativnim'. Ipak, koncepcija unutrašnjeg prostora je takva de se praćenjem ključne izotopije veoma jasno može uočiti nastavak narativnog toka, što dodatno potvrđuje narativnu funkciju harmonskog jezika. Proces dezangažovanja interne spacijalnosti ne samo da se nastavlja, već dolazi i do njegovog intenziviranja. Deveti, deseti i jedanaesti nastup teme (taktovi 143–157, primer 129), koji predstavljaju povratak reprezentativne lirike, u formalnom smislu odgovaraju prvom, drugom i trećem nastupu (taktovi 26–40), ali se kreću kroz druge tonalne centre. Dok je u ekspoziciji tonikalnost druge teme čvrsto vezana za centralizaciju „*e/h*", u reprizi udaljavanje od početne spacijalne pozicije dostiže vrhunac kroz zahvatanje veoma nesrodnih centara: „*c/g*", „*as/es*" i „*d/a*". Pored toga, sprovodi se i postepeni povratak na osnovni oblik teme, jer deveti i deseti nastup predstavljaju skraćene varijante izotopije analogne trećoj pojavi iz ekspozicije. U ovom trenutku dolazi i do pada aktivnosti svih muzičkih komponenti, pa se lirika javlja u najčistijem vidu – tihoj dinamici, proređenoj fakturi zasnovanoj na dugim pedalnim tonovima i ravnomernom triolskom pasažnom kretanju uz potpunu eliminaciju oba aktora iz dramske izotopije.

Repriza prve teme takođe je na izvestan način spacijalno udaljena od svoje početne pozicije, kao i od konteksta koji joj prethodi (takt 158, primer 130). Povratak drame ostvaruje snažan dinamički, fakturni i tematski kontrast, a takođe dovodi aktor „a" u očekivani multitonikalni prostor. Iako deluje kao potpuna repriza, ovaj segment intenzivira proces dezangažovanja usled transponovanja glavnog motiva na novu visinu, pa se stvara utisak centralizacije *in Ges*. Srodno početku razvojnog dela, kada je materijal prve teme izložen na tonskoj visini „des", multitonikalnost poseduje visok stepen nestabilnosti i veoma brzo dostiže atonalnost (taktovi 163–176). Repriziranje prve teme, usled upotrebe ovako snažnog

[272] Melodijsko-ritmički i harmonski sadržaj je identičan, dok je kretanje sprovedeno o okviru drugih tonalnih centara, što u uslovima opisane multitonikalnosti nema naročito istaknut značaj.

atonalnog harmonskog sadržaja i odsustva aktora „b“, zapravo predstavlja reprezentativni oblik drame koji se dostiže tek na kraju stava. Time su lirska i dramska izotopija dovedene u neposredan kontakt upravo onda kada su dostigle svoj ‚najčistiji‘ vid, pa se, suprotno očekivanju, nakon opsežnog procesa medijacije (razvojni deo), ponovo stvara efekat snažne opozicije. To jasno potvrđuje da odnos unutar binarne strukture nije osporen, odnosno, da medijacija nije ključni faktor generisanja semiotičkog procesa, već da je za kontinuirano čitanje narativa neophodno sagledati izotopijsku funkciju druge teme. Njen značaj potvrđuje se i u poslednjim taktovima kompozicije kada, nakon atonalnog segmenta, koji očigledno poseduje sposobnost radikalnijeg ukidanja spacijalne opozicije na relaciji multitonikalno (drama) – tonikalno (lirika) u odnosu na medijaciju, po dvanaesti put ‚na scenu stupa‘, ključni lirski element (nastup 12, taktovi 177–179, primer 130). Stav završava upravo motivom koji je nedostajao u mnogim nastupima teme, melodijskom kadencom zasnovanom na razlaganju polarnog trozvuka i toničnim kvintakordom osnovnog Es-dura, čime se postiže konačan povratak u početni tonalitet.

Donekle srodno kao u prethodno analiziranom primeru, trećem stavu iz *Sedmog gudačkog kvarteta*, osnovna izotopija, udaljavanjem od svoje početne pozicije, odnosno, tek na kraju kompletnog procesa dezangažovanja interne spacijalnosti, dostiže osnovni tonalitet. U ovom kontekstu to je čak i značajnije jer sa stanovišta sonatne logike predstavlja svojevrsno tonalno ‚pomirenje tema‘. S tim u vezi, neophodno je ukazati na principe modalizacije interne spacijalnosti na nivou lirske izotopije u ukupnom narativnom toku. Kao što je prikazano, melodija druge teme se u ekspoziciji javlja četiri puta u istom tonalnom centru (*e/h*), u identičnom obliku, uz skraćenje prilikom trećeg nastupa u kome nedostaje završni kadencijalni motiv (razlaganje polarnog akorda). Sve promene u temi vezuju se isključivo za eksternu spacijalnost (registarske i orkestracione izmene), dok je unutrašnji muzički prostor veoma stabilan. Nakon prve pojave atonalnosti u uvodnom odseku razvojnog dela, semiotički proces se radikalizuje i glavni protagonista menja svoju prostornu poziciju. Važno je istaći da je ceo proces dezangažovnja interne spacijalnosti osnovne izotopije sproveden u okviru nižeg nivoa, pa druga tema ostaje u okvirima tonikalnosti, ali menja tonalne centre, što je veoma blisko tradicionalnoj koncepciji. Zahvatanje medijantno pozicioniranog centra *cis/gis* praćeno je temporalnim dezangažovanjem kroz augmentaciju i kanon (nastupi 5 i 6), dok vrhunac udaljenja predstavlja kombinovana spacijalnost neposredno pred reprizu (nastup 7). Tako, primarna izotopija, nakon atonalnog impulsa, dobija upečatljiv modalitet *hteti ne-biti* u osnovnom tonalitetu. Na početku reprize sonatni princip stvara snažan horizont očekivanja kod slušaoca u tonalnom smislu. Ipak, druga tema

u celini se do kraja kompozicije nikada ne javlja u ‚očekivanom' tonalnom centru. Jedino njen inicijalni motiv dostiže spacijalnost *in Es*, i to u trenutku totalne kulminacije drame, potpune spacijalne dezangažovanosti i apsolutnog dinamičkog klimaksa, odnosno, u uslovima kada je tema gotovo neprepoznatljiva (nastup 8, taktovi 117–122, primer 128). Ovakav postupak ukazuje da, uprkos snažnom opiranju glavnog aktera, neminovnost konvencije preznačava osnovni modalitet teme i dovodi ga u područje *morati biti* (u tonalnom centru drame). Svi preostali nastupi teme (9, 10 i 11) praćeni su temporalnim angažovanjem, odnosno, povratkom na početni oblik teme bez augmentacije, dok se proces dezangažovanja unutrašnjeg prostora nastavlja. Vraća se modalitet *hteti ne-biti*, pa dolazi do izbegavanja centra *Es*. Tek na kraju stava, nakon još jednog ‚atonalnog šoka', dolazi do neminovnog ‚razrešenja' u početni tonalitet, ali je u njemu realizovan samo kadencijalni motiv. Ovakav završetak stava ukazuje na to da su i u posttonalnom kontekstu, u kome se konvencije dursko-molskog tonaliteta temeljno preispituju, aktori izrazito povezani sa događajima na spacijalnom planu. Govoreći o kinetičkoj energiji, Tarasti, pozivajući se na Grejmasa, konstatuje da: „kinetička energija nije temporalno-ritmička, već spacijalna kategorija" (Tarasti 1994, 100), odnosno da se „energija pojedinih aktora može odrediti isključivo spacijalnim faktorima" (Tarasti 1994, 100). Očigledno je da se kretanje lirskog aktora konstantno usmerava upotrebom različitih muzičkih prostora, a završava tek u trenutku dostizanja početne spacijalnost.

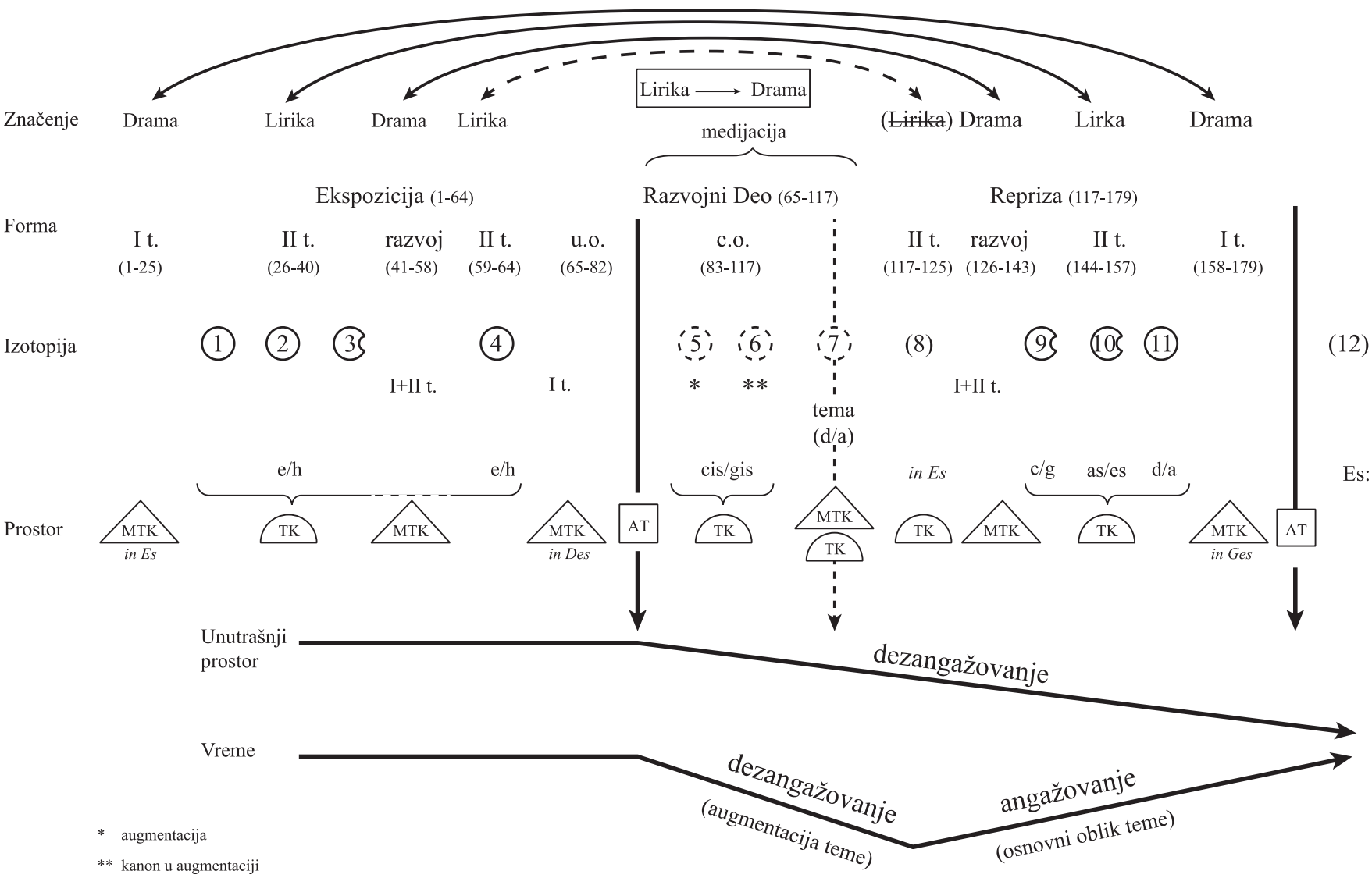
Može se izvesti zaključak da analiza interne spacijalnosti na nivou primarne izotopije stava, pored toga što potvrđuje usku povezanost harmonskog jezika i značenja, ukazuje na odsustvo suštinskog pomirenja dva suprotstavljena aktera. Binarna opozicija postavljena u okviru ekspozicije, koja se preispituje kroz različite oblike medijacije u toku razvojnog dela, uprkos snažnim silama konvencije, dodatno se produbljuje u okviru reprize.

Lirsko značenje javlja se u reprezentativnom vidu, čemu posebno doprinosi izostavljanje aktora „b" iz pratnje. S druge strane, drama biva dodatno potencirana atonalnim uplivom, pa se može konstatovati da je binarna opozicija na kraju stava radikalizovana. Ovakav postupak donekle je srodan narativnom modelu koji koristi Bartok u drugom stavu *Muzike za žičane instrumente čelestu i udaraljke*. Zamagljivanje suprotstavljenih kategorija (medijacija), u oba primera, predstavlja ključni faktor radikalizacije semiotičkog procesa, što stvara utisak kretanja narativnog toka od apstrakcije ka realnoj opoziciji. Jedina razlika je u funkcionisanju interne spacijalnosti, koja u reprizi Hindemitovog gudačkog kvarteta ne učestvuje u medijaciji. Drama ostaje pozicionirana u okvirima multitonikalnoti, dok je lirika vezana za znatno stabilniju tonikalnost. Može se zaključiti da je proces medijacije na

spacijalnom nivou završen u okviru razvojnog dela, u trenutku uspostavljanja bispacijalnosti (sedmi nastup osnovne izotopije). Muzički prostori u kojima se kreću različiti aktori ključni su nosioci značenja, a njihovi međusobni odnosi veoma dragoceni za kontinuirano čitanje narativa.

primer 121

(Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, II stava)

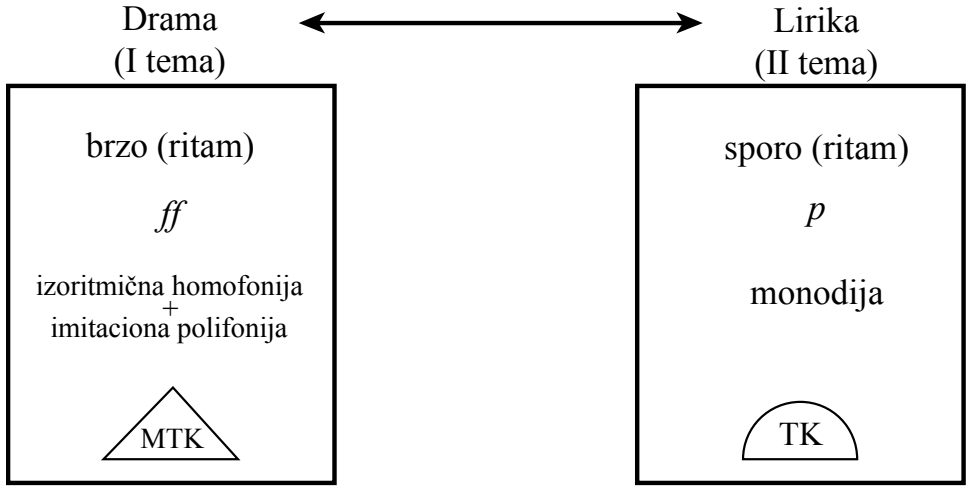


II
Lebhaft und sehr energisch (♩ = 86-92)
(I)
(D)
MTK
Es
TK
Es
cresc.

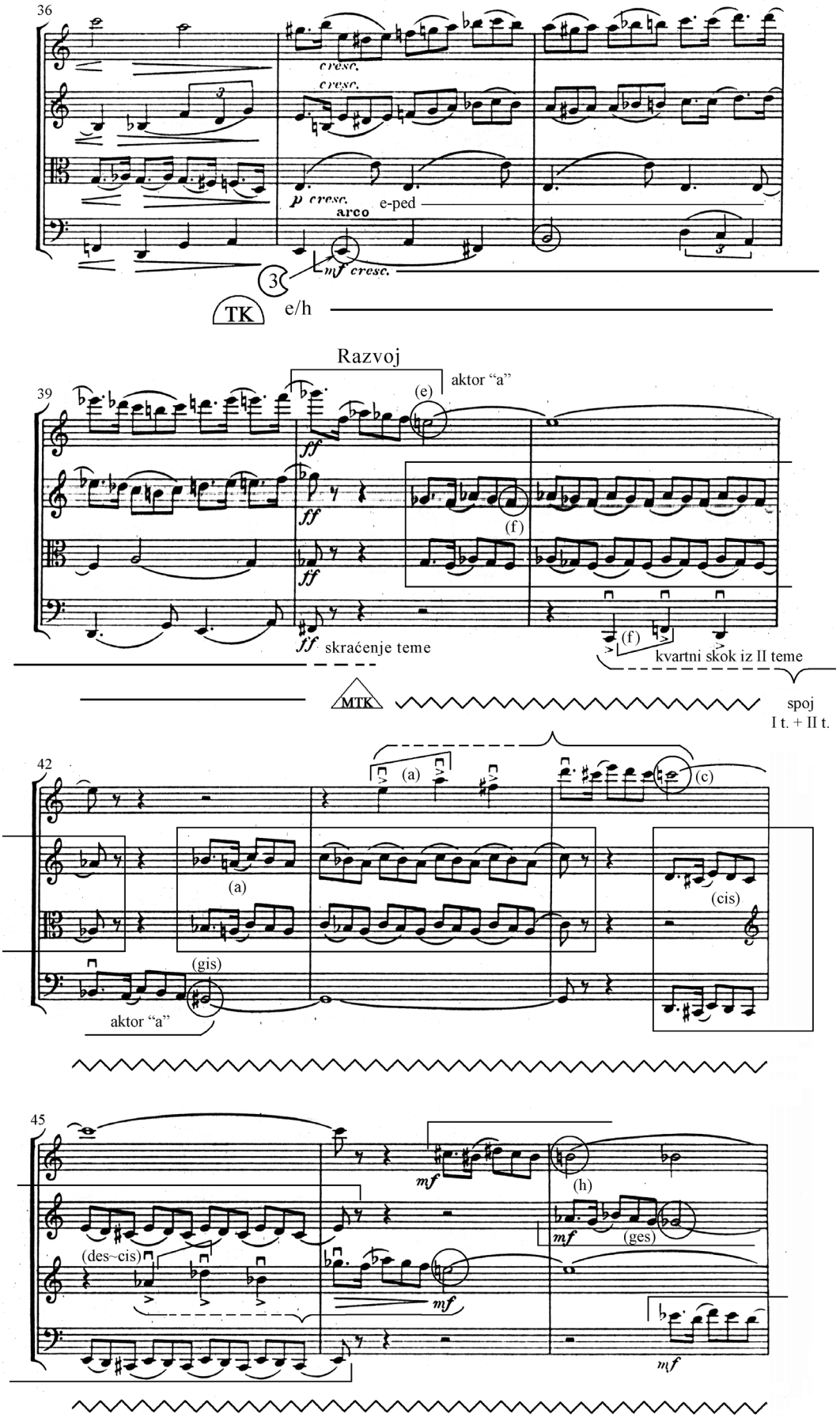
primer 123 (Poređenje Drame i Lirike)

primer 124 (Grafički prikaz binarne opozicije)

Binarna opozicija



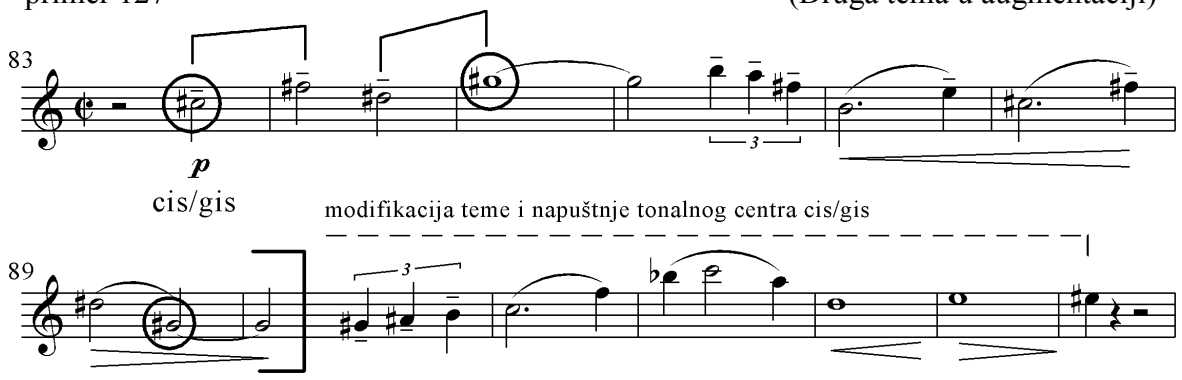
primer 125 (Treći nastup II teme i razvoj)



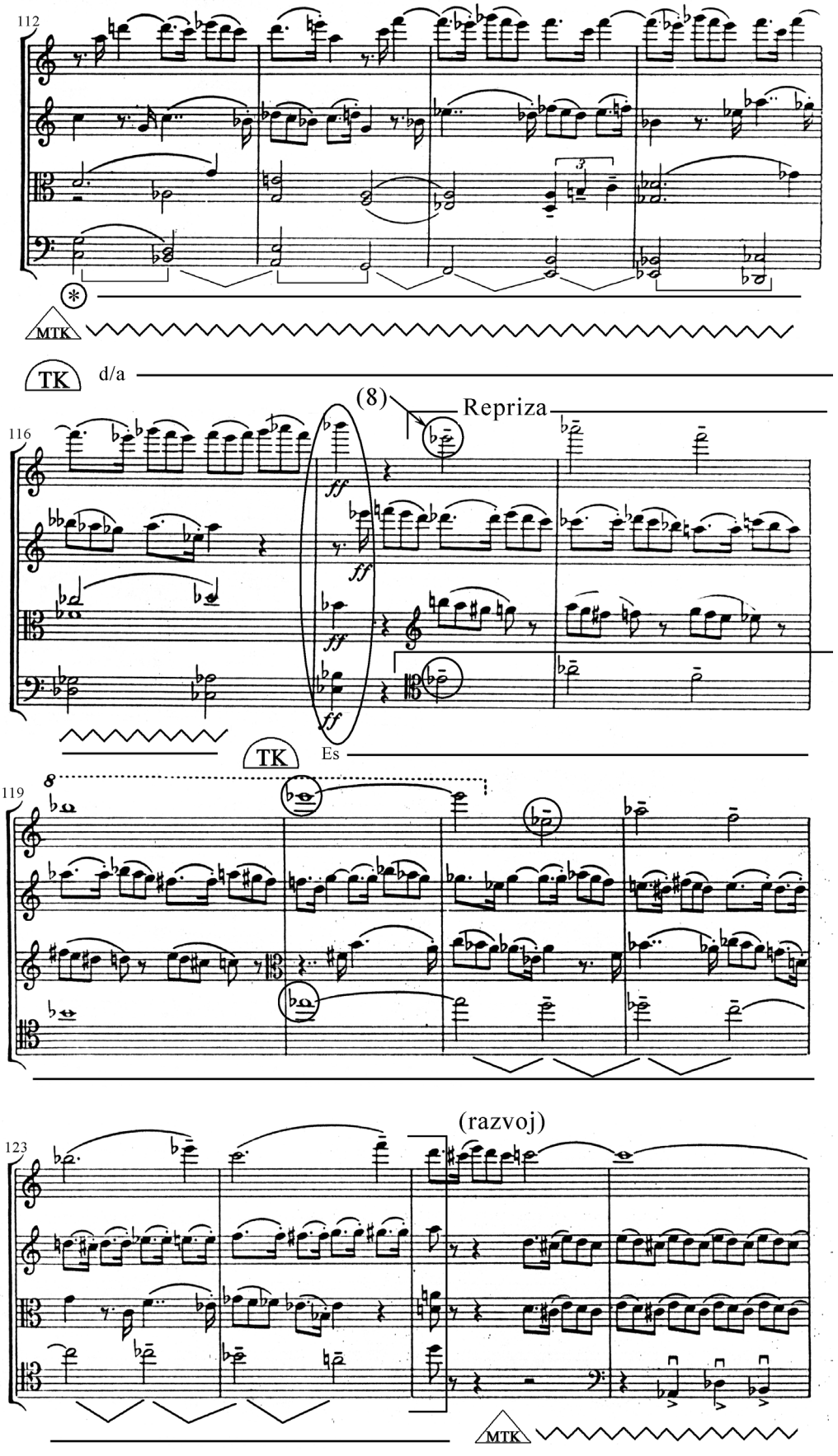
primer 126 (Kraj ekspozicije i početak razvojnog dela)

(nastavak)

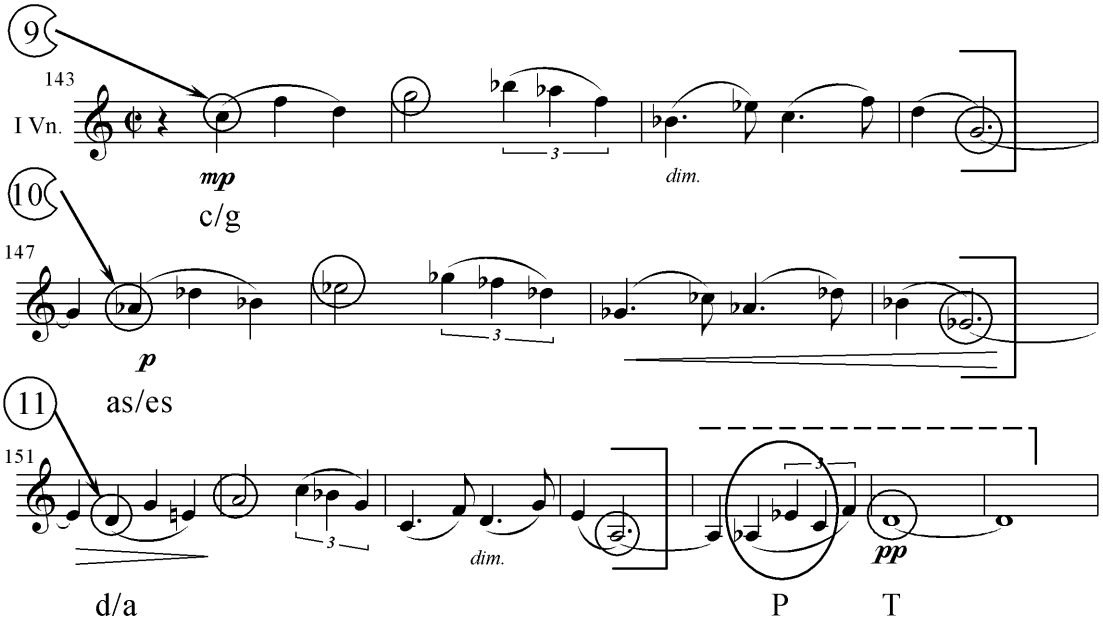
primer 127 (Druga tema u augmentaciji)



primer 128 (Kanon u augmentaciji, disonantna tema i repriza)


112
MTK
TK
d/a
(8)
Repriza
116
ff
TK
Es
119
(razvoj)
123
MTK

primer 129 (Povratak lirike – Repriza druge teme)



primer 130 (Povratak drame – Repriza I teme)

(nastavak)

4.3. Odnos temporalnosti i spacijalnosti

Dmitrij Šostakovič, *Petnaesti gudački kvartet*, III stav.

Prilikom narativne analize odabranih stavova iz muzike Šostakoviča, Hindemita i Bartoka, više puta je ukazano na značaj odnosa između temporalnosti i spacijalnosti. Reprezentativni primer povezanosti muzičkog vremena sa prostorom, koji dodatno ističe ulogu harmonskih procesa u narativnom toku, predstavlja teći stav (*Intermezzo*) iz *Petnaestog gudačkog kvarteta* Dmitrija Šostakoviča.

Intermeco na mestu trećeg stava u poslednjem Šostakovičevom gudačkom kvartetu predstavlja veoma specifičnu interpolaciju koja poseduje istaknutu semantičko-narativnu poziciju. Uprkos krajnje svedenim dimenzijama (samo 27 taktova) i relativno slobodnoj koncepciji, koja asocira na svojevrsnu kadencu za solo violinu, odnos muzičkog vremena i prostora je izuzetno značajan. Kompletna struktura stava može se interpretirati kao muzička rečenica klasičarske strukture (4 + 4 + 8) sa proširenjem od pet taktova, kome sledi prelaz ka sledećem stavu (primer 131).

Na početku je upečatljiv temporalni *stasis* realizovan pedalnim tonom („es“) u basu u pijanisimo dinamici, na koji se naslojava čista kvinta („b“) u diskantu u polovinskim notnim vrednostima, u niskom registru. Na taj način se formira početna gravitacija ka tonskom centru *Es* kojom je definisana i početna interno-spacijalna pozicija. Čista kvinta uvek donekle ukazuje na dursku boju usled alikvotnih tonova, dok kompletan kontekst cikličnog dela, na šta ukazuju i stalni predznaci, odgovara es-molu, pa se na početku trećeg stava stvara svojevrsna dvosmislenost.[273] S obzirom na spor tempo (*Adagio*) i produženo trajanje tonične kvinte, očekuje se uspostavljanje tonaliteta ili tonikalnosti, međutim, već u drugom taktu javlja se intenzivno temporalno i spacijalno dezangažovanje kojima se podiže nivo tenzije[274]. Ekstremno ubrzanje ritma (šezdesetčetvorke) prati i veoma nagla promena registra kojom se zahvata prostor od dve oktave, čime se istovremeno deluje na spoljašnji prostor i spoljašnje vreme. Potrebno je skrenuti pažnju da je u ovom trenutku dostignuta najbrža ritmička pulsacija ne samo u trećem stavu, već i na nivou ciklusa, i da je spoljašnja temporalnost na neki način u kontradikciji sa celokupnim kontekstom (*Adagio*). Takođe, metrička

[273] Kao što je više puta istaknuto, u posttonalnom kontekstu često se harmonska komponenta definiše intervalskim sredstvima, što utiče na modifikovanje tonalnosti.

[274] U okviru kompletnog narativnog toka veoma je upečatljiva analogija između procesa stvaranja tenzije odnosno distenzije, koje pominje Imberti, i angažovanja i dezangažovanja, definisanih u teoriji Tarasti. Ova dva pristupa, iako poseduju izvesne razlike, mogu se dovesti u direktnu vezu kada je u pitanju funkcionisanje muzičkog vremena u *Intermecu* Šostakovičevog gudačkog kvarteta.

organizacija je relativno slobodna jer prva violina izlaže virtuozne pasaže nad statičnim pedalom. Snažno dezangažovanje javlja se i na nivou interne spacijalnosti, jer melodijska linija napušta tonalni prostor *in Es* i formira multitonikalnost (taktovi 2–3, primer 131). Brzo smenjivanje kvartnih skokova stvara kratkotrajna tonska uporišta (takt 2) nakon čega se muzički prostor destabilizuje uzlaznim tritonusima („e-b", takt 3). Melodijski sloj donekle harmonski oponira pedalnom tonu u basu, dok registarska i dinamička udaljenost značajno ublažavaju sukob ispoljen na oba spacijalna nivoa (internom i eksternom).

Nakon snažnog naleta tenzije na gotovo svim nivoima, dolazi do postepenog opuštanja, odnosno, počinje proces angažovanja. Delimično usporavanje nastaje uvođenjem punktiranog ritma dok se istovremeno muzički prostor delimično centralizuje *in Des*. Potpuno zaustavljanje spoljašnjeg muzičkog vremena, praćeno spacijalnom transformacijom, nastaje upotrebom sporih, osminskih akorada u okviru tonaliteta C-dura (takt 4). Iako postoje samo dva akorda[275], tonični kvartsekstakord i visoka submedijanta, referenca na tradicionalni tonalitet je veoma snažna. Uprkos veoma izrazitoj distenziji, angažovanje nije potpuno jer temporalnost ne dostiže *stasis* sa početka, a tonalni prostor je premešten iz tonikalne *in Es* sfere, u oblast C-dura. Takođe, pedalni ton je zadržan pa se stvara disonanca između dva tonalna centra, što ne dozvoljava potpunu eliminaciju tenzije. Spacijalna krivulja pokazuje visok intenzitet harmonskih promena, jer se u relativno kratkom vremenu zahvata nekoliko veoma udaljenih prostora. Neposredno pre samog usporenja muzičkog toka, javlja se upečatljiva ritmičko-melodijska figura koja implicira novo značenje (takt 3). Punktirani ritam, koji je nešto sporiji od neposrednog okruženja, i sekundno silazni melodijski pokret stvaraju asocijaciju na figuru lamenta. Naravno ovakav gest samo implicira lament koji je ‚vešto skriven' unutar virtuoznih solo pasaža u deonici prve violine.

Gotovo identična situacija, u kojoj koordinacija brzog ritma, promene registra i transformacije unutrašnjeg prostora generiše značajno povećanje tenzije, javlja se u narednom četvorotaktu (taktovi 5–8, primer 131). U ovom trenutku registar je viši (takt 6) čime se stvara snažnija tenzija koja ‚zahteva' veću distenziju. Na čvrstu povezanost temporalnosti i spacijalnosti ukazuje činjenica da jača prostorna tenzija (viši registar) izaziva duže vremensko opuštanje u okviru dva takta, uz produženje ritmičkih vrednosti. Angažovanje spoljašnje temporalnosti je gotovo potpuno, jer se uvodi polovina sa tačkom. Ipak, apsolutni *stasis* nije postignut usled novog izlaganja pasaža u deonici prve violine (takt 8).

[275] Ako se sagleda melodijski sadržaj koji prethodi tonici C-dura, može se uočiti insistiranje na tonu „des", odnosno kratkotrajna centralizacija frigijske sfere.

Unutrašnji muzički prostor dezangažuje se sličnim kretanjem diskanta kroz multitonikalnost u kojoj se još upečatljivije insistira na uzlaznim kvartama.[276] Nakon ovakve destabilizacije harmonskog toka, dolazi do najintenzivnije aktivnosti registra – trenutnog izlaganja tona „g“ u četiri oktave (takt 6), čime se ujedno donekle stabilizuje tonalni centar. Eliminacija tenzije unutar dvotaktnog usporenja praćenja je angažovanjem unutrašnje spacijalnosti, ali, za razliku od prvog četvorotakta, upotrebljen je drugi tonalitet – a-mol. Ispoljavanje sistema odnosa između akorada ponovo je svedeno na samo dve funkcije (t – II),[277] ali je promena muzičkog prostora veoma značajna. Ako se uporedi distenzija u okviru prvog i drugog četvorotakta, nameće se zaključak da postoji obrnuta proporcija u aktivnosti temporalnog u odnosu na spacijalni plan. Naime, temporalno opuštanje u prvom četvorotaktu je slabije usled kraćeg trajanja (jedan takt), dok je muzički prostor donekle stabilniji ako se uzme u obzir odnos kratkotrajno uspostavljenog tonaliteta i pedala. Superponiranje C-dura, u kome je istaknuta niska submedijanta, nad medijantnim pedalom“es“, što donekle asocira na romantičarske odnose, znatno je stabilnije u odnosu na uvođenje polarnog a-mola u drugom četvorotaktu. Sa temporalnog aspekta, u drugom četvorotaktu pad tenzije je znatno veći jer proces interpolacije tonaliteta traje duplo duže (dva takta).

Poslednji ‚udar‘ tenzije i konačno opuštanje realizuje se u okviru osmotakta (taktovi 9–16, primer 131). U ovom segmentu muzičkog toka, po prvi put se deazangažuje unutrašnje muzičko vreme. S obzirom na to da je aktivnost interne temporalnosti prevashodno vezana za dispoziciju događaja na vremenskoj osi, povećanje tenzije ostvareno je prolongacijom strukture. Ceo proces temporalno-spacijalnog dezangažovanja i angažovanja, odnosno, tenzije i distenzije realizovan je u okviru osam taktova. Melodija je pozicionirana u najvišem registru čitavog stava, tako odmah počinje proces povratka na početnu poziciju. Tenziju stvara brz ritam i napuštanje tonalnog muzičkog prostora koje je u ovom trenutku najintenzivnije. U deonici prve violine izostaju mikrotonalne asocijacije i javljaju se veliki skokovi disonantnih intervala (taktovi 8–9). Usamljeni pokret silazne kvarte („d-a“, takt 10) nije dovoljan za formiranje multitonikalnosti, tako da se prvo tonsko uporište (ges, takt 11) ističe tek u trenutku pojave figure lamenta. Punktirani ritam i sekundno-silazna melodija snažnije su naglašeni u odnosu na sličnu situaciju iz prvog četvorotakta, a višestruko

[276] Potrebno je skrenuti pažnju da je ovakav vid multitonikalnosti donekle tipičan za Šostakoviča. Insistiranje na uzlaznim kvartama, koje stvaraju izuzetno visok stepen multitonikalne frekvencije, jer svaki ton istovremeno predstavlja trenutnu toniku, odnosno, dominantnu za naredni, javlja se u okviru drugog stava *Četrnaeste simfonije* (videti primer 60 iz poglavlja Multitonikalnost).

[277] Kratkotrajna centralizacija *in G*, koja prethodi plagalnom obrtu u a-molu (takt 6), može se protumačiti kao zahvatanje oblasti prirodnog sedmog stupnja, što predstavlja postupak sličan tonikalizaciji frigijske sfere C-dura iz prvog četvorotakta.

ponavljanje motiva, uz sekundno-silaznu transpoziciju dodatno ističe lamentozni karakter i povećava tenziju. Temporalno usporenje, koje predstavlja ključni faktor stvaranja distenzije, počinje uvođenjem oštrog osminskog pulsa (takt 12) i traje pet taktova. Ovim postupkom proširuje se i unutrašnje i spoljašnje vreme, pa je proces eliminacije tenzije najduži. Istovremeno, angažuje se i registar, tako da je dostignut najniži ton „g“ u deonici prve violine (takt 13). Uključivanje ostalih deonica gudačkog kvarteta kojima se formiraju akordski blokovi (taktovi 14–16), ne samo da utiče na intenziviranje harmonske komponente, već po prvi put aktivira ritmičku pulsaciju. Stabilizaciji protoka vremena dodatno doprinosi i eliminacija slobodnih virtuoznih pasaža u diskantu.

Ključna promena izvršena je na nivou interne spacijalnosti koja, pored toga što radikalno usmerava narativ, utiče i na samu strukturu. Po prvi put, tonalni muzički prostor u potpunosti je potisnut izuzetno disonantnim akordskim sklopovima, koji nemaju funkcionalnu usmerenost ka određenom težištu, već stvaraju visok stepen napetosti u okviru muzičkog prostora i potpuno potiskuju fundamentalni tonalni znak – pedal (takt 15, primer 131). Važno je istaći da je po prvi put proces temporalnog angažovanja, umesto spacijalne stabilizacije interpolacijom tonaliteta (C-dur, a-mol), praćen atonalnim gestom, odnosno, da je spacijalna krivulja promenila smer kretanja. Između dva atonalna bloka, koji su diferencirani izuzetno kontrastnom dinamikom (*ff* – *p*), u trenutku napuštanja pedala, u deonici violončela javlja se ekspresivni uzlazni skok male septime, i augmentirana ritmičko-melodijska figura lamenta.

Strukturna koncepcija osmotakta (taktovi 9–16, primer 132) dodatno ističe specifičnu interakciju između muzičkog vremena i prostora. Naime, sama struktura ovog segmenta rečenice se može, u odnosu na temporalno-spacijalnu dimenziju, interpretirati na dva načina (kao 3+5, odnosno 5+3). Spoljašnja temporalnost ovog segmenta rečenice je takva da su u prva tri takta istaknute veoma brze ritmičke vrednosti, dok je naredni petotakt zasnovan isključivo na osminama. Obrnuta situacija uočava se na spacijalnom nivou, jer u prvih pet taktova postoji izražena gravitacija ka pedalnom tonu, koja je dodatno istaknuta povremenim tonalnim asocijacijama iz melodijske linije. Nakon toga, u poslednja tri takta javlja se atonalni gest koji potiskuje centralizaciju.

Zahvatanje atonalnog muzičkog prostora, iako u ovom kontekstu predstavlja veoma diskretnu i kratkotrajnu pojavu, poseduje značajan semiotički potencijal, i ključan je faktor radikalizacije narativnog toka. Kulminacija čitavog stava formira se u trenutku značajnog konflikta na nivou unutrašnjeg muzičkog prostora koji nastaje kombinovanjem istaknutog tonalnog znaka – pedala, sa atonalnim harmonskim strukturama (takt 14). Spacijalna energija

je iscrpljena i pedal se konačno pokreće, čime je omogućeno lamentu da se samostalno izrazi u deonici violončela (takt 15). Ipak, atonalnost prekida lament novim disonantnim sazvučjem koje se formira nad dominantnim pedalom (takt 16).

U okviru proširenja rečenice (taktovi 17–21, primer 131) lament konačno ‚proviruje na scenu' u dubokom registru violončela. Prvi put silazni polustepeni u melodiji, istaknuti punktiranom četvrtinom i polovinom, inkorporirani su u osnovni centar *Es*. Tamna frigijska boja je veoma istaknuta tako da se stiče utisak potpune kristalizacije reprezentativnog lamentoznog karaktera koji je više puta najavljivan u prethodnom muzičkom toku. Temporalnost se postepeno vraća ka *stasisu* sa početka, pa deluje kao da se celokupni proces angažovanja završio. To se potvrđuje i na nivou interne spacijalnosti jer uvođenje molske subdominante najavljuje kadenciranje u osnovnom tonalitetu (takt 19). Ipak, umesto dominante javlja se neočekivana disonantna struktura (takt 20) koja modifikuje polukadencu, i stvara neočekivano značenje. Pitanje u vezi sa tonalnom zaokruženošću stava, odnosno, konačno ‚razrešenje' spacijalnih procesa ostaje otvoreno, pa nije moguće sa sigurnošću konstatovati da li rečenica završava tonalno ili atonalno? Naravno, kompletan kontekst stava jasno ukazuje na tonalnost *in Es*, ali atonalne strukture, koje su prekidale lament, nisu se povukle do samog kraja rečenice, već otvaraju muzički tok ka prelazu.

U okviru prelaza (taktovi 22–27, primer 131) istaknut lament se javlja u reprezentativnom vidu. Deonice prve i druge violine naizmenično izlažu jednoglasnu melodiju u kojoj su naglašeni postupni silazni pokreti i punktiran ritam, dok je pratnja eliminisana. U okviru prvog trotakta melodija je zasnovana na pentahordu (a-h~ces-c-e~fes-f) koji pripada a-mol odnosno C-dur lestvici. Ipak, nijedan tonalni centar nije istaknut intervalskim pokretima jer preovladava lamentozna mala silazna sekunda. Na sredini fraze (taktovi 22–23) tritonus („ces-f") dodatno destabilizuje gravitacione sile. Jedini tonalni gest predstavlja uzlazni kvartni skok („e-a") koji donekle aludira na a-mol. U tom kontekstu, pomenuti tritonus imao bi subdominantnu funkciju, međutim, potencijalna tonika (a) predstavlja samo kratkotrajnu zadržicu, tako da centralizacija praktično izostaje. Drugi trotakt u deonici druge violine melodijski je znatno manje razvijen, zasnovan na samo tri tona, što uz tišu akustičku dinamiku (*pp*) i upotrebu sordine ukazuje na postepeno opraštanje glavnog junaka. Može se izvesti zaključak da su svi spacijalni i temporalni procesi završeni u okviru petotaktnog proširenja. U prelazu izostaje pedalna podrška osnovnom tonalnom centru, harmonskih procesa nema, a spacijalnost ne pokazuje jasnu usmerenost ka određenom muzičkom prostoru. Muzičko vreme je zaustavljeno, izlaže se jednostavna potpuno slobodna

melodijska linija bez jasne metričke pulsacije. U novonastalim uslovima koji su izvan vremena i prostora ‚čist' lament dostiže nivo transcendencije.

Kada se sagleda narativni tok trećeg stava *Petnaestog gudačkog kvarteta* Dmitrija Šostakoviča nameće se zaključak da ključni faktor stvaranja tenzije predstavlja temporalno dezangažovanje (primer 133). Naglo ubrzanje ritma pokreće spoljašnje vreme, što ujedno dezangažuje i spoljašnji prostor pa je zahvaćen visok registar. Unutrašnja spacijalnost kreće se od osnovnog centra *Es* ka C-duru. Ukupni proces stvaranja tenzije i distenzije realizuje se u okviru četvorotakta. Temporalna organizacija identična je i u narednom četvorotaktu, dok se na nivou muzičkog prostora ostvaruje izvesna promena. Registar ostaje dezangažovan, dok se harmonski tok preusmerava ka novom tonalnom centru, a-molu. U naredinh osam taktova, u kojima se unutrašnje vreme dezangažuje, ritmičko usmerenje praćeno je registrom i uveden je novi, atonalni muzički prostor. U okviru proširenja od pet taktova, uspostavlja se postepeno temporalno angažovanje i postiže konačna distenzija uz povratak na *stasis* s početka.

Za razumevanje narativa veoma je značajna figura lamenta. Njena prva pojava vešto je skrivena unutar virtuoznih solo pasaža u deonici prve violine (takt 3), nakon čega je znatno istaknutija u okviru osmotakta (takt 11). Svi temporalno-spacijalni procesi postepeno pripremaju narativni tok za transcendenciju u okviru prelaza. Pored toga što su ključni za generisanje značenja, dezangažovanje i angažovanje muzičkog prostora i vremena utiču i na formiranje tenzije i distenzije. Pritom, u prikazanom primeru, dezangažovanje uvek izaziva napetost, dok angažovanje rezultira opuštanjem. Iako su ovi procesi povezani, ovakva relacija nije uvek dosledna, što pokazuje i Tarastijeva analiza Betovenove *Waldstein sonate*: "Upravo taj rast tenzije kroz angažovanje javlja se nad dominantnim pedalom u taktovima 9–11. Nasuprot tome, prelaz realizuje porast harmonske napetosti kroz dezangažovanje" [278] (Tarasti 1994, 118).

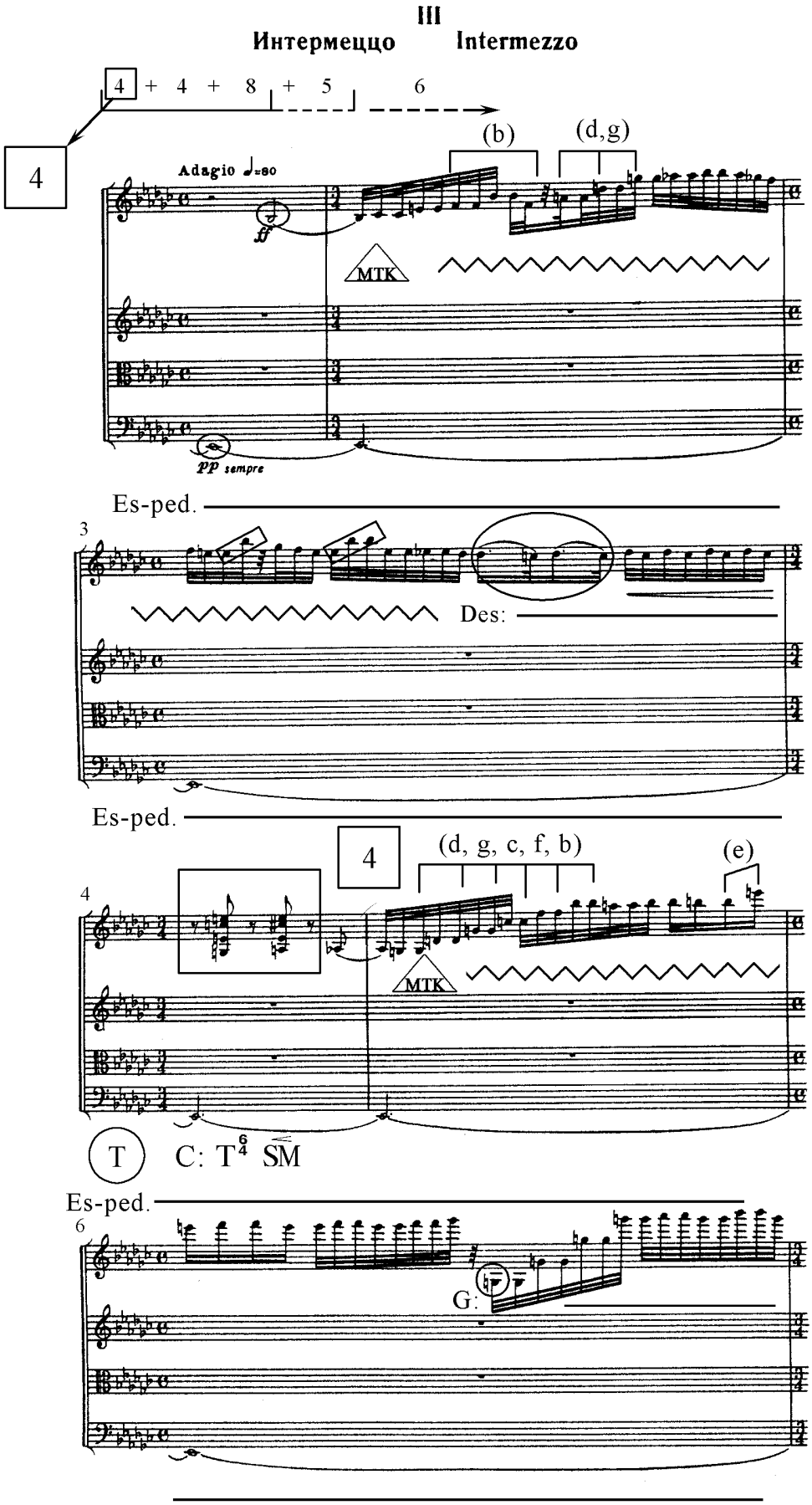
Drugačiju interpretaciju ovog stava nudi Ričard Burk (Richard N. Burke) prilikom analize ciklusa. Povezujući muzički narativ sa pojedinim postupcima iz domena filmske umetnosti, autor konstatuje da *Intermeco* predstavlja svojevrstan prelaz kojim se prekida narativni tok: „Ovaj čudni dvadesetsedmotaktni stav može se smatrati samo prelazom od Serenade do Nokturna. Ali prelaz, makar u tradicionalnom smislu, jeste odlomak koji obezbeđuje kontinuitet, prevodeći slušaoca logično i ubedljivo sa jednog mesta na drugo. Intermeco u Šostakovičevom kvartetu je izrazito diskontinuiran, čak remetilački, i kada

[278] [„Precisely this growth of tension through *embrayage* occurs over the dominant pedal in mm. 9–11. In contrast, the transition realizes growth of harmonic tension through *debrayage.*"]

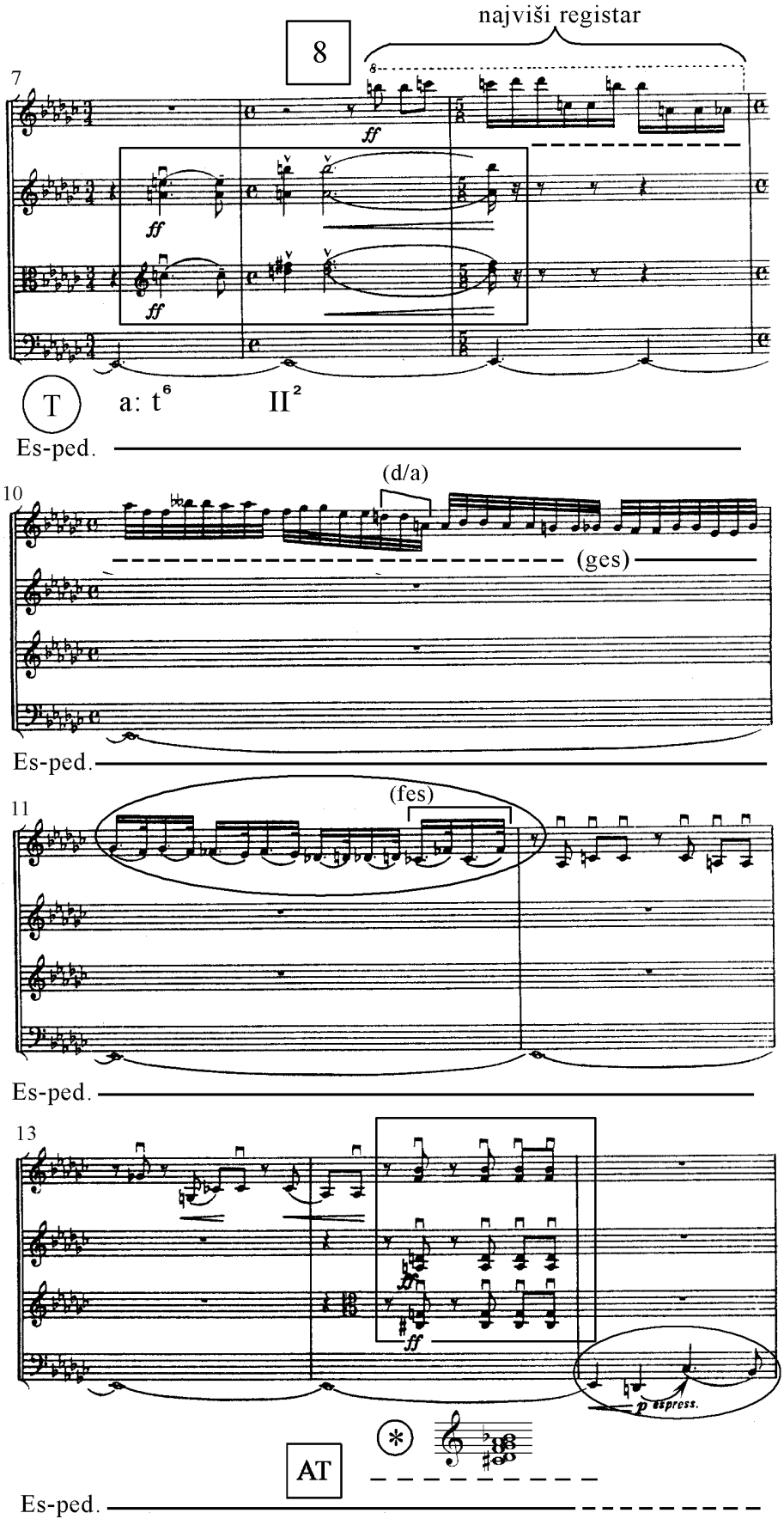
dođemo do kraja, nalazimo se na mestu koje se emotivno ne razlikuje od početka.“[279] (Burke 1999, 414). Načelno se možemo složiti sa činjenicom da ovaj stav predstavlja prelaz, ukoliko se posmatra narativni tok kvarteta u celini, dok je njegov diskontinuitet situiran prevashodno na površinskom nivou.Ipak, funkcija tradicionalnog prelaza, kako i ovaj autor konstatuje, podrazumeva prevođenje slušaoca s jedne na drugu tačku, što se uistinu i događa kroz postepeno uspostavljanje figure lamenta. Pasaži s početka stava ukazuju na prisustvo drame, koja se postepeno suspenduje uvođenjem lamentoznih motiva, tako da se početak i kraj stava ne mogu izjednačiti u emotivnom smislu. Takođe, isprekidanost narativnog toka je prevashodno vezana za ritmičko-melodijski i fakturni aspekt, dok odnos između temporalnosti i spacijalnosti pokazuje upečatljiv kontinuitet realizovan kroz procese angažovanja i dezangažovanja.

[279] [„This odd, twenty-seven-measure movement might be considered merely a transition from the Serenade to the Nocturne. But a transition, at least in traditional usage, is a passage that provides continuity, taking the listener from one place to another in a logical and convincing manner. The Intermezzo in Shostakovich's quartet is boldly discontinuous, even disruptive, and when we reach its end, we are in a place emotionally indistinguishable from where we began.”]

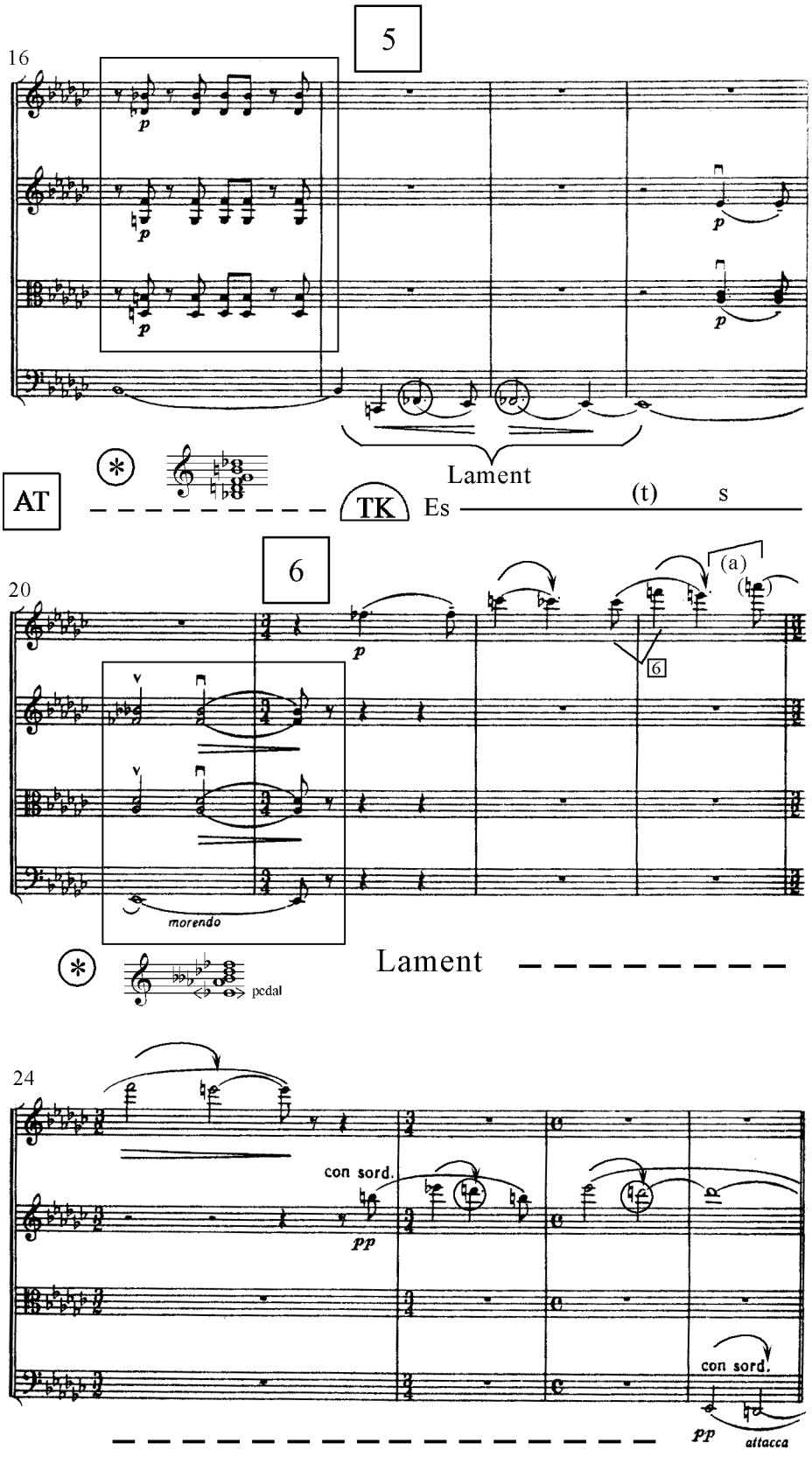
primer 131 (Dmitrij Šostakovič, *Petnaesti gudački kvartet*, III stav)



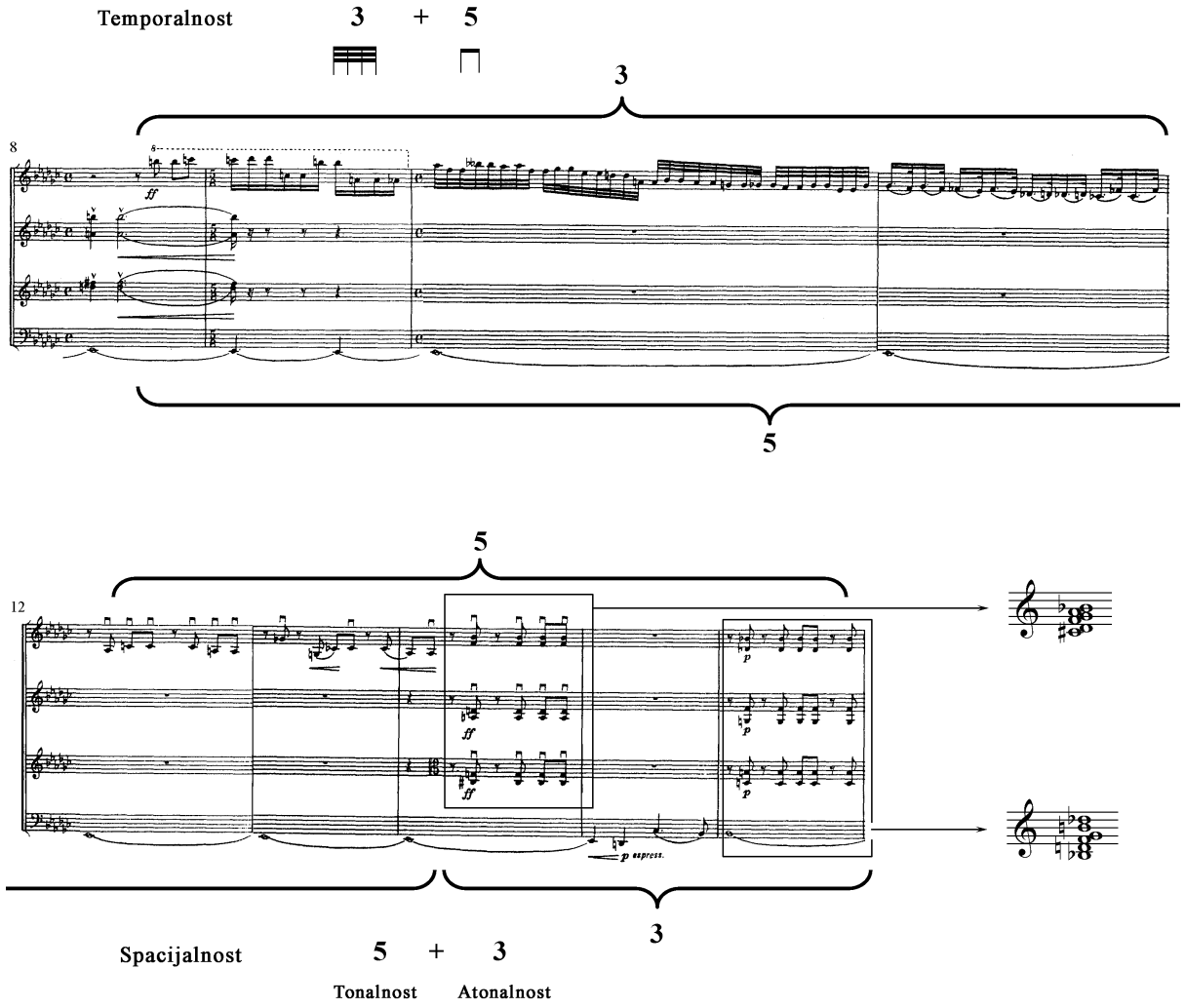
(nastavak)


najviši registar
8
7
ff
ff
ff
T
a: t⁶
II²
Es-ped.
(d/a)
10
(ges)
Es-ped.
(fes)
11
Es-ped.
13
ff
ff
p espress.
AT
Es-ped.

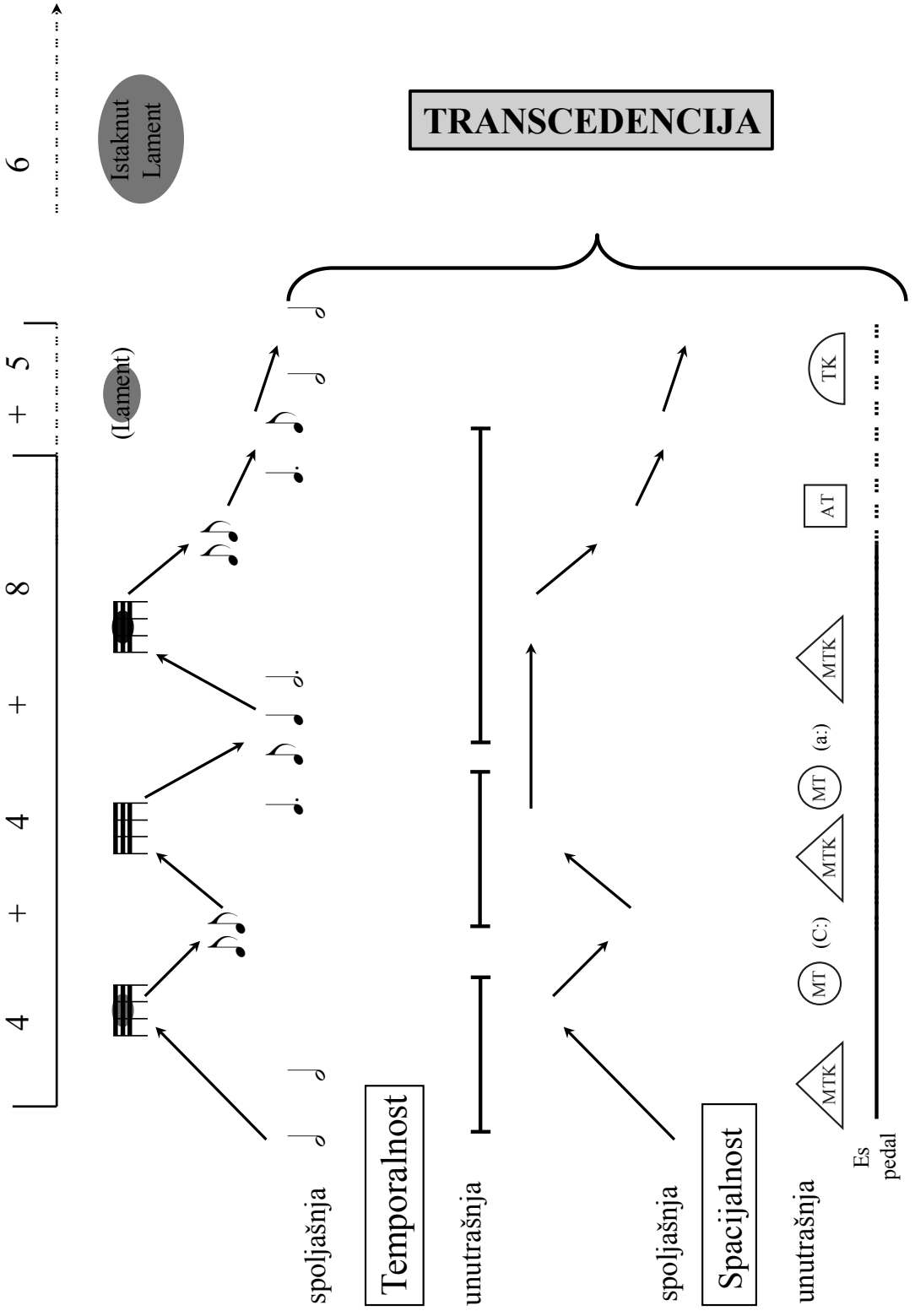
(nastavak)


5
16
p
Lament
AT
TK
Es
(t)
s
6
20
(a)
morendo
pedal
Lament
24
con sord.
pp
con sord.
pp
attacca

primer 132 (Odnos temporalnosti i spacijalnosti u okviru osmotakta)



primer 133 (Dmitrij Šostakovič, *Petnaesti gudački kvartet*, III stav, Grafikon narativnog toka)



Zaključak

Narativna funkcionalizacija harmonskog jezika posttonalnog konteksta i njena primena u analizi odabranog korpusa dela, po prvi put je, u domenu muzičke teorije, sprovedena u okviru ovog istraživanja. Ovakav pristup omogućio je šire sagledavanje harmonskih i tonalnih procesa u muzici XX veka. U tom smislu, uzorak iz kamernog i orkestarskog opusa trojice geografski, stilski, pa donekle i vremenski, udaljenih autora (Hindemit i Bartok su rođeni u XIX veku, Šostakovič je živeo do poslednje četvrtine XX veka), koji u površinskom sloju ne otkriva naročito veliki broj zajedničkih karakteristika, može se u harmonsko-narativnom smislu tumačiti na srodan način, što ukazuje na svestranu primenjivost predloženog pristupa. Ovakav analitičko-teorijski poduhvat uvek predstavlja izazov, naročito kada je u pitanju relativno mala istorijska distanca u odnosu na razmatrana dela.

Moguće je da je iz sličnog razloga Hindemit svoju *Tehniku tonskog sloga* iz 1937. godine započeo dilemom: „Možda će se neko začuditi što sam se poduhvatio pisanja o muzici, kada postoje spisi tolikih izvrsnih ljudi koji su proučavali i o tome pisali, i što to radim u vreme kada je muzika postala skoro proizvoljna, jer kompozitori neće da se drže nikakvih zakona i pravila, već se boje od pomena škole i zakona kao od smrti…" (Hindemit 1983, 15). Interesantno, ovako nije razmišljao sâm Hindemit – koji se tridesetih godina XX veka u želji da napiše knjigu o funkcionisanju muzičkog jezika, našao u ‚gotovo bezizlaznoj situaciji' nastaloj zbog nestanka velikih konvencija – već je citirao Fuksov (*Johann Joseph Fux*, 1660–1741) iskaz u vezi sa njegovom studijom *Gradus ad Parnassum* (objavljenom 1725. godine, dakle, u istom periodu kada i Ramoov *Traktat*). Koliko god da se velikom baroknom kompozitoru i teoretičaru činilo da u njegovo vreme, u instrumentalnim delima vrhunskih majstora poput Baha, nije bilo „nikakvih zakona i pravila", ‚samo' nekoliko vekova kasnije to razdoblje posmatramo kao epohu uspostavljanja najkodifikovanijeg jezičkog sistema u muzici – tonaliteta. Zato Hindemit konstatuje: „No, Fux, strogi učitelj kontrapunkta, čije je polje stvaranja vokalna muzika, ne može se pomiriti sa prenošenjem težišta kompozitorske delatnosti na instrumentalno područje, ni sa time uspostavljenom promenom u načinu komponovanja." (Hindemit 1983, 15). Identično se osećao Hindemit u trenutku nestanka tog snažnog muzičkog koda, a verovatno bi slično razmišljali mnogi prilikom proučavanja jezičkog sistema neke umetnosti bez dovoljne istorijske distance u odnosu na uzorak, naročito ako je u pitanju prilično heterogena epoha.

Stavovi izneti u ovom radu nastali su kao rezultat težnje da se muzika XX veka, koliko god ona delovala stilski, geografski, kompoziciono i u svakom drugom smislu raznorodno, sagleda kao celina u kojoj makar na dubinskom nivou funkcionišu srodne jezičke zakonitosti. Može se izneti hipoteza da je ovakav pristup harmonskom jeziku i semantičkoj dimenziji muzičkog dela znatno šire primenljiv, i da se, uz određeno produbljivanje, može koristiti u analizi mnogih kompozicija XX veka. Naime, došlo se do zaključka da četiri spacijalne kategorije uspostavljene u ovom radu pokrivaju kompletan muzički prostor nastao nakon napuštanja klasičnog tonaliteta, odnosno, da se svako muzičko delo može posmatrati u okvirima (modifikovanog) tonaliteta, tonikalnosti, multitonikalnosti i atonalnosti. Postoje mnoge kompozicije koje kombinuju različite prostore i vrlo često ‚izbegavaju' ekstremne oblasti – (modifikovani) tonalitet i atonalnost – što ukazuje na značaj međuprostora u muzici koja nastaje nakon suspenzije tonaliteta. Pored toga, ispostavlja se da međuprostor, teorijski i analitički artikulisan u ovom istraživanju, koji je relativno slabo ispitan u dosadašnjim naučnim razmatranjima, zapravo dominira u odabranom analitičkom korpusu. Može se izvesti zaključak da je usmeravanje naučno-teorijskog diskursa na jedan od dva suprotstavljena pola u muzici XX veka, tonalni ili atonalni, učino muzički međuprostor slabo vidljivim. Takođe, takvim pristupom dva različita načina muzičkog mišljenja dodatno su teorijski, pa ponekad i ideološko-politički, udaljena, čime je isključena mogućnost da tonalnost i atonalnost deluju u okviru istog umetničkog jezika. Uvođenje fenomena polispacijalnosti, ne samo da ukazuje na srodnosti između različitih dela, već značajno aktuelizuje muzički međuprostor, pa se može konstatovati da polispacijalnost na neki način predstavlja svojevrsnu paradigmu muzike XX veka.

Predloženi pogled na harmonski jezik nastao je kao posledica intencije da se tonska vertikala, u uslovima odsustva dursko-molskog tonaliteta, narativno funkcionalizuje. Ovo metodološko premeštanje analitičkog fokusa, koji je u teorijskim razmatranjima prošlog veka bilo usmereno prevashodno na tonske strukture, sa formalno-strukturnog na narativno-semantički aspekt, rezultira potpuno novim pristupom kako samom harmonskom jeziku, tako i narativnim svojstvima posttonalne muzike. Važna promena nastaje u percepciji atonalnosti, odnosno, povremeno upotrebljenih i u tonalno okruženje interpoliranih atonalnih epizoda. Temeljno ispitivanje muzičkog međuprostora ukazalo je na mogućnost semiotizacije atonalne spacijalnosti, koja u pojedinim delima, ne samo da poseduje značenjski kvalitet, već se ispostavlja kao ključni faktor radikalizacije narativnog procesa. Pored toga, muzički narativi u analiziranim delima, koji su protumačeni pre svega kroz sagledavanje spacijalne dimenzije muzičkog toka, dovedeni su u direktnu vezu sa srodnim narativnim formacijama iz tonalne

epohe, što dodatno potvrđuje vezu između harmonskog jezika i značenja. Iako savremena teorijska razmatranja narativnog aspekta muzike sve češće uključuju dela posttonalnog konteksta, predloženi pristup omogućava da se to sprovede upravo na nivou na kome je narativnost prevashodno bila osporena na početku XX veka: putem analize harmonskog sadržaja, odnosno, sagledavanjem spacijalnih procedura unutar muzičkog teksta.

Perspektive daljih istraživanja, koje se otvaraju na temeljima teorijskih i analitičkih razmatranja izloženih u ovoj disertaciji, proširile bi domen razrađenih postavki. Svojevrsna binarna koncepcija predložene metode, u kojoj je detaljno razrađen harmonsko-tonalni aspekt posttonalne muzike, a nakon toga, ispitano njegovo narativno dejstvo, upućuje na hipotezu da se uspostavljene spacijalne kategorije mogu funkcionalizovati i izvan narativnog domena, pre svega prilikom analize muzičke forme. Naime, u okvirima srpske muzičke teorije sprovedena je veoma dragocena nadogradnja tradicionalne analize muzičke forme pre svega u radovima Vlastimira Peričića, Dušana Skovrana, Dragutina Gostuškog, Berislava Popovića i Anice Sabo. Ključnu promenu, kako ističe Anica Sabo, inicirao je Berislav Popović: „Popović predlaže pomeranje akcenta analize sa formalnog obrasca na fenomen muzičkog toka, odnosno procese oblikovanja muzičkog sadržaja.“ (Sabo 2012, 7–8). Ispitivanje fenomena muzičkog toka neposredno je vezano za tri muzička plana: tematski, tonalni i strukturni, od kojih je u muzici XX veka najmanje istražen tonalni plan. U tom smislu, spacijalne kategorije mogle bi se upotrebiti prilikom analize „tonalnog plana“ pojedinih posttonalnih dela, čime bi se ispitalo njihovo dejstvo na fenomen muzičkog toka, odnosno, njihov uticaj na oblikovanje forme. Ovakvim iskorakom izvan narativnog područja mogla bi se dodatno preispitati koegzistentnost polispacijalnosti u muzici XX veka. Na ovaj način dodatno bi se produbila hipoteza da posttonalni kontekst paradigmatski odlikuje polispacijalnost. Naime, čini se da ekstremna zaoštrenost između tonalnog i atonalnog načina mišljenja, koja je na početku XX veka imala izuzetan filozofsko-ideološki kapacitet, sa današnje istorijske perspektive donekle gubi na značaju. U tom smislu, važno bi bilo ispitati koliki je stepen zastupljenosti polispacijalnosti u delima drugih autora. Primena atonalnih postupaka u muzici koja se načelno kvalifikuje kao neoklasična, otvara mogućnost prisustva i obrnutog principa, pa bi primena ove metode u ‚manje tonalnim‘ uslovima takođe bila veoma dragocena.

Narativna funkcionalizacija harmonskog jezika može se primeniti i izvan analitičkog korpusa obrađenog u ovoj disertaciji i to u dva, istorijski suprotstavljena, smera. Prvi bi podrazumevao ponovno preispitivanje uloge tonaliteta u delima iz ranijih epoha. Ukoliko se narativnost ispoljava upravo kroz funkcionisanje harmonskog jezika čak i u muzici XX veka, koja ne poseduje kodifikovani jezički sistem kao što je tonalitet, značajno bi bilo ponovo

sagledati relaciju između harmonsko-tonalnih odnosa i značenja u ranijim periodima muzičke istorije. Sam tonalitet predstavlja podrazumevanu narativnu supstancu tonalne epohe, odnosno, figurira kao svojevrsni garant narativa, pa postoji mogućnost da pojedini aspekti funkcionisanja harmonskog jezika nisu u potpunosti razrađeni. Drugi pravac odnosio bi se na savremenu muziku koja izlazi izvan korpusa obrađenog u ovom radu, i pripada drugim stilskim domenima, poput postmodernizma. Nedvosmisleno se nameće činjenica kako do današnjih dana nije došlo do apsolutne dominacije jednog univerzalnog načela tonske organizacije, tonalnog ili atonalnog, i da postoji veoma značajan broj dela u okviru muzičkog međuprostora, pa bi predloženi analitički metod mogao biti upotrebljen u veoma širokom opsegu, odnosno, u svim uslovima kombinovanja različitih harmonskih principa, a naročito u ostvarenjima onih autora koji zadržavaju vezu sa prošlošću.

Delimično otvoreno pitanje u disertaciji, koje se odnosi na relaciju između temporalnosti i spacijalnosti u narativnom toku, takođe nudi mogućnost temeljnijeg istraživanja. Izučavanje muzičkog vremena u posttonalnom kontekstu predstavlja veoma provokativno područje, a produbljivanje ove problematike moglo bi se izvršiti premeštanjem težišta sa fenomena vreme-prostor na pojam vreme-trajanje, čime bi se ispitali temporalni tipovi u okvirima predloženih spacijalnih kategorija. Posebno značajna, u tom smislu, bila bi pretpostavka da su u svakom vremenskom trenutku sadržani svi događaji prošlosti, odnosno, kako ističe Henri Bergson (Henry Bergson): „Zapravo, prošlost se automatski čuva. Ona nas zasigurno prati u svakom trenutku: sve što smo osetili, pomislili i poželeli od našeg najranijeg detinjstva je ovde, nadvijajući se nad sadašnjošću ... iako mi to jasno ne razumemo, maglovito osećamo da je prošlost i dalje prisutna.“[280] (Bergson 1923 [1907], 5). Na temeljima ovog stava moglo bi se istražiti kako su povezani različiti tipovi vremena u narativnom toku i kakav uticaj vrše na muzičku spacijalnost.

Narativna perspektiva otvorena u ovom radu omogućila je da harmonska analiza posttonalne muzike dobije značaj koji je imala u okvirima klasicizma i romantizma. Da bi se to postiglo, potrebno je tonskoj vertikali pristupiti s novog aspekta. Kao što je pre skoro tri veka (1722) veliki barokni kompozitor i teoretičar, Žan-Filip Ramo, govorio kako ne smemo posmatrati izolovane intervale, već akorde koji nastaju od tih intervala,[281] tako danas ne

[280] Citirano prema tekstu „The Baroque Spirit in the Works of Ljubica Marić“ (Stefanović 2010, 221–222). [„En réalité le passé se conserve par lui-même, automatiquement. Tout entier, sans doute, il nous suit à tout instant: ce que nous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, penché sur notre présent qui va s'y joindre, pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors [...] Ceux-là, messagers de l'inconscient nous avertissent de ce que nous traînons derrière nous sans le savoir. Mais, lors même que nous n'en aurions pas l'idée distincte, nous sentirions vaguement que notre passé nous resteprésent.”].

[281] Videti citat iz poglavlja Uspostavljanje tonaliteta kao sistema, strana 12.

smemo posmatrati isključivo akordsko-tonske strukture i njihove međusobne odnose. Poimanje harmonsko-tonalnih tokova, usled napuštanja klasičnog dursko-molskog sistema, potrebno je premesti u potpuno novu ravan. Neophodno je razumeti kako harmonsko-tonski materijali i njihovi međusobni odnosi utiču na formiranje različitih spacijalnosti (modifikovani tonalitet, tonikalnost, multitonikalnost i atonalnost) i, što je još važnije, spoznati semiotičko-narativne relacije između tih prostora.

Indeks oznaka

Osnovne kategorije *Muzičkog prostora*

T MT - tonalitet i modifikovani tonalitet

Specifične akordske šifre koje se koriste u modifikovanom tonalitetu

I, IV, V - tonika, subdominanta i dominanta neodređenog roda (bez terce)

Specifičan akord pozajmljen iz istoimene lestvice

(D) - dorski (L) - lidijski (F) - frigijski (mel) - melodijski mol

npr.

$_{(L)}$VII - sedmi stupanj iz lidijskog modusa

$_{(D)}$II - drugi stupanj iz dorskog modusa

* - disonantna struktura

TK - tonikalnost

MTK - multitonikalnost

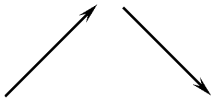
AT - atonalnost

Ostale oznake

(c) - trenutni tonalni centar u multitonikalnim segmentima

- mala sekunda

- značajan melodijski pokret (svi osim male sekunde)

 - procesi angažovanja i dezangažovanja

Klase intervala (prema teoriji skupova Alana Forta)

1 2 6 disonance: mala sekunda/velika septima
velika sekunda/mala septima
tritonus

3 4 5 konsonance: mala terca/velika seksta
velika terca/mala seksta
čista kvarta/čista kvinta

Indeks primera

I DEO

primer 1 (Osnovne kategorije muzičkog prostora)....53
primer 2 (Potkategorije muzičkog prostora)....54
primer 3 (Višeslojno-kombinovana spacijalnost)....60
primer 4 (Odnosi između muzičkih prostora)....63
primer 5 (Multitonikalnost kao međuprostor)....64
primer 6 (Poređenje spacijalnih kategorija)....65

Tonalitet i modifikovani tonalitet

primer 7 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br.10*, I stav)....68
primer 8 (Dmitrij Šostakovič, *Gudački kvartet br.15*, I stav)....69
primer 9 (Dmitrij Šostakovič, *Gudački kvartet br.15*, I stav)....72
primer 10 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 10*, I stav)....74
primer 11 (Paul Hindemit, *Gudački kvartet br. 7*, III stav)....76
primer 12 (Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, III stav)....77
primer 13 (Dmitrij Šostakovič *Simfonija br. 11*, I stav)....79
primer 14 (Bela Bartok, *Divertimento* za gudački orkestar, I stav)....81
primer 15 (Dmitrij Šostakovič, *Sedmi gudački kvartet*, I stav)....84
primer 16 (Specifična lestvična konstrukcija)....84
primer 17 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 11*, I stav)....87
primer 18 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 12*, I stav – koda)....89
primer 19 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 12*, I stav – početak)....89
primer 20 (Dmitrij Šostakovič, *Sedmi gudački kvartet*, I stav)....91
primer 21 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav)....92
primer 22 (Bela Bartok, *Divertimento* za gudački orkestar, I stav)....94
primer 23 (Paul Hindemit, *Simfonija Slikar Matis*, II stav)....96
primer 24 (Bela Bartok, *Divertimento* za gudački orkestar, III stav)....98
primer 25 (Paul Hindemit *Sedmi gudački kvartet,* I stav)....99
primer 26 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav)....101
primer 27 (Prožimanje frigijskog i lidijskog modusa)....103

Tonikalnost

primer 28 (Paul Hindemit, *Slikar Matis*, I stav) 106
primer 29 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 11*, III stav) 107
primer 30 (Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, II stav) 109
primer 31 (Dmitrij Šostakovič, *Osmi gudački kvart,* III stav)..... 110
primer 32 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav)..... 112
primer 33 (Bela Bartok, *Peti gudački kvartet*, III stav – trio) 113
primer 34 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 11*, III stav) 115
primer 35 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, I stav) 116
primer 36 (Paul Hindemit, *Simfonija Slikar Matis*, I stav)..... 118
primer 37 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet,* III stav)..... 119
primer 38 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet,* III stav – koda)..... 120
primer 39 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br.12*, I stav)..... 122
primer 40 (Poređenje lestvica iz primera 9 i primera 33)..... 122
primer 41 (Bela Bartok *Peti gudački kvartet*, I stav)..... 124
primer 42 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, IV stav) 128
primer 43 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, V stav)..... 129
primer 44 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br.12* I stav)..... 132
primer 45 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, V stav)..... 134
primer 46 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, IV stav) 136
primer 47 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, IV stav) 139

Multitonikalnost

primer 48 (Paul Hindemit, *Simfonija slikar Matis*, I stav) 141
primer 49 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, I stav)..... 143
primer 50 (Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, I stav)..... 145
primer 51 (Paul Hindemit, *Peti gudački kvartet*, I stav)..... 147
primer 52 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav)..... 150
primer 53 (Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, III stav)..... 151
primer 54 (Paul Hindemit, *Simfonija slikar Matis*, III stav)..... 152
primer 55 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, II stav) 154
primer 56 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, I stav)..... 156
primer 57 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav)..... 159
primer 58 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, I stav)..... 162

primer 59 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, V stav) 164
primer 60 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, II stav) 166
primer 61 (Dmitrij Šostakovič, *Dvanaesti gudački kvartet*, I stav) 167
primer 62 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, VII stav) 168
primer 63 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, II stav) 169
primer 64 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, II stav) 170

Atonalnost

primer 65 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav) 173
primer 66 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav – osnovni tematski materijal) ... 175
primer 67 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav) 176
primer 68 (Dmitrij Šostakovič, *Osmi gudački kvartet*, II stav) 177
primer 69 (Bela Bartok, *Divertimento za gudački orkestar*, II stav) 178
primer 70 (Dmitrij Šostakovič, *Osmi gudački kvartet*, II stav) 180
primer 71 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, VIII stav) 181
primer 72 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, I stav) 183
primer 73 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, III stav – tema dela **B**) 185
primer 74 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, III stav) 185
primer 75 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, I stav) 188
primer 76 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, II stav) 189
primer 77 (Bela Bartok, *Četvrti gudački kvartet*, I stav) 191

Kombinovani tipovi

primer 78 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav) 194
primer 79 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav) 195
primer 80 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke*, II stav) 198
primer 81 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, II stav) 199
primer 82 (Paul Hindemit, *Pitsburška simfonija*, II stav) 200
primer 83 (Paul Hindemit, *Simfonija slikar Matis*, III stav) 203

II DEO

primer 84 (Klejn: *Mapa narativnog diskursa – Pripovedačeva prva mapa*).....209
primer 85 (Klejn: *Mapa narativnog diskursa 2 – Pripovedačeva druga mapa*).....212
primer 86 (Spacijalna krivulja).....225
primer 87 (Nivoi i stepeni dezangažovanja/angažovanja interne spacijalnosti).....227

Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav

primer 88 (prikaz dijaloga između soprana i basa u delu **A**).....232
primer 89 (Grafički prikaz binarne opozicije).....233
primer 90 (Dmitrij Šostakovič, *Simfonija br. 14*, III stav).....241
primer 91 (Deo **A,** taktovi 1–11).....242
primer 92 (Deo **A,** taktovi 16–23).....242
primer 93 (Deo **A,** taktovi 52–75).....243
primer 94 (Deo **B,** Tema „Moj dragi“, taktovi 88–105).....245
primer 95 (Deo **B,** Tema „Moj dragi“ – skraćena, taktovi 123–136).....246
primer 96 (Deo **B,** taktovi 137–149).....247
primer 97 (Deo **C**, taktovi 192–208).....248
primer 98 (Repriza – taktovi 251–263).....249
primer 99 (Kraj stava, taktovi 306–332).....250

Paul Hindemit, *Sedmi gudački kv*artet, II stav

primer 100 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, II stav).....258
primer 101 (odsek **b** i odsek $\mathbf{a_1}$).....258
primer 102 (kraj odseka **c** i repriza odseka $\mathbf{a_2}$).....259
primer 103 (odsek $\mathbf{a_2}$ i koda).....260
primer 104 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, II stav: Lidov – Tarasti).....261

Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente, čelestu i udaraljke*, II stav

primer 105 (Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente, čelestu i udaraljke*, II stav) 273
primer 106 (Aktor „a_1“ u odseku $\mathbf{B_1}$ druge teme).....274
primer 107 (Osnovni aktori u binarnoj opoziciji).....275
primer 108 (Aktor „d“ – završna grupa).....276
primer 109 (Prva medijacija – prva etapa razvoja).....277

primer 110 (Prva medijacija u okviru prve etape razvojnog dela) 278
primer 111 (Druga medijacija – druga etapa razvojnog dela) 279
primer 112 (Treća medijacija – Repriza prve teme) 280
primer 113 (Finalna medijacija – repriza druge teme) 281
primer 114 (Finalna medijacija – Koda) 282

Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, III stav

primer 115 (Paul Hindemit, *Sedmi gudački kvartet*, III stav) 293
primer 116 (Deo **A**, odsek $\mathbf{a_1}$) 294
primer 117 (Deo $\mathbf{A_1}$, odsek $\mathbf{a_2}$) 294
primer 118 (Deo $\mathbf{A_1}$, odsek $\mathbf{a_3}$, – Dvoglasni kanon) 295
primer 119 (Troglasni kanon – odsek $\mathbf{a_4}$) 295
primer 120 (Grafikon interne spacijalnosti) 296

Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, II stav

primer 121 (Paul Hindemit, *Šesti gudački kvartet*, II stav) 309
primer 122 (Drama – I tema) 310
primer 123 (Poređenje Drame i Lirike) 311
primer 124 (Grafički prikaz binarne opozicije) 311
primer 125 (Treći nastup II teme i razvoj) 312
primer 126 (Kraj ekspozicije i početak razvojnog dela) 313
primer 127 (Druga tema u augmentaciji) 314
primer 128 (Kanon u augmentaciji, disonantna tema i repriza) 315
primer 129 (Povratak lirike – Repriza druge teme) 317
primer 130 (Povratak drame – Repriza I teme) 317

Dmitrij Šostakovič, *Petnaesti gudački kvartet*, III stav

primer 131 (Dmitrij Šostakovič, *Petnaesti gudački kvartet*, III stav) 326
primer 132 (Odnos temporalnosti i spacijalnosti u okviru osmotakta) 329
primer 133 (Grafikon narativnog toka) 330

Bibliografija

1. Adorno, Theodor W. *Filozofija nove muzike [Philosophie der neuen Musik]*. Prevod: Ivan Focht. Beograd: Nolit, 1968 [1949].
2. Almén, Byron. *A theory of Musical Narrative.* Bloomington: Indiana University Press, 2009.
3. —. "Narrative archetypes: Theory And Analysis." Edited by Miloš Zatkalik. *Music Theory and Analysis 2010.* Belgrade: Faculty of Music, 2010. 1–25.
4. Antokoletz, Elliott. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context.* New York – Abingdon: Routledge, 2014.
5. Babbitt, Milton. *Words about Music.* London: The University of Wisconsin Press, 1987.
6. Barnett, Gregory. "Tonal organization in seventeenth-century music theory." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, 407–455. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
7. Bergson, Henry. *L'Évolution créatrice.* Paris: Alcan, 1923 [1907].
8. Brossard, Sébastien de. *Dictionaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois.* Paris: Ballard, 1703.
9. Brown, Stephen C. "Axis Tonality and Submediant in the Music of Shostakovich." *Music Theory Online* (Society for Music Theory) 15 (2009).
10. Burke, Richard N. "Film, Narrative, and Shostakovich's Last Quartet." *The Musical Quarterly* vol. 83, no. 3 (1999): 413–429.
11. Carpenter, Ellon D. "Russian theorists on modality in Shostakovich's music." In *Shostakovich Studies*, edited by David Fanning, 76–112. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
12. Carter, Roy E. "Translator's Preface." In *Theory of Harmony*, by Arnold Schoenberg, xiii–xxi. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1978.

13. Cerreto, Scipione. *Della prattica musica vocale et strumentale.* Naples: Carlino, 1601.

14. Choron, Alexandre; Fayolle, François. *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs,morts ou vivans*…. T. 1 et 2. Paris: Valade – Lenormant, 1810–11.

15. Christensen, Thomas. "Genres of Music Theory, 1650–1750." In *Towards tonality : aspects of Baroque music theory*, edited by Peter Dejans, 9–39. Leuven: Leuven University Press, 2007.

16. Christensen, Thomas. "Introduction." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, 1–23. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

17. Christensen, Thomas. "Rameau Jean-Philippe – Theoretical writings." Vol. 20, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 778–806. Oxford: Oxford University Press, 2001.

18. Chua, Daniel K.L. *Absolute Music.* New York: Cambridge University Press, 1999.

19. Čolić, Dragutin. *Razvoj teorija harmonskog mišljenja.* Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1976.

20. Cook, Nicolas. *A guide to musical analysis.* London – Melbourne: J.M.Dent & Sons Ltd, 1987.

21. Dahlhaus, Carl. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert; Ester Teil: Grundzüge einer Systematik.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

22. —. *Foundations of Music History [Grundlagen der Musikgeschichte]*. Translated by J.B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983 [1977].

23. Dahlhaus, Carl. "Le Concept de tonalité dans la nouvelle musique." Dans *Essais sur la nouvelle musique*, traduit par Hans Hildenbrand, 27–34. Genève: Contrechamps, 2004.

24. —. *Studies in the Origin of Harmonic Tonality [Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität]*. Translated by Robert O. Gjerdingen. Princeton: Princeton University Press, 1990 [1966].

25. Dahlhaus, Carl. "Was heißt ‘Geschichte der Musiktheorie’?" In *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie: Einleitung in das Gesamtwerk*, Herausgeber: Frieder Zaminer, 8–39. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

26. Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts.* Laaber: Laaber – Verlag, 2008.

27. David, Lewin. *Generalized Musical Intervals and Transformations.* New Haven: Yale University Press, 1987.

28. Despić, Dejan. *Harmonija sa harmonskom analizom.* Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd, 2002.

29. —. *Harmonska analiza.* Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1970.

30. —. *Kontrast tonaliteta.* Beograd: Univerzitet umetnosti, 1989.

31. —. *Opažanje tonaliteta.* Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981.

32. —. *Teorija tonaliteta.* Beograd: Umetnička akademija, 1971.

33. Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Paris: Seuil, 1972.

34. Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana Uniersity Press, 1976.

35. Elliot, Antikoletz. *The music of Béla Bartók.* Los Angeles: University of California Press, 1984.

36. Fallows, David. "Gamut." Vol. 9, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 507. Oxford: Oxford University Press, 2001.

37. Fanning, David. "Introduction. Talking about Eggs: Musicology and Shostakovich." In *Shostakovich Studies*, edited by David Fanning, 1–16. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

38. —. *Shostakovich: String quartet no.8.* Burlington: Ashgate, 2004.

39. Fétis, François Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie.* Paris: M.Schlesinger, 1844.

40. Fétis, Francois-Joseph. *Esquisse De L'Histoire De L'Harmonie: An English-Language Translation of the Francois-Joseph Fétis History of Harmony.* Translated by Mary I. Arlin. Stuyvesant – New York: Pendragton Press, 1994.

41. Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music.* New Haven – London: Yale University Press, 1973.

42. Gossett, Phillip. "Translator's Introduction." In *Treatis on Harmony*, by Jean-Philippe Rameau, v–xxiv. New York: Dover, 1971.

43. Greimas, Algirdas Julien. *Du sens.* Paris: Seuil, 1970.

44. Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes – Mozart, Beethoven, Schubert.* Bloomington – Indianapolis: Indiana University press, 2004.

45. —. *Musical Meaning in Beethoven - Markedness, Correlation and Interpretation.* Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

46. Hindemit, Paul. *Tehnika tonskog sloga [Unterweisung im Tonsatz]*. Prevod: Vlastimir Peričić. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983 [1937].

47. Hirshberg, Jehoash. "Hexachord." Vol. 11, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 472–474. Oxford: Oxford University Press, 2001.

48. Hussey, William. "Triadic Post-Tonality and Linear Chromaticism in the Music of Dmitri Shostakovich." *Music Theory Online* (Society for Music Theory) 9 (2003): http://www.mtosmt.org/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.hussey.html (accessed July 15, 2015).

49. Hyer, Brian. *Tonality.* Vol. 25, In "The New Grove Dictionary of Music and Musicians″, edited by Stanley Sadie, 583–594. Oxford: Oxford University Press, 2001.

50. Imberty, Michael. "After Semiology and Structuralism, what approach to music ?" In *Book of Abstracts for The 10th International Conference - Music Theory and Analysis: Musical Semiotics – 40 years after*, edited by Ana Stefanović, 10–11. Belgrade: Faculty of Music, 2013.

51. Katz, Adele T. *Challenge To Musical Tradition: A New concept of Tonality.* New York: Alfred A. Knopf, 1946.

52. Kholopov, Yuri. "Functional Method of Analysis of Contemporary Harmony." *Theoretical Problems of Music of Twentieth Century* (Muzika) 2 (1978): 169–199.

53. Kholopov, Yuri. "Harmony of the New World: Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich." *Russian Music and the Twentieth Century* (Muzika), 1997.

54. Klein, Michael L. "Musical Story." In *Music and Narrative since 1900*, edited by Michael L. Klein and Nicolas Reyland, 3–28. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2013.

55. Kohoutek, Ctirad. *Tehnika komponovanja u muzici XX veka [Novodobé skladební směry v hudbě]*. Urednik Vlastimir Peričić. Prevod: Dejan Despić. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1984 [1965].

56. Kramer, Lawrence. "Narrative Nostalgia: Modern Art Music off the Rails." In *Music and Narrative since 1900*, edited by Michael L. Klein and Nicolas Reyland, 163–185. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press, 2013.

57. Křenek, Ernst. *Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique.* New York: G. Schirmer, 1940.

58. Leibowitz, René. *Schoenberg and His School [Schoenberg et son école]*. Translated by Dika Newlin. New York: Philosophical Library, 1949 [1947].

59. Lendvai, Ernő. *Bartók és Kodály harmóniavilága.* Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

60. —. *Bartók költőivilága.* Budapest: Akord, 1995.

61. —. *Bartók Stilusa.* Budapest: Zeneműkiadó, 1955.

62. —. *Béla Bartók An Analysis of his Music.* London: Kahn Averill, 1979.

63. Lewin, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations.* New Haven: Yale University Press, 1987.

64. Lidov, David. *Is language a music?: writings on musical form and signification.* Bloomington: Indiana University Press, 2005.

65. Lidov, David. "Toward a reinterpretation of compositional theory." In *Musical Signification: Essays in the semiotic theory and analysis of Music*, edited by Eero Tarasti. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995.

66. Marković, Jelena Mihajlović. "Doktorska disertacija: Vidovi organizacije tonalnog sistema Sergeja Prokofijeva." Beograd: Rukopis kod Autora, 2016.

67. Mathiesen, Thomas J. "Greek music theory." In *The Cambridge history of Western music theory*, edited by Thomas Christensen, 109–135. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2008.

68. McCracken, James. *The Oxford English Dictionary.* Oxford: Oxford University Press, 2011.

69. Mejer, Leonard B. *Emocija i značenje u muzici [Emotion and Meaning in Music]*. Prevod: Simo Vulinović-Zlatan. Beograd: Nolit, 1986 [1961].

70. —. *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture.* Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

71. —. *Style and Music – Theory, History and Ideology*. London – Chichago: The University of Chicago Press, 1989.

72. Mikić, Vesna. *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009.

73. Morrison, Charles D. "Prolongation in the Final Movement of Bartók's String Quartet No. 4." *Music Theory Spectrum* 13/2 (1991): 179–196.

74. Nattiez, Jean-Jacques. "Can One Speak of Narrativity in Music?" *Journal of the Royal Musical Association* , vol. 115, no. 2 (1990): 240–257.

75. —. *Fondements pour une sémiologie de la musique.* Paris: Union générale, 1975.

76. Palisca, Claude V. "Zarlino Gioseffo." Vol. 27, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 751–754. Oxford: Oxford University Press, 2001.

77. Palisca, Claude V.; Bent, Ian D. "Theory, theorists." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 359–382. Oxford: Oxford University Press, 2001.

78. Paul Lansky, George Perle, Dave Headlam. "Twelve-note composition". Vol. 26, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 1–11. Oxford: Oxford University Press, 2001.

79. Pavličić, Filip. "Harmonija na raskršću – teorija i stilistika susreću hermenautiku i esejistiku: ‚Harmonija sa harmonskom analizom Dejana Despića'." Urednik Miloš Zatkalik. *U čast profesora Dejana Despića.* Beograd: Fakulte muzičke umetnosti, 2012. 27–41.

80. Peričić, Vlastimir. *Kratak pregled razvitka harmonskih stilova - Skripta za istorijski deo analitičke harmonije.* Beograd, 1975.

81. —. *Razvoj tonalnog sistema,.* Beograd: Univerzitet umetnosti, 1968.

82. Peričić, Vlastimir. "Reč prevodioca." U *Tehnika tonskog sloga*, autor Paul Hindemit, 5–8. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.

83. Perle, George. *Twelve-Tone Tonality.* Berkeley: University of California Press, 1977.

84. Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony – Creative Aspects and Practice.* New York: Norton & Company, 1961.

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

86. Rameau, Jean-Philippe. *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique.* Paris: Prault, 1737.

87. —. *Musique Raisonnée.* Édité par C. Kintzler et J-C. Malgorie. Paris: Stock, 1980.

88. —. *Nouveau système de musique théorique.* Paris: Ballard, 1726.

89. —. *Treatise on Harmony reduced to its natural principles [Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels]*. Translated by Philip Gossett. New York: Dover Publications, 1971 [1722].

90. Reimann, Hugo. *Harmony simplified or, The Theory of the Tonal Function of Chords [Vereinfachte Harmonielehre]*. London: Augner, ? [1893].

91. Réti, Rudolph. *Tonality Atonality Pantonality – a study of some trends in twentieth century music.* London: Salisbury Square, 1958.

92. Ricoeur, Paul. *Time and Narrative [Temps et récit]*. Translated by Kathleen McLaughlin / David Pellauer. Chicago – London: University of Chicago Press, 1984 [1983].

93. Rosen, Charles. *Sonata Forms.* London – New York: Norton & Company, 1988.

94. Rozen, Čarls. *Klasični stil [The Classical Style]*. Prevod: Beograd: Nolit, 1979 [1971].

95. Sabo, Anica. "Doktorska disertacija: Ispoljavanje simetrije u muzičkom obliku – pitanja metodologije analize.". 2012. http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/42 (poslednji pristup 25. mart 2018).

96. Sabo, Atila. "Peremenij lad u muzici ruskih romantičara." Urednik Mirjana Živković. *Muzička teorija i analiza 4.* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007. 179–192.

97. —. "The Relationship between Melody and Harmony in Choral Compositions Based on a Folklor Sample." Edited by Miloš Zatkalik. *Music Theory and Analysis 2010.* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti - IP Signature, 2010. 363–376.

98. Samson, Jim. *Music in transition, a Study of Tonal Expansion and Atonality 1900–1920.* London: J.M. Dent, 1993.

99. Schenker, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses.* New York: Dover Publications, 1969.

100. Sc*ho*enberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony.* Edited by Leonard Stein. London – Boston: Faber and Faber, 1983 [1954].

101. —. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg.* Edited by Leonard Stein. Translated by Leo Black. London – Boston: Farber and Farber, 1975.

102. —. *Theory of Harmony [Harmonielehre]*. Translated by Roy E. Carter. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1978 [1911].

103. Sheinberg, Esti. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich – A Theory of Musical Incongruities.* Aldershot : Ashgate, 2000.

104. Solomon, Larry J. *Tonality, Modality, and Atonality.* 2003. http://solomonsmusic.net/tonality.htm (accessed July 27, 2017).

105. Somfai, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources.* Berkeley: University California Press, 1996.

106. —. *Tizennyolc Bartók tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

107. Stefanija, Leon. *Metode analize glazbe. Povjesno-teorijski ocrt.* Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008.

108. Stefanović, Ana. *Temporality and Narrativity in Music Drama.* Belgrade: Faculty of Music, 2017.

109. Stefanović, Ana. "The Baroque Spirit in the Work of Ljubica Marić." In *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, edited by Dejan Despić, 217–240. Belgrade: Institute of Musicology of SASA, 2010.

110. Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory.* New Jersey: Prentice Hall, 1990.

111. Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics.* Blumington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

112. Tarasti, Eero. „Beethoven's Waldstein and the Generative Course.“ *Indiana Theory Review* (Indiana University Graduate Theory Association) 12 (1991): 99–140.

113. —. *Existential Semiotics.* Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

114. Teparić, Srđan. „Razlike u tretmanu tonalnih modela prošlosti u drugoj polovini XIX i prvoj polovini XX.“ Urednik Mirjana Živković. *Muzička teorija i analiza 4: Zbornik Katedre za muzičku teoriju.* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Signature, 2007. 125–143.

115. Ulehla, Ludmila. *Contemporary Harmony – Romanticism through the Twelve-Tone Row.* Advance Music, 1994.

116. Vendriks, Filip. *Muzika u renesansi [La Musique à la Renaissance]*. Prevod: Ana Stefanović. Beograd: Clio, 2005 [1999].

117. Veselinović, Mirjana. *Stvaralačka prisutnost evropske avngarde u nas.* Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.

118. Vučinić, Vesna. "Uticaj ideologije u djelima Dmitrija Dmitrijeviča Šostakoviča – doktorska disertacija." Beograd: rukopis kod autora, 2000.

119. Wason, Robert W. "Musica practica: music theory as pedagogy." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, 46–77. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

120. Webern, Anton. *Der Weg zur neuen Musik.* Herausgeber: Willi Reich. Vienna, 1960.

121. Wilson, Elizabeth. *Shostakovich: A Life Remembered.* London: Faber and Faber, 1994.

122. Zatkalik, Miloš. „Kroćenje mehaničkog čudovišta ili koliko je važan bas.“ Urednik Dimitrije O. Golemović. *Naučni skup Dani Vlade S. Miloševića 24–25. april 2007.* Banja Luka: Akademija Umjetnosti Banja Luka – Muzikološko društvo Republike Srpske, 2007. 307–321.

123. Zatkalik, Miloš; Mihajlović, Verica;. *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici.* Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 2016.

124. Živković, Mirjana. *Harmonija u okviru muzičkih stilova.* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1978.

125. —. *Harmonija za II, III i IV razred usmerenog obrazovanja muzičke struke.* Beograd – Knjaževac: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Nota, 1990.

126. Бершадская, Татяна Сергеевна. *Лекции по гармонии.* Ленинград: Музыка, 1978.

127. Деспић, Дејан. *Теорија Музике.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

128. Деспић, Дејан. *Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима.* Vol. 10, in *Стеван Стојановић Мокрањац – Живот и дело*, edited by Дејан Деспић and Властимир Перичић, 144–200. Београд – Књажевац: Завод за наставна средства – Нота, 1999.

129. Сабо, Атила. "Осцилације и прожимања у опери Хованшчина Модеста Мусоргског." Уредник Соња Маринковић. *Владо С. Милошевић - Традиција као инспирација.* Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2012. 335–349.

130. —. "Шостаковичев потпис као генератор тоналног плана – моив 'де-ес-це-ха' у Осмом гудачком квартету." Уредник Драган Бошковић. *Теоријске основе и претпоставке савремене музике.* Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2010. 79–86.

131. Стефановић, Ана. "Рамоов систем хармоније у његовој преписци са Д'Аламбером и Русоом." Уредник Мелита Милин. *Музикологија*, no. 2 (2002): 221–239.

132. Тајчевић, Марко. *Основа теорије музике.* Београд: Просвета, 1962.

133. Тепарић, Срђан. "Докторска дисертација: Ресемантизација тоналности у првој половини 20. века (1917–1945).". 2015. http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/162 (последњи приступ 27. Јул 2017).

134. Федосова, П. *Диатонические лад в творчестве Д. Шостаковича.* Москва: Советский композитор, 1980.

135. Широкова, В. "О стилистическоий семантике инструментальной музыки Шостаковича." Edited by Лариса Георгиевна Данько. *Анализ, Концепции, Критика статьи мелодых музыкоедов* (Музыка), 1977.

Rezime

U ovom istraživanju se pošlo od hipoteze da je u muzici XX veka, nastaloj nakon suspenzije klasičarsko-romantičarskog dur-mol tonaliteta, harmonski jezik pojedinih kompozitora, pre svega Dmitrija Šostakoviča, Paula Hindemita i Bele Bartoka, oslonjen na nove specifične vidove organizacije tonske vertikale, koje je moguće posmatrati kao svojevrsne muzičke prostore i samim tim semiotički i narativno funkcionalizovati. Jedna od ključnih teorijskih pretpostavki, utemeljena na stavovima Era Tarastija i Dejvida Lidova, odnosi se na tumačenje tonaliteta kao muzičkog prostora. Naime, došlo se do zaključka da je tonalitet moguće fenomenološki tretirati kao prostor i, samim tim, dovesti ga u vezu sa značenjem. Ova perspektiva postaje naročito aktuelna u posttonalnom kontekstu kada u delima pojedinih autora dolazi do formiranja novih spacijalnih kategorija. U radu je sprovedena tipologija muzičkog prostora i detaljno su teorijski i analitički razmotreni: modifikovani tonalitet, tonikalnost, multitonikalnost i atonalnost. Analizom ove četiri spacijalne kategorije ustanovljeno je da kompozitori, u okviru odabranog uzorka, često kombinuju različite vidove harmonske organizacije, vešto izbegavajući ekstremno suprotstavljene oblasti – tonalitet i atonalnost. Došlo se do zaključka da muzički prostor između tonalnosti i atonalnosti predstavlja relativno slabo istraženo područje, a zapravo dominira u odabranom analitičkom korpusu.

Način na koji su artikulisane četiri spacijalne kategorije proizišao je iz intencije da se harmonski jezik tretira kao činilac narativnog procesa. Ovim pristupom omogućeno je da se razvije metoda harmonske analize s obzirom na složenost posttonalnog konteksta i da se proširi opseg narativnog pristupa muzici XX veka. Muzički narativi u analiziranim delima, koji su protumačeni kroz sagledavanje spacijalne dimenzije muzičkog toka, dovedeni su u direktnu vezu sa srodnim narativnim formacijama iz tonalne epohe, što dodatno potvrđuje korelaciju harmonskog jezika i značenja. Iako savremena teorijska razmatranja narativnog aspekta muzike sve češće uključuju dela posttonalnog konteksta, predloženi pristup omogućava da se to sprovede upravo na nivou na kome je narativnost prevashodno bila osporena na početku XX veka: putem analize harmonskog sadržaja, odnosno, sagledavanjem spacijalnih procedura unutar muzičkog teksta. Prikazana metoda analize omogućava da se modaliteti harmonskog jezika objasne njihovom narativnom funkcijom i da se narativna konfiguracija osvetli harmonskim procesima.

Summary

This research proceeds from the hypothesis that in 20th-century music, which emerged after the suspension of the Classical-Romantic major-minor tonality, the harmonic language of some composers, primarily Dmitri Shostakovich, Paul Hindemith and Béla Bartók, relied on new specific forms of organizing the harmonic structure, which can be perceived as particular musical spaces and, therefore, semiotically and narratively functionalized. One of the key theoretical premises, based on the views of Eero Tarasti and David Lidov, involves interpreting tonality as musical space. Namely, it was found that harmonic tonality can be phenomenologically treated as space and, by extension, associated with meaning. This perspective becomes especially pertinent in the post-tonal context, when new spatial categories are formed in the works of certain authors. The paper develops a musical space typology and provides a detailed theoretical and analytical examination of modified tonality, tonicality, multitonicality and atonality. By analysing these four spatial categories it was established that the composers whose works were included in the selected sample often combine different forms of harmonic organization, deftly avoiding extreme opposites – tonality and atonality. It was concluded that the musical space between tonality and atonality is a relatively unexplored area while actually being predominant in the chosen analytical corpus.

The manner in which the four spatial categories are articulated stems from the intention to treat harmonic language as a factor in the narrative process. This approach allows for the development of a method of harmonic analysis taking into consideration the complexities of the post-tonal context and for the widening of the range of narrative approaches to 20th-century music. Musical narratives in the analysed works, which were interpreted by examining the spatial dimension of the musical flow, were directly connected to similar narrative formations from the tonal era, reinforcing the relationship between harmonic language and meaning. Although contemporary theoretical investigations into the narrative aspect of music are increasingly including works from the post-tonal context, the proposed approach allows this to be carried out at the very level where narrativity was most disputed at the beginning of the 20th century: by analysing the harmonic content, that is, by examining the spatial procedures within a music text. The presented analytical method helps to explain the modalities of harmonic language by their narrative functions and to shed light on the narrative configuration by harmonic processes.