

23. ПЕДАГОШКИ ФОРУМ СЦЕНСКИХ УМЕТНОСТИ
Тематски зборник

23RD PEDAGOGICAL FORUM OF PERFORMING ARTS
Thematic Proceedings

На насловној страни: Paul Gauguin, „Le Joueur de Guitare”, 1894.

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

ЗБОРНИК РАДОВА
ДВАДЕСЕТ ТРЕЋЕГ ПЕДАГОШКОГ ФОРУМА СЦЕНСКИХ УМЕТНОСТИ
одржаног од 2. до 4. октобра 2020. у Београду

PROCEEDINGS OF THE 23RD PEDAGOGICAL FORUM
OF PERFORMING ARTS
Belgrade, October 2–4, 2020

Уредник / Editor
др Милена Петровић
dr Milena Petrović

Издавач / Publisher
Факултет музичке уметности у Београду
Faculty of Music, Belgrade

Главни и одговорни уредник / Editor-in-Chief
др Гордана Каран
dr Gordana Karan

За издавача / For Publisher
мр Љиљана Несторовска, декан
Ljiljana Nestorovska MMus, Dean

Извршни уредник / Executive Editor
мсп Марија Томић / Marija Tomić MA

Рецензенти
др Бланка Богуновић
др Милена Медић
др Зоран Божанић
др Срђан Тепарић
др Миомира Ђурђановић
др Сенад Казич
др Слободан Кодела
др Милена Петровић

Reviewers
dr Blanka Bogunović
dr Milena Medić
dr Zoran Božanić
dr Srđan Teparić
dr Miomira Đurđanović
dr Senad Kazić
dr Slobodan Kodela
dr Milena Petrović

23. Педагошки форум сценских уметности
23rd Pedagogical Forum of Performing Arts



ФЕНОМЕН РИТМА – ПОРЕКЛО, ИЗВОЂЕЊЕ, ЗНАЧЕЊЕ

Тематски зборник

PHENOMENON OF RHYTHM – ORIGIN, INTERPRETATION, MEANING

Thematic Proceedings

Уредник

др Милена Петровић

Editor

dr Milena Petrović



Факултет музичке уметности

Београд, 2021.

Faculty of Music
Belgrade, 2021

Сенка Белић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
sence.belic@gmail.com

Сложене секвенце: композициони процес у трогласу

Сажетак

Два типа сложених трогласних секвенци – секвенца с двојним моделом и секвенца с унакрсном транспозицијом – размотрена су из аспекта композиционог процеса. У уводном делу текста истакнута је област примене ових секвенци, као и критеријум за одређивање сложености. Потом је начињен осврт на методе компоновања таквих секвенци према домаћим ауторима. Надаље је изложена метода по принципу корак-по-корак, којом се постиже успешна реализација. На крају је дат сажет табеларни приказ као врста подсетника на најбитније одлике сваког (под)типа сложених трогласних секвенци.

Кључне речи: троглас, секвенца са двојним моделом, секвенца са унакрсном транспозицијом, вертикално-покретни контрапункт, композициони процес

Увод

Један од циљних захтева у оквиру наставе контрапункта у средњим школама и на факултетима, јесте израда трогласне фуге. На путу постизања таквих захтева, ђаци/студенти се обучавају за компоновање свих сегмената композиције, којима припада и израда међустава. Један корак даље, свакако, представља овладавање вештином којом се креирају сложене секвенце.

Тумачење сложености у секвенцама међу нашим ауторима (Radenković, 1972; Perićić, 1987; Živković, 2005), разликује се од поимања истог термина на овом месту. Наиме, овде се полази од дефиниције сложеног контрапункта Сергеја Ивановича Тањејева (Сергей Иванович Танеев, 1856–1915), по којој је реч о контрапункту који се заснива на продукцији нових контрапунктских спојева на основу већ постојећих (1909: 7). Из такве дефиниције произлази закључак да је сложена секвенца „она која припада сложеном контрапункту, јер се остварује продукцијом нових контрапунктских спојева” (Белић, 2019: 213).

Имајући у виду поменућу дефиницију сложених секвенци, с једне стране, и различите типове секвенци, који се код наших аутора називају сложеним, с друге стране, треба рећи да је и овде начињена извесна разлика. Ако посматрамо са становишта поменутих дефиниција сложеног контрапункта и сложених секвенци, јасно је да мислимо на оне секвенце чија се реализација заснива на продукцији нових контрапунктских спојева помоћу вертикалног премештања материјала. У таквим, новонасталим спојевима

„долази до модификације положаја мелодија по висини”, која се остварује заменом места претходно изложеног материјала (Воžанић, 2019: 7). Другим речима, вертикално-покретни контрапункт јесте „главни генератор и показатељ композиционе сложености” (Белић, 2019: 213). Имајући у виду овакве аргументе у погледу сложености, можемо закључити да секвенца са двојним моделом и секвенца са унакрсном транспозицијом припада реду сложених секвенци, како у двогласном тако и у сваком другом вишегласном ставу.

Пре него што се позабавимо самим композиционим процесом у трогласу, истражићемо постојеће методе које су предочили аутори актуелних уџбеника код нас.

Композициони процес у сложеним секвенцама из визуре домаћих аутора

У нашим уџбеницима о контрапункту постоји врло мало прецизних методолошких објашњења како се компоњују трогласне секвенце са двојним моделом и секвенце са унакрсном транспозицијом. Наиме, такве секвенце се ретко разматрају из аспекта композиционог процеса, а чешће се приказују кроз примере из литературе. Стога ћемо дати ближи преглед расположивих метода које се махом односе на два гласа.

Властимир Перичић, аутор најопсежнијег универзитетског уџбеника о контрапункту постренесансног периода (*Инструментални и вокално-инструментални контрапункт*), методи компоновања двојног модела посвећује се детаљно, али искључиво у контексту два гласа. Он објашњава да се двојни модел темељи на размени материјала „унутар самог модела”, а преношење је „верна слика оригинала” (1987: 241). У изради двогласног двојног модела за секундно силазну секвенцу привидно доминантних односа, Перичић упућује на формирање хармонске окоснице („костура”) тако што ће „обе хармоније у моделу највероватније [бити] представљене основним тоном и терцом, само први пут у [интервалском] односу терце, а други пут – сексте (или обратно)” (1987: 243). Поставку окоснице прати израда прве половине модела, док ће „друга половина аутоматски резултирати из унакрсне размене истих мотива на нову хармонију” (1987: 243, пример 1).

Пример 1: Фазе у изради двојног модела за секундно силазну секвенцу привидно доминантних односа у двогласу према Властимиру Перичићу



Приступ према „корацима” у изради је систематичан и јасан. Међутим, хармонска окосница која обухвата дециму и терцдециму, а не терцу и сексту, како је речено у тексту, упућује на закључак да је ове интервале могуће применити без обзира да ли је реч о њиховој простој или сложеној варијанти. Тако би се у пракси могло догодити да се хармонска окосница заснива на комбинацији простог и сложеног интервала, што доводи до лоше реализације. Прецизније речено, то резултира истовременим мелодијским „пропадањем” оба гласа на споју између карика (пример 2).¹

Пример 2. Хипотетички пример: хармонска окосница, „језгро” и реализација двојног модела – лоше



Иако је то наговестио раније у тексту, тачније, приликом појашњења како се креира мелодијско „језгро” двојног модела (1987: 237), Перичић не наводи битан предуслов за валидну реализацију другог дела модела, а то је примена нарочитих интервала путем којих се врши вертикално премештање мелодија (1987: 243). У том погледу, Мирјана Живковић је прецизнија. У свом уџбенику *Инструментални контрапункт*, она не само да напомиње да је за овакав тип секвенце потребна примена такозваног „обртајног”, односно „двоструког” контрапункта у октави (2005: 72, 78), већ објашњава и начин премештања материјала у секвенцама заснованим на привидно доминантним односима: „Водећи мотив треба написати у оквиру једне хармонске функције, а затим, у другом гласу, написати његову имитацију у доњој квинти (ако је модел започет горњим гласом), или горњој кварта (ако је започето доњим гласом)” (2005: 78). Ипак, судећи према примеру којим се илуструје ово правило, реч је, заправо, о ундецими и дуодецими (пример 3).

¹ У упутствима за израду међуставова, Властимир Перичић управо истиче да „треба посветити пажњу међусобном везивању „карика” секвенце (...) да би секвенца била без „шавова” (1987: 242)

Пример 3. Фазе у изради двојног модела за секундно силазну секвенцу привидно доминантних односа у двогласу према Мирјани Живковић



То показује хармонска окосница где је тон ie (бас) транспонован за ундециму навише у ce_2 (дискант), док је тон xa_1 (дискант) транспонован ниже у тон e (бас). Овакво правило, које ћемо назвати *ундецима-навише-дугецима-наниже*, јесте један од кључева за правилну реализацију секвенце са двојним моделом. Другачије речено, његова недоследна примена резултираће истовременим мелодијским прекидом између карика, баш као што је приказано примером 2.

Мирјана Живковић се, надаље, детаљније посвећује практичној изради двогласне секвенце са унакрсном транспозицијом. Говорећи о таквим, секундно-силазним секвенцама, она даје следеће објашњење: „Мотив (који садржи две функције) транспонује се из горњег гласа за нону ниже у доњи, а из доњег гласа – за септиму више у горњи; кореспондентни мотив израђује се као двоструки контрапункт у октави, који се на исти начин транспонује (горња септима и доња нона замењују секундну транспозицију у истом гласу)” (2005: 78). Сагласно цитираном опису, примером се показује „размена” материјала према правилу које ћемо назвати *сейџима-навише-нона-наниже* (пример 4).

Пример 4. Поступак израде секвенце са унакрсном транспозицијом у двогласу према Мирјани Живковић



Принцип премештања је постављен јасно али, попут објашњења композиционог процеса у двојном моделу, није назначено да септима и нона, као интервали за које се врши премештање гласова, *не њодразумевају и њихове октавне варијанте*. Управо таква недоследност у примени правила *сейџима-навише-нона-наниже* може да произведе мелодијски дисконтинуитет између карика.

Када је реч о изради сложених секвенци у трогласу, Мирјана Живковић демонстрира поступак за, како сама истиче, двојни модел (2005: 154). Међу-

тим, у томе није доследна, јер унутар двојног модела не постоји очекивана размена материјала која би ову секвенцу чинила сложеном (пример 5).

Пример 5. Поступак израде секвенце са двојним моделом у трогласу према Мирјани Живковић



Надаље, уместо секвенце са унакрсном транспозицијом, ова ауторка приказује поступак за „секвенцу у којој два гласа размењују места”, али без детаљнијих објашњења и конкретних правила за „размену” материјала (2005: 155), те је приказ својеврсна идеја за „амбициозније ученике” (2005: 156), а не метода по којој се може компоновати овај тип секвенце.

Сложене секвенце у трогласу подразумевају два гласа који су носиоци „размене” материјала, и трећи, допунски глас. Трећи глас може бити додатно усложњен применом тзв. „самоимитације”. У трогласним сложеним секвенцама се, у основи, примењују иста правила која су заступљена у двогласним сложеним секвенцама: *кварџа-навише-квинџа-наниже*, *ундецима-навише-дуодецима-наниже* и *сејџа-навише-нона-наниже*. Међутим, није без значаја под којим околностима треба применити одређено правило, јер то зависи од позиције оних гласова који су у „размени”, као и од њихове почетне интервалске позиције. Зато ћемо у даљем тексту приказати прецизан систем за израду сложених секвенци у трогласу.

Израда секвенци с двојним моделом у трогласу

а. Први начин: Секвенца с двојним моделом где је размена материјала заступљена у суседним гласовима (правило $\uparrow 4, \downarrow 5$)

Предуслов: Почетна интервалска позиција (између горњих гласова) треба да буде прост интервал (3, 4, 5, 6) и може да се састоји из комбинације било која два тона првог сазвука (основни тон/терца/квинта).

Први корак: Поставља се хармонска окосница модела (привидно-доминантних односа, нпр. тоника-субдоминанта), применом правила *кварџа-навише-квинџа-наниже* (означено половинама, пример 6). *Распојање између јорњих гласова не сме да пређе октаву*, јер ће се, у противном, укрстити у другом делу модела. Интервали се допуњују тоновима који ће дати валидан сазвук (означено четвртинама, пример 6).

Пример 6. Хармонска окосница двојног модела са разменом материјала у суседним гласовима (↑4, ↓5)



Други корак: Компонује се двогласно „језгро” модела у првој половини хармонске окоснице. Два суседна гласа (у овом случају горњи гласови) треба компоновати тако да њихово међусобно растојање и даље не прелази октаву јер ће се, као што смо навели, након „размене” догодити укрштање које је непожељно. Овде треба напоменути да се у „језгру” модела може користити кварта између средњег гласа и дисканта, што је означено звездом (пример 7).

Пример 7. „Језгро” двојног модела у горњим гласовима (↑4, ↓5)



Трећи корак: Разменом материјала, расписује се горњи део модела. У другом делу модела, евентуална примена кварте у „језгру” даће квинту, што је означено звездом (пример 8).

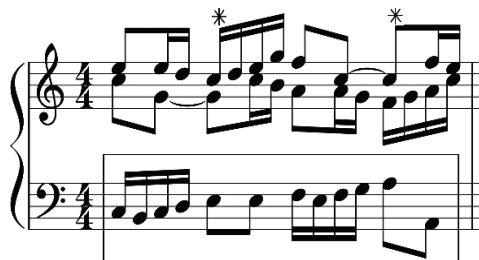
Пример 8. Реализација првог слоја двојног модела (↑4, ↓5)



Четврти корак: Компонује се трећи глас модела према тоновима хармонске окоснице (у примеру 9 је у самоимитацији, може бити слободан). Уколико се у горњем делу модела јављају кварта или квинта, трећи глас обавезно до-

йуњује йа́кве инй́тервале у йойййуне сексй́акорде (означено звездicom, пример 9).

Пример 9. Реализација двојног модела у целини (↑4, ↓5)



Пейи корак: Расписивање секвенце транспонованњем модела за секунду на ниже онолико пута колико околности захтевају. Обично су то две и по карике (Perićić, 1987: 221, пример 10).

Пример 10. Реализација више карика у секвенци са двојним моделом (↑4, ↓5)



Правило *кварй́а-навише-квинй́а-наниже* може да се примени на мелодије у доњим гласовима, док је дискант допунски глас. Међутим, постоје одређене разлике у односу на систем који смо претходно представили. *Почейна инй́тервалска й́озиција може би́йи искључиво й́ерца или сексй́а, сачињена од основној й́она и й́ерце й́рвој сазвука.* Овим правилом се, дакле, искључује примена квинте акорда, која би, у противном, дала споран кварт-секстакард. Услед другачијег поретка гласова, овде је потребно применити правила која важе за вертикално-покретни контрапункт у октави (чиста квинта између најнижег и неког вишег гласа третира се као дисонанца).

б. Други начин: Секвенца с двојним моделом где је размена материјала заступљена у спољашњим гласовима (правило ↑11, ↓12)

Теоријски, могућа је размена материјала између баса и средњег гласа, док је допунски глас дискант. Међутим, код описане поставке, након размене материјала, добијају се растојања која имају потенцијал да буду неодсвирљива. Стога, у пракси треба избегавати овакву поделу улога. Најпрактичнија је

следећа поставка: два спољашња гласа у „размени” ($\uparrow 11, \downarrow 12$), са средишњим гласом као слободним.

Предуслов: Почетна интервалска позиција (између спољашњих гласова) треба да буде сложени интервал (10, 13), састављен од основног тона и терце првог сазвука. Тон квинте првог акорда треба избежавати за „размену” у спољашњим гласовима, јер ће се, у супротном, на другом акорду хармонске окоснице јавити квартсектакорд.

Први корак: Поставља се хармонска окосница модела (привидно-доминантних односа, нпр. тоника-субдоминанта) уз примену правила *ундецима-навише-дуодецима-наниже* између спољашњих гласова. *Распојање између спољашњих гласова не сме да пређе сувер октаву и не би било добро да буде мање од октаве*, како би се средњем (слободном) гласу оставио простор за кретање (пример 11).

Пример 11. Хармонска окосница двојног модела с разменом материјала у спољашњим гласовима ($\uparrow 11, \downarrow 12$)



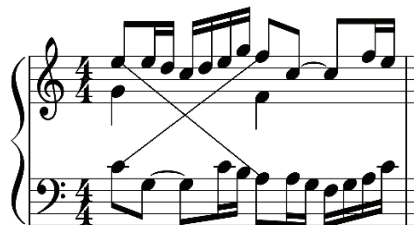
Други корак: Компонује се двогласно „језгро” модела. Два гласа (у спољашњим деоницама) компонују се уз уважавање правила из претходног корака: *распојање између спољашњих гласова не сме да пређе сувер октаву и не би било добро да буде мање од октаве*. Овде треба напоменути да у „језгру” модела треба да се поштује ограничење које је заступљено у вертикално-покретном контрапункту у октави: чиста квинта се третира као да је реч о дисонанци, јер она у обртају даје чисту кварту, односно квартсектакорд. Ово, међутим, важи приликом првог представљања хармоније, док је у даљем току, на истој хармонији, појава квартсектакорда валидна (пример 12).

Пример 12. „Језгро” двојног модела у спољашњим гласовима ($\uparrow 11, \downarrow 12$)



Трећи корак: Расписивање спољашњих деоница модела узимајући у обзир тонове хармонске окоснице (пример 13).

Пример 13. Реализација првог слоја двојног модела ($\uparrow 11, \downarrow 12$)



Четврти корак: Дописивање трећег (средњег) гласа према тоновима хармонске окоснице. Дописани глас може да буде слободан, али може и да се осмисли према некој карактеристици као што је самоимитација или инверзија (пример 14).

Пример 14. Реализација двојног модела у целини ($\uparrow 11, \downarrow 12$)



Пети корак: Расписивање секвенце транспонованем модела за секунду на ниже онолико пута колико околности захтевају. Обично су то две и по карике (пример 15).

Пример 15. Реализација више карика у секвенци са двојним моделом ($\uparrow 11, \downarrow 12$)



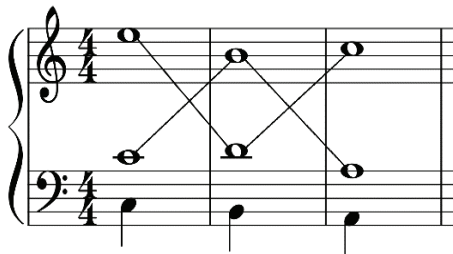
Израда секвенци с унакрсном транспозицијом у трогласу

Секвенца са унакрсном транспозицијом у трогласу је, у техничком смислу, најприкладнија уколико се „размена” материјала изврши у суседним (најбоље) горњим гласовима, док је трећи (најнижи) глас допунски.

Предуслов: Почетна интервалска позиција (између горњих гласова) треба да буде кварта, квинта, секста или децима и састоји се од комбинације било која два тона првог сазвука (основни тон/терца/квинта). Уколико су основни тон и квинта првог сазвука укључени у основну интервалску позицију, допунски глас треба да донесе терцу сазвука.

Први корак: Поставља се хармонска окосница коју чине три карице. Тако, на пример, ако је модел један сложени такт, окосница ће обухватити три такта. Хармонска окосница се формира на следећи начин: на гласове који су у „размени” примењује се правило *сейтима-навише-нона-наниже* (означено целим нотама, пример 16). Трећи, допунски глас допуњује се тоном који ће дати валидан сазвук у првом такту, а у другом и трећем такту једноставно се транспонује за секунду ниже (означено четвртинама, пример 16).

Пример 16. Хармонска окосница секвенце са унакрсном транспозицијом ($\uparrow 7$, $\downarrow 9$)



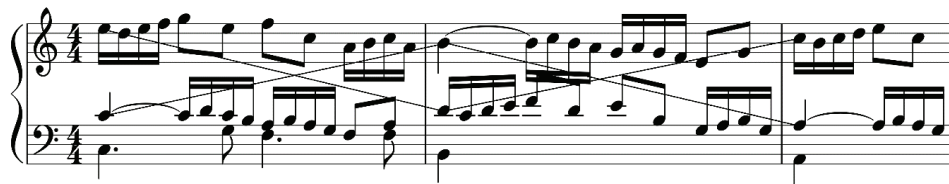
Други корак: Компонује се модел којим треба да се обухвате два сазвука у привидно доминантном односу (на пример: тоника-субдоминанта, пример 17). Треба водити рачуна да *распојање између два јорња јласа не пређе сујер октаву* јер ће се, у противном, укрстити у другој карици.

Пример 17. Компновање модела за секвенцу с унакрсном транспозицијом ($\uparrow 7$, $\downarrow 9$)



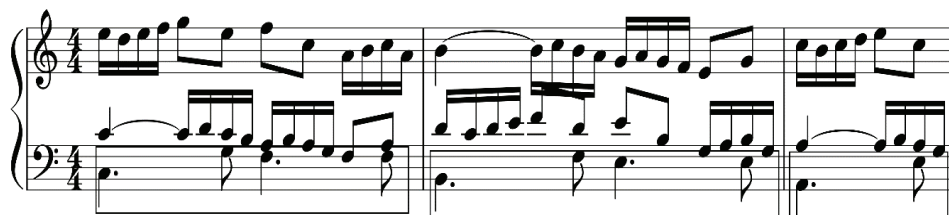
Трећи корак: Преписује се део секвенце с унакрсном разменом материјала према тоновима у хармонској окосници (пример 18).

Пример 18. Реализација дела секвенце с разменом материјала (↑7, ↓9)



Четврти корак: Реализује се секвенца у целини транспонованњем допунског гласа по карикама за секунду наниже (пример 19).

Пример 19. Реализација више карика у секвенци с унакрсном транспозицијом (↑7, ↓9)



Закључак

Следећа табела представља суму свих најважнијих елемената за израду сложених секвенци у трогласу о којима смо претходно говорили, почев од типа секвенце, преко позиције гласова који су у „размени”, њихове почетне интервалске позиције и правила за транспозицију, до специфичних напомена за сваки тип секвенце (табела 1).

Приказ најважнијих елемената за израду сложених секвенци у трогласу у табеларној форми може бити од велике користи свима онима који су схватили методу засновану на принципу корак-по-корак, а желе да се подсети оних детаља који су специфични за сваки тип понаособ. Стога, табела, баш као и већи део текста, имају употребну вредност.

Завршном табелом, као и самим текстом, обухваћена су базична сазнања проистекла из релевантне литературе. Међутим, на овом месту су искристалисани и неки нови елементи значајни за израду сложених трогласних секвенци, као што су почетна интервалска позиција и напомене везане за сваки тип секвенци, који су резултат дугогодишње педагошке праксе аутора овога текста.

Табела 1. Најважнији елементи за израду сложених секвенци у трогласу

тип секвенце	позиција гласова који су у „размени”	почетна интервалска позиција	правило за транспозицију	напомене
двојни модел	два горња гласа	3, 4, 5, 6 било која два тона поч. сазвука	↑4, ↓5	растојање у „језгру” не треба да пређе 8
	два доња гласа	3, 6 осн. тон+терца почет. сазвука	↑4, ↓5	растојање у „језгру” не треба да пређе 8
	два спољашња гласа	10, 13 осн. тон+терца почет. сазвука	↑11, ↓12	растојање у „језгру” не треба да пређе 15, нити да је мање од 8
унакрсна транспозиција	два горња гласа	4, 5, 6, 10 било која два тона поч. сазвука	↑7, ↓9	растојање између два горња гласа у моделу не треба да пређе 15

Литература

Белић, Сенка (2019). Композициони процес у сложеним секвенцама у двогласу. У: Милена Петровић (Ур.), *Заједничко музицирање у образовању, Тематски зборник 22. Педагошког форума сценских уметности* (213–222). Београд: Факултет музичке уметности.

Božanić, Zoran (2019). *Suvremeni teorijski pristupi renesansnoj tehnici pokretnoga kontrapunkta*, Zagreb: HDGT.

Perić, Vlastimir (1987). *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Radenković, Milutin (1972). *Sekvenca u klasičnoj instrumentalnoj fugi*. Beograd: Umetnička akademija.

Танеев, Сергей (1909). *Подвижной контрпункт системы*. М. П. Беляевъ: Лейпцигъ.

Živković, Mirjana (2005). *Instrumentalni kontrapunkt za srednje muzičke škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

COMPLEX SEQUENCES: COMPOSITIONAL PROCESS IN THREE-PART TEXTURE

In the text we discussed about methods for composing three-part complex sequences, which include a sequence with dual model and a cross-transposition sequence. Firstly, we referred to the field of application of these sequences, as well as to the criterion by which they are called complex. Then, the methods offered by domestic authors were critically presented. In the central part of the text, methods based on the step-by-step principle are presented, firstly with (sub) types of sequences with a dual model, and then with a cross-transposition sequence. In the final part of the text, we provided a concise tabular presentation of all the most important elements for composing three-part complex sequences, which is a valuable reminder to all those who want to master this compositional skill.

Keywords: three-part texture, sequence with dual model, cross-transposition sequence, vertically moveable counterpoint, compositional process