

Nataša Crnjanski
ANALIZA MUZIČKOG DELA 1



Nataša Crnjanski

ANALIZA MUZIČKOG DELA

1



Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad
2024

Izdavač: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad

Recenzenti:

Dr Davorka Radica, redovna profesorka, Umjetnička akademija, Univerzitet u Splitu

Dr Danijela Zdravić Mihailović, redovna profesorka, Fakultet umetnosti, Univerzitet u Nišu

Dr Srđan Teparić, vanredni profesor, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

Dizajn korica: Goran Despotovski

Tehnički urednik: Goran Despotovski

Notografija: Nataša Crnjanski

e-ISBN: 978-86-81666-81-4

SADRŽAJ:

Predgovor 6

I

MUZIČKA SREDSTVA

1. **Muzičke komponente** 12
 - 1.1 Melodija 12
 - 1.2 Ritam 18
 - 1.3 Metar 22
 - 1.4 Harmonija 27
 - 1.5 Tempo 30
 - 1.6 Faktura 33
 - 1.7 Dinamika 41
 - 1.8 Agogika 43
 - 1.9 Artikulacija 43
 - 1.10 Tembr 44
 - 1.11 Odnos muzičkih komponenti 47
2. **Muzički planovi** 50
 - 2.1 Tematski plan 51
 - 2.2 Tonalni plan 53
 - 2.3 Strukturni plan 56
3. **Tipovi izlaganja u muzičkom toku** 57

II

MUZIČKE FORMULE

4. **Razvojni put do tonaliteta. Od modusa do dur-mol sistema** 62
5. **Tonalitet. Harmonska kadenca. Granice u muzičkom toku** 68
6. **Harmonski jezik baroka** 84
7. **Bahov harmonski jezik. Bahov „modernizam“** 93
 - 7.1. Bahove obrade protestantskih koralata. Harmonska polifonija 100

7. 2 Postupak analize Bahovih korala	101
8. Harmonska sredstva ranog klasicizma i razvijenog klasičnog stila	114
9. Dinamika proširenog tonaliteta	120
9. 1 Akordi dijatonskog tipa	123
9. 2 Akordi hromatskog tipa	127
9. 3 Umanjeni četvorozzvuci nedominantne funkcije	128
10. Tonalni plan i tonalne promene	130
10.1 Dijatonska modulacija	132
10.2 Hromatska modulacija	137
10.3 Enharmomska modulacija	142
10.4 Tonalni skok i tonalno istupanje	150
11. Prva bečka škola: Harmonski jezik Hajdna, Mocarta i Betovena	152

III MUZIČKE FORME

12. Barokna polifonija	164
13. Invencija. Kanon. Ričerkar	177
14. Fuga	187
14. 1 Tema i odgovor u fugi	188
14.2 Tok fuge	189
15. Preludijum. Fantazija. Tokata	206
16. Varijacije	214
17. Barokni ili Kuprenov rondo	222
18. Barokna svita. Barokni dvodel	225
19. Skarlatijev sonatni oblik	236
20. Gregorijanski koral. Protestantski koral	244
21. Motet. Madrigal	246
22. Podrečenične strukture	258
22.1 Motiv	258
22.2 Figura	267
22.3 Pasaž	269
22.4 Fragmentarna struktura	270
23. Muzička sintaksa. Tipologija muzičke rečenice	272
23.1 Strukturni plan rečenice	275
23.2 Tematski plan rečenice	283
23.3 Tonalni plan rečenice	285

- 24. Nadrećenićne strukture. Tipologija muziĉkog perioda 290**
- 25. Mala dvodelna i trodelna pesma 299**
- 26. Složena trodelna pesma 306**

Literatura 316

O autorki 320

Predgovor

U našoj pedagoškoj praksi **muzička analiza** kao predmet i disciplina postavlja zakonitosti i pravila koja su uobičajeno utemeljena unutar granica određenog stila, pa je neminovno da se iskorakom iz tih granica suočavamo sa „izuzecima“. Princip *pravilo-izuzetak* predstavlja osnovu tradicionalne strukturalno-formalne analize koja se primenjuje tokom muzičkog obrazovanja. Taj stav potvrđuju i reči muzikologa Čarlsa Rozena (Charles Rosen, 1927–2012) kada govori o omiljenoj formi klasicizma: „'Sonatni oblik' kakav je koncipiran posle 1840. godine možda „ne odgovara velikom broju klasičnih sonata, ali odgovara velikom broju ostalih“ (Rozen, 1979: 35).¹ Tu se moraju konstatovati dve činjenice. Prva od njih je da *izuzetak samo potvrđuje pravilo* (što može biti i *znak stilskog razvoja*), dok se druga činjenica odnosi na to da je *muzička analiza kao naučna disciplina stalno otvorena i dinamična*. Tu se misli čak i na tradicionalnu, formalnu analizu nastalu na temeljima tonalne muzike. Drugim rečima, čak i najtvrdokornijem formalisti biće teško da u svakoj analitičkoj delatnosti muzički tok „ukalupi“ u poznate i standardne šeme. To se, jednostavno, protivi prirodi muzike. Iz tog razloga čuvenom teoretičaru Hajnrihu Šenkeru (Heinrich Schenker, 1868–1935) su zamerali *ready-made* model analize koji je primenjiv na svako tonalno delo, jer time kinetiku muzičkog toka pretvara u statiku, „briše“ melodijsku šaru, filigrantski rad i mikroharmonske odnose koji ispisuju identitet dela. Prema tome, kao disciplina, muzička analiza se mora percipirati kao elastična, otvorena i često nepredvidiva, baš kao što je i priroda muzike same, bez obzira na stil, epohu, žanr i estetiku kompozitora.

Jedna od uobičajenih definicija muzičke analize je ona koja se temelji na distinkciji sa muzikologijom: muzička analiza kao početnu tačku uzima samu muziku, pre nego spoljne faktore (Bent & Pople, 1980). Ova čuvena definicija sada već pripada starijoj praksi budući da je danas muzička analiza interdisciplinarno obojena. Sa promenom muzičke prakse kroz istoriju menjao se i pristup muzičkom delu, a jedno od glavnih pitanja je: gde se ono nalazi?

¹ Podvukla N.C.

Da li je muzičko delo u partituri, izvođenju, ili zamisli kompozitora? Budući da partitura ne može da obuhvati sve pertinentne slojeve izvođenja, niti da otelotvori u potpunosti ideju kompozitora (jer jedan deo uvek ostane „nepreveden“), iznedren je u izvođaštvu i esteticu pojam *Werktreu* (nem. = verno originalu). U pitanju je originalna koncepcija kompozitora koja postoji u njegovom umu u trenutku komponovanja, a izvođači imaju zadatak da se približe toj prvobitnoj, istinskoj ideji kompozitora. Tome kompatibilira i ideja muzikologa Kuka (Nicholas Cook, 1950) o *muzici kao izvođenju*, jer tradicionalno postoji jasna distinkcija između muzike (partiture)² i njenog izvođenja kao dva entiteta koja predstavljaju dva sinhrona načina bitisanja muzičkog dela. Da bi analiza mogla da postigne objektivnost i standardizaciju pristupa, ona se bavi nepromenljivim delom muzičkog dela – njegovom partiturom, uvek imajući na umu i njen zvučni rezultat.

U nastavnoj praksi se susreće jedan uobičajeni princip analize koji obuhvata celu kompoziciju i njene strukturalne delove. Ovu metodu je postavio nemački teoretičar Hugo Riman (Hugo Riemann, 1849–1919) u 19. veku. Poštuje se princip indukcije, polazi se od osnovnih strukturalnih jedinica (motiv, dvotakt, rečenica...) do jednostavnih oblika i složenijih formi. Princip analize – raščlanjenja i dekonstrukcije objekta – muzičkog dela kao celine na sastavne delove, verifikuje se njegovom ponovnom konstrukcijom – sintezom. Upravo iz tog razloga ranije pomenuti muzički teoretičar Šenker umesto pojma *analiza* koristi pojam *sinteza*.³

Iako je zvanično ustanovljena tek u 19. veku, analiza muzičkog dela kao naučna disciplina može se pratiti unazad i do srednjeg veka, pa čak i antike i autonomnih sistema učenja o muzici. Kako navodi Ivana Ilić, iako su najraniji sačuvani tragovi analitičkog pisanja iz antičkog doba (Pseudo-Plutarh: *De musica*), prvi dosledni analitički pristupi muzici razvijani su u okviru dveju poznijih muzičko-teorijskih tradicija: proučavanja modalnog sistema u srednjem veku i teorije muzičke retorike od kraja 15. veka (Ilić, *Muzička analiza*).

² U američkom engleskom jeziku se pojam „muzika“ (music) koristi i kao sinonim za partituru.

³ Priroda Šenkerove „sinteze“ je jasna: „vođenje glasa (voice-leading) kao nosilac toničnog trozvuka kroz vreme i transformaciju“ (Rothstein, 1995: 219). Upravo tonični trozvuk i kadenca se mogu smatrati bazom „zapadnjačke muzičke forme, koja počinje sa gregorijanskim pevanjem... što znači da su oblici 'zatvoreni', stavljeni u okvir i izolovani“ (Rozen, 1979: 27).

Uobičajeno je bilo da kompozitori određene zakonitosti muzike koje su primećivali u praksi beleže u traktate, poput Vitrija (Philippe de Vitry, 1291–1361), Tinktorisa (Johannes Tinctoris, 1435–1511), Fuksa (Johann Joseph Fux, c. 1660–1741) ili Ramoa (Jean-Philippe Rameau, 1683–1764). Prvi poznati primer analize jedne muzičke kompozicije pojavljuje se tek početkom 17. veka. U pitanju je delo *Musica poetica* (1606) Joakima Burmajstera (Joachim Burmeister, 1564–1629). Moderna muzička analiza se razvija od ranog 18. veka, i to paralelno sa razvojem muzičke teorije i pedagogije, i razvojem nove discipline muzičke estetike, a profilisanje kao samostalne akademske discipline odigralo se u drugoj polovini 20. veka (Ilić, *Muzička analiza*). Nakon Rimanove postavke tzv. „klasične analize“, ova disciplina tokom 20. veka doživljava puni procvat, ona je interdisciplinarno obojena, a za svoj objekat sve više uzima i dela popularne, folklorne muzike i drugih žanrova. Istovremeno se uočava i njena slabost, jer sasvim pogrešno opstaje kao disciplina *per se*. Pojavom teorije izvođaštva i istraživanja izvođačke prakse sve je veći broj pristalica ideje da analiza mora biti usmerena na izvođaštvo, te da su analitička i izvođačka delatnost dve različite strane interpretacije muzičkog objekta.⁴ Za muziku izvan tonalnog sistema, pa i za potpuno semantičko tumačenje kompozicija klasičnog i romantičnog perioda tradicionalna analitička sredstva i vokabular postaju nedovoljni da bi definisali sve aspekte muzičkog dela. To je jedan od razloga što analitički diskurs od druge polovine 20. veka postaje snažno interdisciplinarno obojen. Uticaj matematike (set teorija), generativne gramatike (Čomski), biologije (energicističke teorije), kognitivne lingvistike (teorija embodimenta), fiziologije (teorija o muzičkom gestu), i drugog, mogu se pratiti kroz metaforička mapiranja drugih oblasti i muzike koja svoje utemeljenje nalaze u tome što obe oblasti, npr. muzika i fizička oblast dele istu strukturu, to jest imaju strukturalne sličnosti. Premda se u ovoj knjizi time nećemo baviti, jer nam mali „prostor“ to ne dozvoljava, navešćemo neka od najznačajnijih imena muzičke teorije 20. veka: Hajnrih Šenker, Alen Fort (Allen Forte, 1926–2014), Kofi Agauvu (Agawu), Žan Žak Natje (Jean-Jacques Nattiez, 1945), Jan Bent (Ian Bent, 1938), Robert Haten (Hatten), Ero Tarasti (Eero Tarasti, 1948), Nikolas Kuk, Marta Graboč (Márta Grabócz, 1952), Arni Koks (Arnie Cox), Lorens Zbikovski (Laurence Zbikowski), Danuta

⁴ O odnosu analize i izvođaštva videti više: Crnjanski, Nataša i Ira Prodanov Krajišnik, „Analitička i izvođačka interpretacija muzičkog dela“ u: *Muzika*, Sarajevo, 2016, str. 55–76.

Mirka, Žoan Grimalt (Joan Grimalt, 1960), i mnogi drugi koji još uvek menjaju tradicionalne pristupe muzičkom delu otkrivajući sva njegova moguća značenja.

Kada je reč o našem prostoru i udžbeničkoj literaturi iz predmeta Analiza muzičkog dela, odnosno Muzički oblici i Muzička forma, nažalost, ne postoji ni duga, niti kontinuirana tradicija pisanja i revizije udžbeničkih izdanja. Najstarija publikacija takve vrste je *Nauka o muzičkim oblicima* Karela Boleslava Jiraka (Karel Boleslav Jiráček, 1891–1972) iz 1948. godine koju su preveli kompozitori Mihailo Vukdragović (1900–1956) i Predrag Milošević (1904–1988). Izuzetak predstavlja knjiga na kojoj su stasavale generacije studenata Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu i Akademije umetnosti u Novom Sadu, kao i učenika srednjih muzičkih škola u Srbiji. U pitanju je *Nauka o muzičkim oblicima* Dušana Skovrana (1923–1975) i Vlastimira Peričića (1927–2000), sa svoja tri izdanja (1966, 1986, 1991). Pored ove knjige, kao glavne domaće reference u ovoj publikaciji su korištene i *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontapunkt* Vlastimira Peričića (1987), potom *Harmonija sa harmonskom analizom* (1997) i *Harmonska analiza* (1987) Dejana Despića (1930–2024), i pionirsko udžbeničko izdanje na kompakt disku *Muzička analiza 1* (2003) Miloša Zatkalika, Milene Medić i Smiljane Vlajić.

Publikacija *Analiza muzičkog dela I* prvenstveno je namenjena studentima prve godine Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu. Podeljena je na tri celine: I Muzička sredstva, II Muzičke formule i III Muzičke forme. Bez obzira na to što se ova tri odeljka kontinuirano prepliću kroz knjigu, postojala je izvesna potreba da se sadržaji razgraniče i integrišu kroz tri osnovne celine. U prvoj je fokus na muzičkim sredstvima, to jest komponentama muzičkog toka i njihovom strukturiranju unutar muzičkih planova. Drugi deo je posvećen harmoniji i formulama muzičke gramatike. Treći i poslednji deo publikacije odnosi se na oblikotvorne principe muzičkog toka, to jest forme i njihove glavne taksonomije. Razumevanje sva tri dela pružiće čitaocu znanja, koja samo objedinjena mogu služiti svrsi analize jednog muzičkog dela. Premda knjiga stilski obuhvata period do poznog klasicizma, pojedini muzički primeri će iskoračivati iz tog okvira, kako bi se pružila šira slika o pojmovima koji se obrađuju. Pojam strukture, koji će biti i najčešće upotrebljivan

pojam u ovoj knjizi (lat. *structura*) doslovno će se upotrebljavati u svom primarnom značenju kao ustrojstvo, građa, raspored elemenata neke celine. Biće govora o mikro i makro strukturi, kao dvema kompatibilnim procesima raspoređivanja elemenata neke celine, u zavisnosti od toga da li je reč o kraćim ili dužim muzičkim celinama. Premda neki teoretičari tvrde da postoji samo 6 distinktivnih formalnih obrazaca kojima delo može pripadati: dvodel, trodel, sonatna forma, rondo, varijacije i fuga, u praksi je svaka primena ovih obrazaca specifična i individualizirana, isto kao što je moguća i njihova kombinacija. Važno je istaći da se u ovoj publikaciji „analitički i izvođački proces podvedeni pod isti termin: *interpretacija* (Crnjanski i Krajišnik, 2016: 57) sugerišući to da su analiza i izvođenje muzičkog dela dve različite strane istog procesa, odnosno da „ i analitičar i izvođač tumače muziku kroz kreativan odnos prema muzičkom delu“ (Isto). U tom smislu, najvažnija ideja ove knjige je da se upravo kroz individualizirane pristupe muzičkoj formi stekne teorijsko znanje i razvije veština analitičkog pristupa muzici, pri čemu bi trebalo da ostane otvorena i elastična, baš kao i izvođenje muzike same.

I

MUZIČKA SREDSTVA

1. Muzičke komponente

Muzičke komponente⁵ predstavljaju parcijalne elemente muzičkog toka čijim sadejstvom muzika nastaje. U muzičke komponente spadaju: melodija, harmonija, ritam, metar, tempo, faktura, dinamika, agogika, artikulacija i tembr. Uobičajeno je shvatanje da se primarnim komponentama smatraju melodija, harmonija, metar i ritam, dok su ostale sekundarne. Premda muzički tok nastaje ukupnom aktivnošću svih komponenti, zbog čega bi bilo izlišno govoriti o postojanju melodije ili harmonije bez trajanja (ritma) i drugo, kod pojedinih teoretičara mogu se sresti analitički pristupi i proučavanja izolovanih muzičkih komponenti. Ovakvo pojedinačno sagledavanje komponenti je opravdano činjenicom da se u pojedinim stilovima i kompozicijama određenih kompozitora nekada posebna pažnja pridaje aktivnosti jedne komponente muzičkog toka.⁶ U drugim slučajevima pojedinačno sagledavanje komponenti je važno za raščlanjenje muzičkog toka, ali i za uočavanje zakonitosti njihovog suodnosa. Budući da komponente muzičkog toka predstavljaju neiscrpno polje istraživanja sa različitim vidovima percepcije, pri čemu takvo istraživanje prevazilazi mogućnosti, predmet i dimenzije ovog udžbenika, sledi sažet pregled i objašnjenje svake od njih.

1.1. Melodija

Melodija (grč. *melos*, *μέλος* = pesma uopšte, pevanje, način pevaja, melodija, zvuk) se najčešće definiše kao tok izmene tonova različite visine. U tom smislu melodija se posmatra kao jednoglasna pojava, u izrazito horizontalnoj ravni muzičkog toka. „Nesumnjivo je da je u pitanju horizontalni element muzičkog toka koji je neodvojiv od ritmičkog aspekta, ali tek iz odnosa sa harmonijom, vertikalnim elementom muzičke teksture, postiže se disonantnost ili konsonantnost melodijskih tonova. Iz tog odnosa proizilazi harmonska koncepcija ili ekspresivna autonomija melodije, ali i ukupan izraz, afektivna snaga, značenje i lepota

⁵ U literaturi na srpskom jeziku se za isti pojam koriste različiti izrazi: sredstva, elementi, parametri.

⁶ Na primer, iz Mesijanovog (Olivier Messiaen, 1908–1992) zanimanja za ornitologiju su nastale neobične melodijske konstrukcije, ali i značajne ritmičke inovacije. Takođe, tu je Bartokovo (Béla Bartók, 1881–1945) zanimanje za lestvične konstrukcije, u Vagnerovom (Richard Wagner, 1813–1883) jeziku harmonska komponenta predstavlja najaktivnije sredstvo muzičkog jezika, pa se može govoriti o *lajtharmoniji*, i tako dalje.

melodije“ (Ivković, *Melodija*). Melodiju čine postupni pokreti, kao i skokovi, a kada se oni javljaju u kontinuitetu, neretko mogu da se integrišu u dve ili više melodijskih linija (glasova teksture) čiji se tonovi naizmenično uvode – u tzv. skriveni dvoglas i skriveno višeglasje (Despić, 1974: 59). Melodija spada, pored ritma, u prvobitne forme muzičkog izražavanja.

Nije neobično što se kod nekih autora pojam *intonacija* poistovećuje sa terminom melodija, iako ne može biti reči o prostom izjednačavanju, već o semantičkim određenjima koja proističu iz osobenosti jezika.⁷ Još jedan srodan pojam melodiji je i *melodika* i ima dosta široko polje konotacije, vezujući se za stil i karakteristične osobine melodije, pa se neretko primenjuje za stvaralaštvo kompozitora. Tako se govori o melodici Šuberta (Franz Schubert, 1787–1828), Čajkovskog (Пётр Ильич Чайкóвский, 1840–1893), Rahmanjinova (Sergei Rachmaninoff, 1873–1943), Šenberga (Arnold Schönberg, 1874–1951), Šnitkea (Alfred Schnittke, 1934–1998) i drugih kompozitora koji imaju karakterističan melodijski „rukopis“. Primera radi, američki kompozitor Stiv Rajš (Steve Reich, 1936) stvara interesantnu melodiku u delu *Different Trains* u kome transponuje intonaciju govora u instrumentalnu melodiju, tako da je zvučni rezultat neka vrsta retoričke melodike. Pre njega, kao bitno obeležje muzičkog modernizma Šenberg prvi razvija i tzv. govornu melodiju, ili „Sprechmelodie“.⁸

⁷ Ruski muzikolog i kompozitor Boris Asafjev (Борис Владимирович Аса́фьев, 1884–1949) je ovaj pojam u najširem smislu definisao kao muzičku šemu, muzičku jedinicu koja ima značenje. Intonacije imaju smisla samo u međusobnom poređenju i mogu da budu mnogo toga, od intervala do simfonije! Pored ovih tipova postoje i intonacije epohe, stilske intonacije, koje su prepoznatljivije za neku epohu. Marta Graboč je, razmatrajući pojam intonacije Borisa Asafjeva ujedno redefinisala pojam kao neku vrstu zvučnog tipa koji označava određeni muzički kontekst, odnosno ima određene socijalne konotacije⁷: „intonaciju definišu `zvučne slike` muzike koje karakteriše samo društveno okruženje, ljudski stav ili ponašanje, ili neku situaciju, označava muzičke formule i određene vrste koje prenose značenja društvenih i ljudskih tipova. U muzičkom delu formiraju se kao specifični likovi koji se obrazuju prema muzičko-dramaturškom jedinstvu, i liče na likove drame koji međusobno komuniciraju što ukazuje na mogućnost prožimanja samih intonacija“ (Grabócz, 1996: 28–29)

⁸ Delo *Pjero mesečar* pisano je za recitatora (bez posebnog određenja tipa glasa, ali ga tradicionalno izvodi sopran) koji donosi pesmu u stilu „govorne intonacije melodije“, to jest „Sprechmelodie“ ili „Sprechstimme“. To je stil u kojem izvođač pre koristi posebne ritmove i tonske visine, dozvoljavajući im slobodno uzlazno i silazno kretanje, u stilu govora. Šenberg je ovu tehniku precizno definisao u partituri.

Flöte.

Klarinette in A.

Geige.

Rezitation.

Klavier.

Fließende $\text{♩} = 42 - 48$

mit Dämpfer

p espress.

pp subito

Fließende $\text{♩} = 42 - 48$

Des Mond - lichts blei - - che Blü - - ten, die wei - ßen Wun -

Fließende $\text{♩} = 42 - 48$

pp cantabile

stacc.

legato

ppp

Primer 1. Arnold Šenberg, *Pjero mesečar*, II stav Kolombina (t. 1-4), govorna melodija u deonici recitatora

596

Vln. I-1

Vln. II-1

Vla. 1

Violin I-2

Violin II-2

Violin I-3

Violin II-3

Viola 3

(and when she stopped sing - ing they said)

Primer 2. Steve Reich, *Different Trains* (t. 596-597), melodika instrumenata koja podražava govor

Melodija mora imati i određeno trajanje (ritam), ali isto tako i ambitus, oblik, kulminaciju, registar, lestvično tonalnu osnovnu, metričku pulsaciju i latentnu harmoniju. Prema bugarskom teoretičaru Stojanovu (Пенчо Стојанов, 1931–2020) melodijski vrhovi (!) – kulminacije, vrše različite linearne funkcije koje se utvrđuju na osnovu sledećih obeležja (Стојанов, 1993):

1. Stepennost linearnog napona
2. Lestvična funkcija
3. Metroritmička sredstva
4. Agogička sredstva
5. Tembrosko-artikulaciona sredstva
6. Lokacija u odnosu na generalni plan i odnos sa drugim pratećim momentima
7. Registar raspon

U muzičkoj praksi je uobičajeno da se govori o *kulminaciji*, a ne o *kulminacijama*, jer se melodijski vrh određuje u odnosu na tok cele kompozicije, odnosno stava u slučaju cikličnog dela. Međutim, pored ove *glavne* ili *generalne kulminacije* mogu se uočiti i *lokalne* kulminacije.⁹ Stojanov govori o još jednom fenomenu kada su u pitanju velika simfonijska ili muzičko-scenska dela u kojima se generalna kulminacija često pomera „u desno.“ Na primer, u Honegerovoj *Trećoj Simfoniji* kulminacija se nalazi u III stavu, u Verdijevom (Giuseppe Verdi, 1813–1901) *Otelu* generalna kulminacija se nalazi u poslednjem stavu, a slično rešenje ima i Štrausova simfonijska poema *Don Žuan*, gde je kulminacija smeštena u poslednje, tragične taktove (Стојанов, 2003: 59).

Mogući su različiti pristupi, definicije i taksonomije melodijskih tipova. Neke klasifikacije kao normativ uzimaju muzički stil ili lestvičnu strukturu, potom sagledavanje melodije kroz prizmu različitih teorija, kao što su energicističke ili emotivne, semiotičke i

⁹ Ruski muzički pedagog Mazelj (Лев Мазель, 1907–2000) koristi izraz *врѡх източник* koji se odnosi na vertikalnu kulminaciju, isto kao što postoji *врѡх хоризонт* koji se odnosi na krajnju tačku melodijskog kretanja, to jest završetak melodije u odnosu na muzičku formu (Стојанов, 1993: 55-56).

druge.¹⁰ Veoma interesantno istraživanje početkom 20. veka sprovodi švajcarski teoretičar Ernst Kurt (Kurth, 1886–1946). Energicističko sagledavanje muzičkog toka dovelo ga je do ideje o postojanju takozvanog *melodijskog talasa*¹¹ i talasnog principa izgradnje melodije. Na osnovu analogije sa fizičkim, vodenim talasom, Kurt definiše muzički talas kao uslovnu jedinicu – meru izgradnje melodije koja ima tri tačke oslonca: rast, prelom i pad koji obrazuju „minijaturni ciklus, prototip muzičke dinamike“ (Ilić, 2002: 18). Nasuprot motivu ili rečenici, melodijski talas nije sintaksički pojam i nema unapred definisane dimenzije, pa se može pronaći u trajanju od svega par, ali i više desetina taktova. Kurt govori o talasnom principu, uglavnom u vezi sa klasičnim simfonijskim delima, gde se stvara jasnost i tačnost kompozicionog plana kroz raspodelu energije u različitim energetske poljima. Berislav Popović određuje melodiju kroz sintaksičke karakteristike: „Melodija je, znači, građena kao linearna tvorevina sintaksičke prirode, ali u velikoj meri zavisna od putanje gramatičkih zahteva koja uključuje i odgovarajuću normativno-formalnu regulativu“ (Popović, 1998: 105–106).

Kada je reč o analogiji muzičke i fizičke oblasti ne može se prenebregnuti činjenica da u muzici deluje gravitaciona sila kao fenomen koji se teško može objasniti, a manifestuje se kroz tonalne odnose, strukturu i melodijsko kretanje. Jednostavnim primerom može se ilustrovati analogija fizičkog i melodijskog kretanja: u muzici nakon skoka dolazi uravnoteženje postupnim pokretom u suprotnom smeru; uzbrdo se krećemo krupnijim koracima nego silazno (zakon gravitacije!) (up. Zatkalik *et al.* 2003). Tako je uobičajeno da uzlazno kretanje slušaoci uglavnom osećaju kao porast tenzije, dok silazni pokret doživljavaju kao smirenje. Psihologija muzike, kao relativno novija naučna disciplina, takođe istražuje ove zakonitosti i dokaze o psihološkom dejstvu muzike.

¹⁰ Nemački pedagog i teoretičar Hansgeorg Mie (Mühe, 1929–2022) govori o grafici melodije (1978) baš kao i bugarski teoretičar Stojanov. Teoretičar A. Hofman (1929–1995) izvodi *sinusoidne melodije* i traži njihovu matematičku osnovu. Boris Asafjev u svom delu *Muzička forma kao proces* (1963) govori o uticaju melodijske sheme na svest, a te ideje dalje razvija i istražuje E. Nazajkinski (Евгений Владимирович Назайкинский, 1926–2006) u delu *O psihologiji muzičkog shvatanja* (1972).

¹¹ Ovaj termin Kurt prvi put uvodi u delu *Die Grundlage des linearen Kontrapunktus* (1917).



Primer 3. L. V. Beethoven, Sonata za klavir u B-duru, op. 106, I stav, obeleženi skokovi nakon kojih sledi postupan pokret

Pored fizičke oblasti, melodija se može uporediti i sa govorom. Budući da dele intonaciono svojstvo, i govor i melodija se grade na intonacijama koje su u muzici fiksirane, dok se govor razvija slobodno. Fiksiranje intonacije, to jest učvršćivanje preciznih visina pojedinih tonova, takođe je tekovina civilizacije (Zatkalik *et al.* 2003).

U dijahronijskoj perspektivi razvoja umetničke muzike, umetnost komponovanja melodije ima dugu tradiciju: „od gregorijanskih korala i melodija ranih polifonih žanrova srednjeg veka i renesanse, preko baroknih melodija prožetih brojnim figuracijama, harmonske koncepcije i kvadratne strukture klasicističkih melodija, naglašenog lirskog tona i intimnosti izraza u romantizmu, do specifičnosti melodijske konstrukcije u savremenim muzičkim ostvarenjima koja karakterišu disonantni kontekst, diskontinuitet, velike dinamičke oscilacije i polimetrija. Koncepcija melodije se kroz stilove menjala u skladu sa opštim osobenostima i estetikom date epohe“ (Ivković, *Melodija*).

1.2. Ritam

Muzika je vremenska, procesualna umetnost i zbog toga je akustička komponenta trajanja suštinska za njeno postojanje. Trajanje se ispoljava ne samo kroz ritam, već i metar, tempo, agogiku i, donekle, artikulaciju. Ritam (grč. *rithmos, ρυθμός* = tok, organizovano kretanje) se najčešće definiše kao tok izmene tonova različitog trajanja. Ritam daje život melodiji, bez trajanja tonova, odnosno njegovih kombinacija ne bismo melodiju mogli ni da zamislimo. Zapravo, ne postoji melodija bez ritma, pa i onog kod koga su tonovi izrazito dugog trajanja ili pak izraženi ponavljajućim oblicima. Drugim rečima, melodija nikada ne isključuje ritam, dok je obrnuto moguće. Zbog toga se može zaključiti da je ritam *najinformativniji* (Zatkalik *et al*, 2003), on može nedvosmisleno da ukaže na karakter kompozicije, te služi i kao glavno sredstvo kada treba obezbediti kontrast u muzičkom toku. Takođe, uloga ritma je tokom muzičke istorije porasla do toga da kao komponenta postane indikator stila kompozitora, pa se može govoriti o Bramsovom (Johannes Brahms, 1833–1897) ili Skrijabinovom (Alexander Scriabin, 1871–1915) ritmu. U 20. veku ritam postaje jedna od najuticajnijih komponenti u sistemu izražajnih sredstava koja zajedno sa lestvičnom organizacijom predstavlja snažnu energiju u delima kompozitora kao što su Bartok, Stravinski (Igor Stravinsky, 1882–1971), Prokofjev (Sergei Prokofiev, 1891–1953), Mesijan i drugi.¹² Naročito je Mesijanov ritam, zasnovan na hindu-ritmovima (decitalama) i amatarski oblikovan aditivnim putem „od notne vrednosti”, ostvario neograničene mogućnosti kada je reč o eksploataciji ritmičke komponente i njenoj percepciji u muzičkom stvaralaštvu.¹³ Novo, ali značajno drugačije značenje ovom parametru dao je i kompozitor Anton Vebern (Anton Webern, 1883–1945) u koncepciji koja se, prema rečima Stojanova (1993) „opire prirodnom svojstvu ritmičke energije“, ali koja odražava stvaralačko mišljenje u 20. veku i princip (integralnog) *serijalizma*, to jest maksimalne razrade komponenti.

Sledi primer koji pokazuje moć ritma da u potpunosti izmeni doživljaj iste kombinacije tonova.

¹² Više o ritmu 20. veka videti u: Davorka Radica, *Ritamska komponenta glazbe 20. stoljeća* (2011).

¹³ Sa tim u vezi je i činjenica da je Mesijan je bio izuzetno veliki ljubitelj ornitologije – nauke koja proučava ptice, te je i svoje ritmičke obrasce zasnivao na ritmici pevanja ptica.

Primer 4 . Dve različite ritmizacije iste kombinacije tonskih visina

Pored shvatanja ritma u užem smislu kao „vremenskog odnosa među susednim elementima“, Stojanov govori i o ritmu u širem smislu koji se odnosi na vremensku relaciju među delovima muzičke celine“ (Стоянов, 1993: 87).

Aktivacijom ritma u muzičkom toku može se uočiti *ritmički krešendo* – kretanje od većih ka manjim tonskim trajanjima. U *Koncertu za klavir i orkestar br. 1 u d-molu* Johanesa Bramsa ritam ima ulogu dinamičkog stimulusa. Stojanov primećuje kako se iz koralne fature i ritmičke sinhronizovanosti, sve više usložnjava ritmička polifonija i povećavan uloga ritma, što sve vodi ka kulminaciji nakon koje sledi kulminacioni pad. Uočava se opšta uravnoteženost koja počiva na jednakoj razmeri i proporciji uspona i padova (Стоянов, 1993: 94). Sa druge strane, prelazak sa manjih na veće notne vrednosti karakteriše pad ritmičkog intenziviteta, pa se naziva *ritmički dekrešendo* ili *diminuendo*.

69

Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.
Hr. (D)
Hr. (B)
Pk.
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.
Hr. (D)
Hr. (B)
Trpt. (D)
Pk.
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

Primer 5. Johannes Brahms, Koncert za klavir br. 1 u d-molu, I stav (t. 69-81), ritmički krešendo

Ritmička sredstva mogu poslužiti i za promenu ukupne vremenske organizacije muzičkog toka koja stvara utisak promene tempa, nalik promeni tonaliteta bez promene predznaka. Zbog te osobine ove pojave u muzici se nazivaju **tempo modulacije**.



Primer 6. Tempo modulacije

Šire posmatrano, ritam se može odnositi na trajanje bilo koje muzičke komponente, pa se tako govori i o **harmonskom ritmu**, to jest toku izmene harmonskih funkcija, kao i o **fakturnom ritmu**, smeni fakture unutar jednog dela. Harmonski ritam je u korelaciji sa tempom i metričkom organizacijom muzike.

Evidentno je da se u muzici 19. veka, sa crpljenjem tehničkih mogućnosti instrumenata i muzičkih sredstava uočava sve veća promena ritmičke gustine, koja kulminira u muzici 20. veka. Na ritmičku gustinu utiče i pojava **poliritmije** – istovremenog zvučanja ritmičkih figura različite podele ritmičkih jedinica.



Primer 7. Frederik Šopen, *Fantasie-Improptu*, op. 66 (t. 56-61), poliritmija

Bez delovanja i organizacije uloge metra, ritam bi postao amorfan i izgubio svoja svojstva. O njihovoj uzajamnoj povezanosti govori i rasprostranjena sintagma *metro-ritam*.

1.3. Metar

O odnosu metra i ritma najbolje govori klasična Rimanova definicija: metar se odnosi na teško - lako, a ritam na dugo - kratko. Recimo da se „metar odnosi na ram, a ritam na sliku“ (Riemann prema Wolff, 1972: 55). Metar se najšire definiše kao tok izmene naglašanih i nenaglašanih jedinica. Takt predstavlja osnovnu organizacionu jedinicu metra i mora imati najmanje jednu naglašenu i jednu nenaglašenu dobu. Sve vrste takta su po svojoj tipologiji „trohejske“ ili „jamske“, počinju teškom, naglašenom dobom ili auftaktom, to jest predtaktom ili uzmahom.

Geneološki gledano metar se prvobitno vezuje za izvanmuzičku oblast o čemu su dosta istraživali i pisali Riman, Kurt i Javorski (Болеслав Яворски, 1877–1942). Postoji analogija između percepcije metra i životnih funkcija čoveka, sa ravnomernim kretanjem, disanjem i pulsacijom. Ipak, možda je najsnažnija veza muzičkog metra sa živim ljudskim govorom budući da muzika i govor dele intonaciono svojstvo, a da je priroda intonacije u čvrstoj sprezi sa akcentima. Tako se ranije u nemenzuralno notiranoj muzici, melodijski tok oslanjao samo na ritam, na trajanje tonova pri čemu su duže notne vrednosti dobijale naglasak. *Menzura*, mera za muziku, je na izvestan način „okovala“ muzički tok, pa se veoma često mogu primetiti izvesne nelogičnosti u izgledu notacije i njene akustičke realizacije. Ton - zvuk i slika - semiografički prikaz tog zvuka kao da „ne idu zajedno“. Takvih primera ima u svim muzičkim stilovima.

Der Gräfin Therese von Brunsvik gewidmet

Sonate
pour le pianoforte

Op. 78.
1809

Primer 8. L. V. Betoven, Sonata za klavir u Fis-duru, op. 78 (t.1-18), metrička modulacija, originalni zapis (levo), rekonstrukcija (desno)¹⁴

Promena metra bez promene vrste takta može se nazvati **metričkom modulacijom**.¹⁵ Nešto slično se uočava prilikom modulacije u novi tonalitet kada se bez promene predznaka (misli se na predznake koji se zapisuju iza ključa) modulira. Muzički tok neretko pokazuje neophodnost da se oslobodi taktnih crta i u određenoj meri „preda“ agogičkim nijansiranjima izvođača (*ad libitum*). Pijanista i kompozitor Artur Šnabel (Artur Schnabel, 1882–1951) iz pozicije izvođača zaključuje “da bi se muzika mnogo bolje izvodila kada se ne bi štampala sa metrom i takticama.” (Schnabel prema Wolff, 1872: 99). Taj koncept potpune oslobođenosti od metričkog sistema - *ametrična organizacija* - je primenjen u njegovim

¹⁴ Preuzeto iz Nataša Crnjanski i Ira Prodanov Krajišnik: „Schnabel’s approach to metric and rhythmic articulation“ (2018).

¹⁵ Već je spomenuto da se nešto slično može zaključiti i u vezi sa tempom kao komponentom. Videti *tempo modulacije*, str. 21.

kompozicijama kao što su *Treća simfonija* ili *Solo Violinska sonata* (1919), a neretko i kod drugih kompozitora 20. veka.¹⁶ Jedan od njih je i američki kompozitor Džordž Ročberg (George Rochberg, 1918–2005) koji u kompoziciji *Nach Bach* suprotstavlja Bahove (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) citate atonalnoj i ametričkoj strukturi dela (pr. 9).

for my friend Igor Kipnis
NACH BACH

GEORGE ROCHBERG
(1966)

Primer 9. Dž. Ročberg, *Nach Bach* (1966), kompozicija za čembalo / klavir

O nepodesnosti tradicionalne notacije kada je reč o vremenskoj organizaciji govori i Tijana Popović Mlađenović koja smatra da metar nije „obavezna“ komponenta, jer je zbog čestih izmena postao irelevantan (Popović Mlađenović, 1996: 93). Zapravo je povratak nemenzuralnom, povratak prirodnom muzičkom toku, gde se taktice mogu zadržati kao granice raščlanjenosti muzičkog toka, a ne delilaca teških i lakih doba. „Periodično smenjivanje jake i slabe, ili teške i lake jedinice jedna je od mnogih manifestacija periodičnosti u muzici – periodičnosti koja izvire već iz same fizičke prirode kao oscilatornog, periodičnog kretanja (Zatkalik *et al.* 2003). Interesantno je da se periodičnost smenjivanja teške i lake dobe može uočiti i na višim nivoima: smenjivanje teških i lakih

¹⁶ Jedan od njenih tvoraca, Mesijan, ovu tehniku objašnjava u svom delu *Tehnika mog muzičkog jezika* (*Technique de mon langage musical*, 1944).

taktova, teških i lakih dvotakata, i tako dalje. Taj metar višeg reda – **hipermetar**, bio je predmet mnogobrojnih teoretskih diskusija, poput Rimanove¹⁷, ali se izvesna tumačenja pronalaze i u našoj udžbeničkoj literaturi, da su parni taktovi „teški“, te da su ti naglasci metričke prirode (Skovran i Peričić, 1991: 50). Ovaj hipermetar se manifestuje i na višem nivou organizacije – smenom teških i lakih dvotakata, rečenica itd. „Putem takvog 'metra višeg reda' nastaju simetrične celine... u kojima najjače naglašeni taktovi imaju najveću završnu snagu (i sadrže kadence)“ (Isto: 67). Sa aspekta izvođaštva hipermetrom se bavio i pomenuti pijanista Artur Šnabel. On govori o **metričkom periodu**¹⁸ (nem. *metrische Einheit*; rus. *метрическое завершение* = metričko jedinstvo), strukturi koja se sastoji od teških i lakih taktova, uobičajeno od 4 ili 8 taktova. Najefektnije dejstvo na teške taktove ima pojava nove funkcije, dok su taktovi koji produžavaju istu harmoniju laki. Šnabelovo razvijanje ove ideje, koja uključuje koncept simetrije i fokusiranje na nepravilne metričke periode u artikulaciji, je od izuzetnog značaja za fraziranje, i interpretaciju generalno.¹⁹

Analogno postojanju poliritmije, u muzičkom toku se može javiti simultano više različitih metričkih organizacija. Jedan od najstarijih primera **polimetrije** pronalazimo u prvom činu (XX scena, t. 450–469) Mocartove (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) opere *Don Žuan* kada tri orkestarske grupe simultano izvode različit metar: 2/4, ¾, i 3/8. Pored toga, treba spomenuti i polimetriju na horizontalnoj, sintagmatskoj osi – **horizontalnu polimetriju**. Sukcesivna smena metra karakteristična je za folklornu muzičku baštinu, kao i umetničku muziku od 20. veka do danas.

¹⁷ Riman se naime nadovezuje na tretman hipermetra od strane Hajnriha Kristofa Koha (Heinrich Christoph Koch, 1749–1816), koji je istraživao hipermetar i njegove nepravilnosti u frazama koje se proširuju pomoću interpolacije (umetanja), repeticije i dodavanja. Videti: Mirka, 2021.

¹⁸ Prema Šnabelu metrički periodi se dele na pravilne (4, 8 taktova) i nepravilne (3, 5, 6, 7...), kao i simetrične i asimetrične u zavisnosti od grupacije i rasporeda teških (T) i lakih (L) taktova. Npr. odnos TLLT u pravilnom periodu bi bio simetričan.

¹⁹ Videti više: Nataša Crnjanski i Ira Prodanov Krajišnik: „Schnabel's approach to metric and rhythmic articulation“ (2018).

Orchester III
Orchestra III

Viol. Vc. Cb.

Orchester II
Orchestra II

Viol. Vc. Cb.

463 Orchester I
Orchestra I

Ob. Cor. in G Viol. I II Viola Vc. Cb.

459

D. A. fängt nun der Schänd - li - che sich hier!
stes - so nel lac - - cio se ne vè.

D. E. fängt nun der Schänd - li - che sich hier!
stes - so nel lac - - cio se ne vè.

Z. Zerlina (hinter der Szene,
di dentro [ad alta])
Ach, zu
Gen - te a -

D. O. fängt nun der Schänd - li - che sich hier!
stes - so nel lac - - cio se ne vè.

Primer 10. V. A. Mocart, *Don Žuan*, I čin, kraj (t. 463-467), polimetrija

Primer 11. I. Stravinski, *Posvećenje proleća*, horizontalna polimetrija

Horizontalna polimetrija može biti *otvorena (realna)* ili *skrivena (latentna)*. Polimetrija je *otvorena* kada se na svaku metričku promenu ukazuje unošenjem novog

taktnog razlomka, to jest promenom vrste takta. U *skrivenoj polimetriji*, smena vrste takta nagoveštena je određenim ritmičkim i melodijskim kombinacijama, i artikulacijom. **Otvorena horizontalna polimetrija** dalje može biti *slobodna*, što podrazumeva da je razmak između metričkih promena proizvoljan, slobodan (Radenković, ?)²⁰. Takođe otvorena polimetrija može biti *kvalitativna* i *kvalitativno-kvantitativna*. *Kvalitativna (otvorena) polimetrija* podrazumeva promenu vrednosti taktne jedinice, uz zadržan broj jedinice metričke pulsacije²¹ (Primer 11), dok je *kombinovana* to jest *kvantitativno - kvalitativna horizontalna polimetrija* prisutna kada se menja i vrednost taktne jedinice i jedinica metričke pulsacije (npr. 6/8, 5/4, 2/2 itd.).

1.4. Harmonija

Etimološki gledano, pojam harmonija (grč. *ἁρμονία* = sklad, zajedništvo, saglasje) u prošlosti je vezivan ne samo za muziku, već i filozofiju, estetiku i astronomiju. Prema mišljenju Dejana Despića harmonija može imati trojaku ulogu u muzičkom toku: **konstruktivnu, ekspresivnu i kolorističku** (1987: 2).

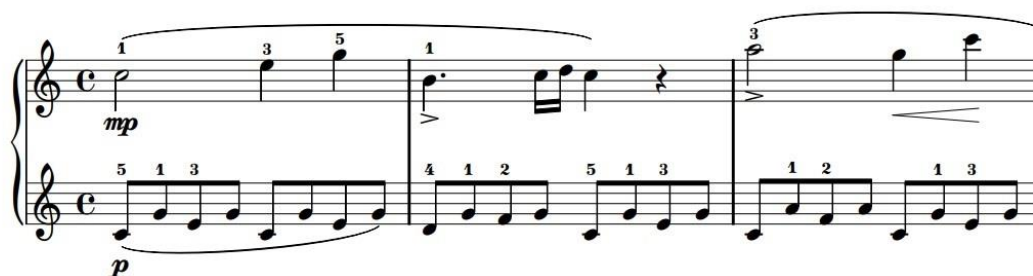
Konstruktivna uloga harmonije se izražava kroz različite elemente koji su značajni za izgradnju muzike i njenih oblika. Kao muzička komponenta pojam harmonije se najčešće izjednačava sa terminom akord koji je u suštini osnovni gradivni element ove komponente. Interval je pak osnovni gradivni element akorda. Najrasprostranjeniji vid akordske građe jeste terčni, što predstavlja temelj klasične harmonije i daje najobuhvatniji pregled i taksonomiju akorada. Izuzetan značaj harmonijske komponente u izgradnji muzičkog toka i muzičke forme dovode do zaključka da se tonični trozvuk i kadenca mogu smatrati bazom

²⁰ Suprotnost je *pravilna* ili *periodična otvorena polimetrija*, gde se dve metričke vrste, smenjuju nakon istog, jednakog, broja taktova.

²¹ Milutin Radenković u svojoj knjizi *Metroritmička osnova melodije i melodijskih tokova*, definiše dve jedinice muzičkog metra: „*taktna jedinica* – taktna jedinica muzičkog metra odgovara vrednosti jednog taktovog dela, odgovara, prema tome, notnoj vrednosti iskazanoj u imenitelju taktnog razlomka i kao takva predstavlja nominalnu jedinicu muzičkog metra; *jedinica metričke pulsacije* (ili kraće, jedinica pulsacije) predstavlja tonsko trajanje odgovarajuće vremenu koje, brojanjem ili taktiranjem, može razgovetno da se prati kao jedan impuls, a to znači jednom udaru metronoma u brzini od oko 50 – 60 do oko 160 – 170 u minutu.”

„zapadnjačke muzičke forme, koja počinje sa gregorijanskim pevanjem...“ (Rozen, 1979: 27). Ako se melodija gradi na horizontalnoj osi muzičkog zbivanja – sukcesijom tonova, harmonija se gradi na vertikalnoj osi – simultanim zvučanjem tonova, mada se mora istaći da se i akordska struktura može prikazati i u sukcesivnom pokretu. Paradigma horizontalnog prikaza harmonije je figura *Albertinski bas*,²² uobičajena u instrumentalnoj pratnji.

Allegro



Primer 12. V. A. Mozart, *Sonata Facile*, K. 545, C-dur, I stav, Albertinski bas u pratnji

Ekspresivna uloga harmonije odnosi na njenu izražajnost i psihološko dejstvo na slušaoca, to jest njenu izrazitu ulogu u dramaturgiji muzičkog toka. Kada je reč o **kolorističkoj ulozi**, ona se odnosi na tonske boje koje proizvode određena sazvučja, te u velikoj meri opisuju karakter muzike i različita raspoloženja.

Harmonija se u muzici može razmatrati sa dva osnovna stanovišta: tipologije sazvučja – akordike ili harmonske paradigme, i odnosa tih sazvučja – harmonske sintagme. I harmonska paradigma i harmonska sintagma su podjednako značajne za izgradnju muzičkog toka jedne kompozicije. Tihomir Petrović (2010) harmoniju naziva kohezijskom silom između elemenata oblikovanja. Za analitički proces je od presudne važnosti usredsređenost na harmonsku komponentu muzičkog toka, jer je ona jedan od najsnažnijih

²² Prema kompozitoru Domeniku Albertiju (Domenico Alberti, 1710-1740), koji je ovu figuru obilato koristio u svojim kompozicijama, mada nije prvi kompozitor koji je upotrebljava. Alberti je kao izvođač proslavio tu figuru koja nastaje pod snažnim uicajem operskog stila, tzv. *stile concitato*. Smatra se da je prvi put pojam Albertinski bas (nem. *Albertischer bass*) upotrebio nemački kompozitor i autor Ernst Ludwig Gerber (Ernst Ludwig Gerber, 1746-1819) 1790. godine u muzičkom rečniku (*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*).

faktora u delovanju muzičke sintakse i raščlanjenju muzičke forme na osnovu zaključne funkcije *kadence*.²³ Zato Stojanov govori o harmoniji kao *dinamičnom* i *raščlanjujućem faktoru*. Harmonija se unutar tonaliteta kao dinamičan faktor ispoljava kroz funkcionalne odnose i relacije nestabilno – stabilno, odnosno tenzija – relaksacija, dok se funkcionalnost višeg reda ogleda u tonalnom planu, odnosno poretku tonaliteta.²⁴ U tom slučaju najefikasnije harmonsko sredstvo u izgradnji oblika ima *modulacija*²⁵ koja donosi neophodan kontrast i promenu boje, tembra tonaliteta. Kao dinamičan faktor harmonija svojim sredstvima može i da prevaziđe sintaksičke granice među delovima i stvori neupadljive prelaze među kontrastnim odsecima, kao što modulacioni procesi mogu prikriti granice između susednih delova forme.

Emancipacija i porast značaja harmonije može se hronološki sagledati počevši od formiranja tonalnog mišljenja, dur-mol sistema, proširenog tonaliteta do tematizacije harmonije u izgradnji muzičke drame u velikim simfonijskim i muzičko-scenskim delima. Otuda i pojam **lajtharmonija** (nem. *leiten* – voditi, predvoditi) koji predstavlja korišćenje sazvučja u tematske svrhe, naročito kod psihološkog oslikavanja likova i različitih događaja. Sa ovom ekspresivnom ulogom je u sprezi i koloristička strana harmonije koja se javlja kroz *fonizam* – koloristički kvalitet akordskog kompleksa. Tembrovski kvalitet se javlja kod originalnih sazvučja kakav je na primer Skrjabinov *Prometejev*²⁶ ili *mistični akord* (pr. 13), kod klastera (koji imaju visok stepen gustine), kod sazvučja sa mešovitom strukturom (u kojoj mogu učestvovati čak i mikrointervali ili aproksimativne visine u aleatorici).



Primer 13. Prometejev akord

²³ O kadencama videti više str. 68

²⁴ Videti više odeljak *Tonalni plan*, str. 130.

²⁵ Više o modulaciji na str. 130.

²⁶ *Prometejev ili mistični akord* koji je kompozitor Skrjabin upotrebio u svojoj simfonijskoj poemi *Prometej*. Akord se sastoji od pet uzastopnih kvarti u redosledu: p4, um.4, p4, č4, č4, od najnižeg do najvišeg tona. Ovaj akord se može smatrati *lajtharmonijom*, jer poseduje izvanmuzičku referencu na ovog mitskog junaka.

Kada je reč o odnosu melodije i harmonije, među njima vlada odnos uzajamnog delovanja i komplementarnosti. Supresija jedne komponente može se kompenzovati aktivacijom druge.



Primer 14. V. A. Mocart, Koncert za klavir u B-duru, KV 595, I stav, statična harmonija, aktivna melodija i ritam

Treba istaći i to da harmonija nije „obavezna“ komponenta, jer različite kulture, civilizacije ne poznaju vertikalnu strukturu (Zatkalik *et al.*, 2003). Za razmatranje umetničke muzike u okviru analitičkog procesa harmoniska komponenta je od izuzetnog značaja, pa se i tokom vremena osamostalila teorijska nauka o harmoniji.²⁷

1.5. Tempo

Tempo je još jedna muzička komponenta koja se odnosi na procesualnost muzičke umetnosti. Dok se ritam odnosi na trajanje tonova, a metar na njihov raspored unutar kontinuuma teških i lakih doba, tempo nadređuje apsolutno vreme u kome se izvodi muzika. Tempo je brzina izvođenja neke kompozicije. Zbog toga se govori o tri nivoa vremenske organizacije u muzici: I nivo - ritam, II nivo - metar, i III nivo - tempo.

²⁷ Ovde bih čitaoca uputila na dva spomenuta kapitalna dela na srpskom jeziku autora Dejana Despića *Harmonska analiza* (1987) i *Harmonija sa harmonsom analizom* (1997) koja su na više mesta citirana u ovoj knjizi i predstavljaju osnovni izvor kada je reč o ovoj temi.

Izvesno je da se percepcija tempa menjala kroz izvođačku i stvaralačku muzičku praksu. Stojanov navodi da je u klasicizmu tempo bio stabilna, skoro nepromenljiva komponenta sa dozvoljenim manjim odstupanjima u skladu sa oblikovanjem forme (1993). Na primer, u sonatnom i simfonijskom ciklusu Hajdna (Joseph Haydn, 1732–1809) i Mocarta je bio redak slučaj promene tempa unutar stavova, dok se već od Betovena (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) odnos prema tempu znatno menja. Samo prva tema iz prvog stava *Sonate za klavir u d-molu*, op. 31 br. 2 ima pet promena tempa što oslikava „nemirnu“, plastičnu melodiju, koja značajno odstupa od tradicije klasicizma (pr. 15).

**Primer 15. L. V. Betoven, Sonata za klavir u d-molu, op. 31 br. 2, I stav (t. 1-12),
promene tempa**

Tokom 19. veka se povećava uloga tempa unutar sistema izražajnih sredstava muzike. Šuman stvara novi, bogato iznijansiran sistem oznaka za tempo na nemačkom jeziku, kao i Brukner (Anton Bruckner, 1824–1896) i Maler (Gustav Mahler, 1860–1911), dok to na francuskom čine Debisi (Claude Debussy, 1862–1918) i Bulez (Pierre Boulez, 1925–2016), i drugi. Stojanov ističe da je tempo aktivan činilac dramaturgije muzičko-scenskih dela, kao u

Vagnerovim operama ili u Veberovom *Čarobnom strelcu* gde tempo pokazuje izuzetno suptilne promene u psihološkom stanju pojedinca. U simfonijskoj muzici 20. veka se sreće slučaj dosledno sprovedene temporalne dramaturgije koja deluje ne samo na nivou ciklične forme, već i unutar stavova (Стојанов, 1993: 108).

„Tempo nije broj [!]“, kaže dirigent Rikardo Muti (Riccardo Muti, 1941) (Muti prema Krausz, 1995: 78) aludirajući na percepciju tempa kao metronomske oznake.²⁸ Interesantno je da je isti dirigent izjavio da je „greška ukoliko se delo izvodi kao što je napisano“ (Isto: 79) misleći na Betovenovu *Prvu simfoniju* i prelazak sa uvoda na *Allegro*, stajući u odbranu onih dirigenata koji počinju brži tempo već od kraja uvoda, dakle pre nego što je tempo napisan. Tokom istorije, tempo će se sve više sagledavati kao dimenzija koja je u najbliskijoj vezi sa slikovitošću i samim karakterom muzike, a sve manje sa „apsolutnom brzinom izvođenja“. Iz tog razloga se tokom 19. veka, naročito u praksi nekih nacionalnih stilova, pojavljuju oznake koje imaju vanmuzičku, uglavnom emotivnu konotaciju sugerišući opšti karakter i atmosferu dela. To odstupanje od tradicionalnih italijanskih oznaka dostiže kulminaciju u stvaralaštvu impresionista, poput Debisija, ili preteča minimalista kao što su Sati (Erik Satie, 1866–1925) i Mompou (Frederico Mompou, 1893–1987).

II. Jimbo's Lullaby

Assez modéré

p doux et un peu gauche

Primer 16. K. Debisi, *Dečji kutak*, II stav, oznaka *doux et un peu gauche* - „mekano i pomalo čudno“

²⁸ Neki žanrovi diktiraju tempo izvođenja u odnosu na primaran kontekst: uspavanka, menuet, marš, valcer, itd.

Stojanov ističe da tempo dobija specifičnu oblikotvornu funkciju koja sa najvećom preciznošću reflektuje opštu liniju tematskog razvoja u muzičkoj formi (1993: 106). O prožimanju vremenskih komponenti svedoči i pojava već pomenutih **tempo modulacija** (Pr. 6) u muzici 20. veka, kada se bez promena oznaka za tempo uz pomoć ritmičkih trajanja, pomeranja akcenata i promenom pulsa prelazi u drugi tempo (ubrzava ili usporava tok) perceptivno doživljava kao promena brzine u kojoj se odvija muzički tok (ubrzava ili usporava).

1.6. Faktura

„Faktura sprovodi koordinaciju između muzičkog vremena i prostora“ (Стојанов, 1993: 114). Faktura se najjednostavnije može definisati kao odnos među glasovima. Taj vertikalni princip fakture zapravo ne isključuje horizontalni aspekt muzičkog toka. Proučavanje tipova fakture je veoma važno za predmet muzičke analize, jer se iz fakture može dobiti jasna predstava o žanru i stilu jedne kompozicije, i esteticima kompozitora. Na osnovu fakture mi danas govorimo o fakturi Šopena (Frédéric François Chopin, 1810–1849) ili Skrjabina, pijanističkoj fakturi Lista (Franz Liszt, 1811–1886) ili Rahmanjinova, orkestarskoj fakturi Vagnera ili Ravela (Maurice Ravel, 1875–1937). Isto tako su pojmovi *horska* i *orkestarska faktura* deo konvencionalnog muzičkog vokabulara.

Diferencijacija tipova fakture može se izvršiti na više načina. Uobičajena podela je na dva osnovna tipa fakture: **jednoglasnu** (prosta, unisono i oktavni unisono) i **višeglasnu** (homofona, polifona). Jednoglasna faktura je retka pojava u umetničkoj muzici, ali se pronalazi u onim delovima muzičkog toka kada treba naročito istaći određen tematski materijal u ekspozicionom izlaganju (glavna tema I stava *Devete simfonije* Bruknera ili Listove *Sonate u h-molu*) ili u kadencama (npr. U Bahovim pasijama *po Mateju i Jovanu* hor kadencira u unisonu). Izvan umetničke muzike, u folkloru i crkvenoj muzici jednoglasna prosta faktura je veoma uobičajena pojava.

Kada je reč o višeglasnoj fakturi, ona ima nekoliko vidova: **homofonija**, **heterofonija** i **polifonija**.

Homofona faktura podrazumeva diferencijaciju uloge glasova na glavne ili vodeće (reljef) i sporedne ili podčinjene (fon). Podvrsta ovog tipa fature je i **monodija** (gr. *monos* = jedan) koja podrazumeva jedan glas i harmonsku pratnju (Primer 12).

Heterofona faktura je karakteristična za vokalni žanr, pa se prvenstveno i zadržala u nacionalnoj vokalnoj kulturi. Podrazumeva vodeći glas i sporedne koji komplementiraju upotpunjujući pokret sazvučja. On predstavlja prelazni tip od homofonije ka polifoniji. U ruskoj narodnoj muzici i stvaralaštvu Glinke (Mikhail Glinka, 1804–1857), Musorgskog (Modest Mussorgsky, 1839–1881) i Rimskog-Korsakova (Nicolai, 1844–1908) heterofonija ima značajno mesto, ali i kod Stravinskog gde podstiče novi linearni potencijal u kombinaciji sa sofisticiranim lestvičnim sredstvima.

Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato
colla parte
colla parte
Solo ad lib.
colla parte
mp

Primer 17. I. Stravinski, *Posvećenje proleća* (t. 1-4), heterofonija

Polifona faktura²⁹ je najsloženija višeglasna faktura u kojoj svi glasovi predstavljaju samostalne, individualne linije. U zavisnosti od stepena emancipacije glasova postoje i različiti podtipovi polifone fature: **imitaciona**, **neimitaciona (tematska i atematska)**, **tehnika kantus firmusa** (lat. *cantus firmus* = utvrđen napev), i **ostinato**. Višeglasne fature se mogu i kombinovati, pa se mogu sretati i elementi homofone i polifone fature (npr. Čajkovski [Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840–1893], *Šesta simfonija*, I stav, t. 100-126).

²⁹ Videti poglavlje *Barokna polifonija*, str. 164.

U muzici 20. veka se sreću novi tipovi višeglasja: **punktualizam, mikropolifonija, ekstravišeglasje, zvučna masa i holofonija.**³⁰ U stvaralaštvu Pendereckog (Krzysztof Penderecki, 1933–2020), Lutoslavskog (Witold Lutosławski, 1913–1994), Rudzińskog (Witold Rudziński, 1913–2004), Ščedrina (Rodion Shchedrin, 1932), Šnitkea i drugih kompozitora srećemo **mikropolifonu fakturu** gde se glasovi kreću u malim intervalima i mikrointervalima, kao i u nefiksiranim intervalskim odnosima, uz upotrebu poliritmije. Stojanov navodi da je antipod mikropolifonij strukturi **ekstravišeglasje** (rus. *сврѣхмногогласието*) za koje je karakterističan veliki zvučni prostor, ritmička i intervalska gustina i kompaktnost.

³⁰ Berislav Popović (1998) ove tipove fakture (izuzev holofonije, koju ne spominje), uzimajući u obzir njihovu gustinu, deli po vrsti na: inflatornu i kolabirajuću fakturu. Inflatorna faktura predstavlja razređenost muzičkog toka koja je tipična za punktualizam. Kolabirajuća faktura predstavlja apsolutnu suprotnost inflatornoj fakturi i odnosi se na zgusnutost muzičkog toka koja je karakteristična za zvučnu masu i mikropolifoniju. Takođe, u knjigama *Teorija muzike* (Despić, 2007) i *Harmonija sa harmonskom analizom* (Despić, 1997) Despić spominje, pored homofonih i polifonih vidova fakture, i jedan noviji tip fakture – punktualizam, o kom govori u okviru istoimene tehnike komponovanja, a šire objašnjava u knjizi *Uvod u savremeno komponovanje* (Despić, 1991). O fakturi videti više: Teodora Mataruga, „Tipovi fakture u odabranim horskim delima Erika Vitakera”, master rad napisan pod mentorstvom prof. dr Nataše Crnjanski i odbranjen 2022. godine.

16

pp *p cresc.* *mp*
 луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -
 луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -

pp *p* *mp*
 луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -
 луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -

pp *p cresc.* *mp*
 луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -
 луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -

pp *p cresc.* *mp*
 луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -
 луй - я. А - ли - луй - я. А - ли - луй - я. А - ли -

mp *mp cresc.*
 лей и для бла - гих. для и - но - ков, от -
 d'ej i dl'a bla - gikh. dl'a i - na - kaf, at -

mp *mp cresc.*
 лей и для бла - гих. для и - но - ков, от -
 d'ej i dl'a bla - gikh. dl'a i - na - kaf, at -

mp *mp cresc.*
 лей и для бла - гих. для и - но - ков, от -
 d'ej i dl'a bla - gikh. dl'a i - na - kaf, at -

mp *mp cresc.*
 лей и для бла - гих. для и - но - ков, от -
 d'ej i dl'a bla - gikh. dl'a i - na - kaf, at -

Primer 18. Alfred Šnitke, *Koncert za hor*, II stav, ekstravišglasje

19

The image shows a page of a musical score for K. Penderecki's *Tužbalica*. The score is written for a large ensemble of instruments, including 12Violas (12Va and 12Vn), 10 Violins (10Vi), 10 Violas (10Vc), 8 Cellos (8Cb), and 4 Cellos (4Cb). The notation is dense and complex, featuring many overlapping lines of music with various dynamics and articulations. The score is divided into measures, with some measures marked with circled numbers (44, 45, 46). The instruments are listed on the left side of the page, and the measures are numbered at the bottom (10, 6, 10).

Primer 19. K. Penderecki, *Tužbalica* (posvećena žrtvama Hirošime za 52 instrumenta), mikropolifonija

Zvučna masa (eng. *sound mass*) je tip fakture koji karakteriše velik broj gusto zbijenih glasova. Interesantno je da se ovi glasovi integrišu u uhu slušaoca u jedinstvenu celinu, te se kao rezultat dobija zvuk blizak belom šumu.³¹ Najkarakterističniji primeri zvučne mase su klasteri velikog obima.³² Jedan od najprepoznatljivijih i najekstremnijih

³¹ „Beli šum” je zvuk koji se opaža kao zujanje, šuštanje ili pištanje. Sastoji se od jednakih intenziteta svih frekvencija zvučnog spektra, analogno beloj svetlosti koja sadrži sve frekvencije svetlosnog spektra. Ovakav zvuk može se proizvesti uz pomoć određenih generatora. Zastupljen je u elektronskoj muzici, sam po sebi, kao muzički element ili filtriran tako da se dobiju određene kombinacije frekvencija koje se ne mogu proizvesti na tradicionalnim muzičkim instrumentima.

³² Klaster (eng. *cluster* = grozd, snop) je akord čiji je osnovni gradivni interval sekunda, pa se dobija notna slika grozda, pa otuda i ovakav naziv. Svi tonovi u akordu moraju biti zbijeni na rastojanje sekunde kako bi se on

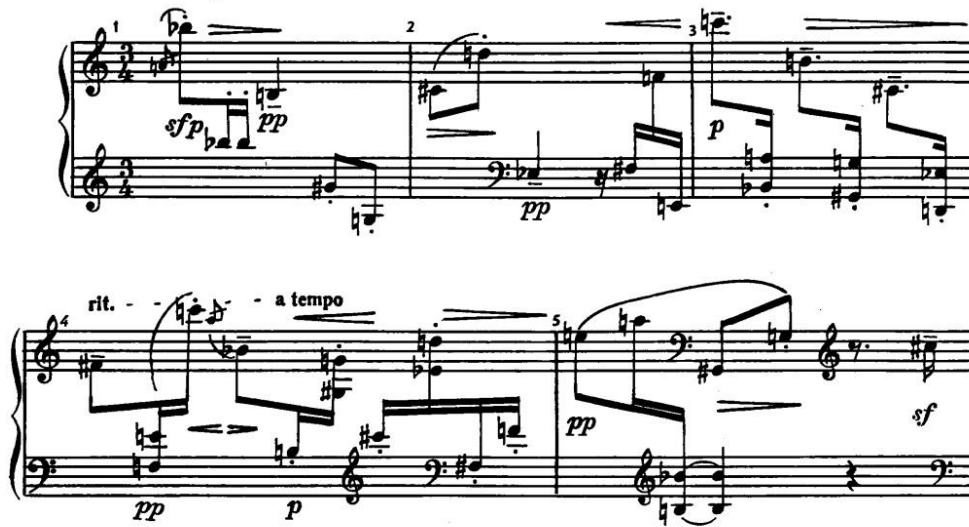
primera zvučne mase dobijen takvim klasterima javlja se u delu *Tužbalica žrtvama Hirošime* iz 1960. godine Kšištofa Pendereckog.

Punktualizam³³ (lat. *punctum* = tačka), ili „poentilizam” (franc. *point* = tačka) je tip fakture dobijen primenom tehnike komponovanja koja, analogno istoimenoj slikarskoj tehnici, izoluje zvukove u „tačke”. Na taj način, zvučne „tačke”, odnosno pojedini tonovi preuzimaju ulogu koja je do tada pripadala temi ili motivu. Za razliku od slikarske tehnike punktualizma, gde se tačke boja gusto slažu jedna uz drugu, uzimajući u obzir njihovu krajnju optičku sintezu u oku posmatrača, u punktualističkoj muzici svaka zvučna „tačka” predstavlja zaseban entitet, one su udaljene, odvojene pauzama horizontalno, kao i vertikalno intervalskim skokovima, te je prisutan diskontinuitet muzičkog toka i transparentna faktura.³⁴ Osnivačem punktualizma u muzici smatra se kompozitor Anton Vebern.

smatrao sekundnim akordom, odnosno klasterom. Broj tonova u klasteru je neograničen, a najmanji, kao i kod ostalih akorada, je tri. Postoje dijatonski i hromatski klasteri. Dijatonski klasteri u sebi sadrže male i velike sekunde i mogu biti bazirani na lestvičnim nizovima, dok je hromatski klaster ispunjen dijatonskim i hromatskim polustepenima, analogno hromatskoj lestvici. U klavirskoj literaturi postoji naročita vrsta klastera koje obrazuju isključivo tonovi na belim dirkama. Ovaj klaster poznat je kao „beli klaster”, a zapisuje se na dva načina: u vidu grozda belih tonova ili u vidu belog pravougaonika/bloka čija vertikala obuhvata određeni prostor linijskog sistema, zavisno od raspona klastera.

³³ Punktualizam, odnosno poentilizam, je impresionistički stil u slikarstvu koji usavršava francuski slikar Žorž Sera (Georges Seurat, 1859–1891) osamdesetih godina devetnaestog veka. Predstavlja tehniku slikanja pomoću bezbroj tačaka čistih osnovnih boja (žuta, plava, crvena) gusto složenih jedne uz drugu. Pravilno raspoređene tačke, posmatrane iz daljine, sintezom u oku posmatrača stapaju se u veće, koloristički bogate i raznovrsne površine. Ovim postupkom postiže se utisak treperenja atmosfere specifičan za impresionistički stil. Za ovu tehniku u slikarstvu se takođe koristi termin „divizionizam” (franc. *divisionisme* od lat. *divider* = deliti).

³⁴ Sve to rezultira transparentnom, odnosno ekstremno razredjenom ili inflatornom fakturom. Ovaj postupak u komponovanju Dejan Despić (1991) naziva „atomizacijom” melodije koju definiše kao razbijanje melodije u sitne, razbacane čestice zvuka upotrebom velikih intervalskih skokova, dobijenih iz oktavnih preloma, i dugih pauza (Despić, 1991: 38).



Primer 20. A. Vebern, *Klavirski komad*, op.posth. (t.1-5), punktualizam

Sledeći snovne tipove fature – monofoniju, homofoniju i polifoniju, grčki kompozitor Panajotis Kokoras (Panayiotis Kokoras, 1974)³⁵ kao naredni nivo u evoluciji fature predlaže **holofoniju** (grč. *holos* = celina, ceo; *phone*= zvuk, glas). Kokoras novom vrstom fature želi da obuhvati širok spektar muzičkih pravaca današnje elektroakustičke muzike, kao i instrumentalne muzike. Ova fatura nastaje spajanjem nekoliko zvučnih entiteta koji gube svoj identitet i nezavisnost kako bi doprineli sintezi celine (Kokoras, 2007). Kokoras tvrdi da holofona fatura nije deljiva, već postoji samo kao celina. Njene odlike su: granularnost, složenost ritma, gustina, upotreba sličnog tembra koji utiče na homogenost celine i kontinuitet zvuka. Fokus slušaoca treba da bude na sintezi simultanih zvučnih tokova u koherentnu celinu sa unutrašnjim komponentama i fokusnim tačkama, kao i njihovoj morfozi tokom vremena (Kokoras, 2014). Za početak razvoja holofonije u muzici Kokoras predlaže 1950. godinu, a primere holofone fature pronalazi u delima Janisa Ksenakis

³⁵ Panajotis Kokoras je međunarodno nagrađivani kompozitor i inovator u oblasti kompjuterske muzike. Rođen je u Grčkoj, studirao je klasičnu gitaru i kompoziciju u Atini (Grčka) i u Jorku (Engleska). Danas predaje na Univerzitetu u Severnom Teksasu (University of North Texas). Njegov opus obuhvata kompozicije za solo instrument, različite ansamble, orkestar, kao i dela pisana za kombinovane medije, improvizacije i tejp muziku (eng. *tape* = traka). U svojim kompozicijama koristi tembr kao glavni element forme. Autor je brojnih radova u kojima se bavi istraživanjem na polju kompozicionih strategija za preuzimanje muzičkih informacija, proširene tehnike, taktalnog zvuka, proširene stvarnosti, robotike, prostornog zvuka i sinestezije.

(Iannis Xenakis, 1922–2001), konkretno u kompoziciji *Pithoprakta*, gde se u taktu 15 korišćenjem složenih ritmičkih figura u simultanom nastupu u svim glasovima, dobija ova specifična faktura.

The image shows a musical score for takt 15 of Iannis Xenakis's *Pithoprakta*. It consists of ten staves. The first two staves have dynamic markings of *f* (forte). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and various note values, all presented in a simultaneous, multi-layered fashion characteristic of Xenakis's total serialism.

Primer 21. J. Ksenakis, *Pithoprakta* (t. 15), holofonija

Analogno postojanju harmonskog ritma, vreme trajanja određenog tipa fakture može se nazvati **fakturnim ritmom**. U analitičkom procesu smena fakture je karakteristična na početku izlaganja nove teme ili novog formalnog odseka što može ukazivati i na jasnu sintaksičku granicu. Najtipičnija je smena fakture između velikih delova muzičke forme, naročito pri označavanju tematskog kontrasta (npr. Šopenova *Balada br. 2*). Isto tako, smena fakture je povezana i sa promenom tembra, pa otuda i sintagma kao što je *tembrovsko-fakturna građa*.

1.7. Dinamika

Dinamika ima poreklo u fizičko-akustičkim i biološkim osobinama zvuka kao fenomena. Kao *jačina izvođenja muzike* ona direktno utiče na nervni sistem, pa je dinamika predmet fiziologije i psihologije čije rezultate istraživanja primenjuje i muzička teorija. Povećanje energije prilikom reprodukcije jačeg zvuka prirodno se vezuje za porast tenzije, dok se smanjenje energije vezuje za relaksaciju i smirenje. Postoje dve činjenice vezane za percepciju ove muzičke komponente: prva je da dinamičke oznake nemaju fiksiranu jačinu, i drugo da je nemoguće determinisati tačnu jačinu zbog nedostatka strogo organizovane hijerarhije. To znači i da se izvođačke odluke – da li da se određena fraza svira glasnije ili tiše – samo aproksimativno poklapaju sa intencijama kompozitora, ali i da jačina dinamike zavisi od mnogo drugih okolnosti: hijerarhije dinamičkih oznaka unutar granica jedne kompozicije i stila, tehničkih mogućnosti, limitacije instrumenta, i akustike – prostora u kome se zvuk reprodukuje. Drugim rečima, dinamika je stvar konteksta. Jedan od najčešćih primera koji idu u prilog ovoj tezi jeste izvođačev odnos prema interpretaciji oznake *ff* unutar različitih stilskih okvira. Stojanov govori o poređenju te oznake između Skarlatijevog (Domenico Scarlatti, 1685-1757), Betovenovog i Bartokovog opusa. Razume se da će intenzitet ove oznake u sva tri slučaja biti različit. Tehnički razvoj instrumenata i orkestarske muzike doprineo je promeni realnih dinamičkih okvira – u određenim registrima, izvan tesiture, instrumenti mogu da izvedu veoma ograničena dinamička nijansiranja. U muzici 16. i 17. veka uočava se veoma mali dijapazon dinamike. Takođe u Bahovim partiturama gotovo da ne postoje oznake za dinamiku, pa će i dinamičko nijansiranje zavisi od instrumenta na kome se izvodi, od izvođačeve imaginacije dela, njegovog poznavanja stila i estetike kompozitora.

U Betovenovom stvaralaštvu dinamika ima posebnu ulogu unutar tematsko-strukturalnog kontrasta. On koristi dinamičke kontraste ne samo među susednim odsecima, već nekada i u izuzetno kratkom vremenu, rušeći tradicionalne norme klasične uravnoteženosti svojim smelim rešenjima. „Dinamika je neposredno vezana za procesualnost izgradnje muzičke forme, što naročito dolazi do izražaja kod ponavljanja određenih delova forme, kada dinamika može doneti nove izražajne nijanse.“ „Prestanak

ustaljenog sistema dinamičkih oznaka i nijansi ostavlja izvođaču mogućnost kombinovanja mnoštva varijanti u interpretaciji“ (Ilić, 2002: 80), ali i sve više mogućnosti za pogrešna tumačenja dela. Koliko smo u modernom vremenu postali „zarobljenici partiture“ (Hennion, 2003: 87) ide u prilog priča o Vebernovim *Varijacijama za klavir* op. 27. Naime, tokom vremena se pokazalo da su izvođači partituru uzimali previše rigorozno, jer nisu dodavali u izvođenju ništa u odnosu na oznake koje su zabeležene u partituri. Zahvaljujući Vebernovim učenicima, došlo se do saznanja da je to bilo u potpunoj suprotnosti sa Vebernovim očekivanjima, jer je njegova ideja bila da se izvođači stalno igraju sa rubatom, dinamikom, ali su verovatno te nijanse bile veoma delikatne i sofisticirane da bi bile precizirane u partituri. Neobično zapisani akordi u Štokhauzenovom *Klavirskom komadu br. 1* takođe su bili predmet mnogobrojnih rasprava. Naime, svakoj tonskoj visini unutar akorda dodeljena je individualna jačina što većina pijanista smatra nepotrebnim komplikovanjem (primer.). Međutim, prema tvrdnji nemačkog pijaniste Kontarskog (Aloys Kontarsky, 1931–2010) koji je dugo godina sarađivao sa kompozitorom, Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007) je zapravo zapisao akorde onako kako bi ih većina pijanista intuitivno i prirodno odsvirala – različiti dinamički stepeni jednostavno reflektuju težinu određenih prstiju (Primer 22). Za razliku od Štokhauzenovog koncepta, *integralni serijalizam* se strogim propisima i hijerarhijom suprotstavio prirodi muzike, ali ne i drugi stilovi 20. veka koji proširuju dinamičke mogućnosti i nijansiranje.



Primer 22. K. Štokhauzen, Klavirski komad br. 2 (t. 11)

Pored akustičke dinamike, kao dinamike samog zvuka, autori poput Dejana Despića (1997) ističu i druge vrste muzičke dinamike: **ritmičko-kinetičku**, tj. dinamiku ritma i pokreta; **linearnu dinamiku**, tj. dinamiku melodijskog toka; **strukturalno-formalnu dinamiku**, tj. dinamiku muzičkog oblika; **kolorističku dinamiku** ili dinamiku zvučnih boja; **harmonsku dinamiku**, tj. dinamiku sazvučja i **tonalnu dinamiku**, tj. dinamiku harmonskih funkcija i dinamiku tonalnih promena.

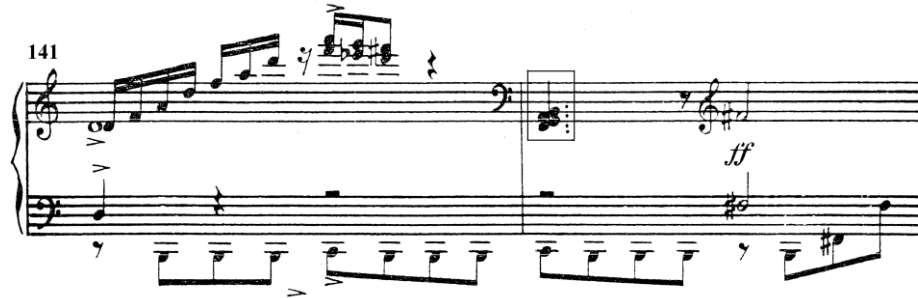
1.8. Agogika

Agogika (grč. ἀγωγή = *voditi*) je u muzici u najbliskijoj vezi sa tempom i dinamikom i odnosi se na neznatne promene, tj. odstupanja od brzine izvođenja muzičkog dela u cilju što izražajnijeg izlaganja muzičkog sadržaja. Drugim rečima, vrši se ubrzanje ili usporenje, tj. skraćenje ili produženje pojedinih notnih trajanja, što se obično kompenzuje u istoj dimenziji (*princip nadoknade* ili *poravnanja-ravnoteže* muzičkog sadržaja). Agogika daje „život“ kompoziciji. Koliko ta minimalna odstupanja od fiksirane muzike u izvođenjima imaju značajnu ulogu u interpretacijama može ilustrovati duhoviti predlog muzikologa Kuka da se poslušna elektronska verzija Šopenovog *Prelida u e-molu* (1998: 60).

1.9. Artikulacija

U svom izvornom latinskom značenju pojam artikulacija se odnosi na *jasnoću*, *razgovetnost*, ali i *udruženost* što se u muzici može objasniti time što se zvuk ili boja instrumenta udružuju sa načinom sviranja. Artikulacija se u muzici odnosi na način na koji se izvodi određen zvuk na instrumentu. Neki od uobičajenih izraza su: *legato*, *staccato*, *tenuto*, *marcato*.

Artikulacija je u čvrstoj sprezi sa tembrom i načinom reprodukcije tona na instrumentima, ali isto tako i sa stilom i estetikom kompozitora, naročito ukoliko artikulacija nije diktirana od strane samog kompozitora. Nekada artikulacija može upućivati na sasvim specifičan semantički značaj ukoliko je reč o terminima koji nisu deo standardnog muzičkog vokabulara, poput *col pugno* (it. sa pesnicom).



Primer 23. S. Prokofjev, Sonata za klavir br. 6 u A-duru, op. 82, I stav (t. 141-142), klaster *col pugno* (sa pesnicom)

1.10. Tembr

Premda se tembr – boja zvuka (franc. *coloration*, nem. *Klangfarbe*, eng. *color, colour*) određuje kao sekundarna muzička komponenta, ne može se poreći činjenica da je sa razvojem i usavršavanjem instrumenata i orkestra, njegova uloga u sistemu izražajnih sredstava vremenom rasla, pa danas govorimo o tembru kao najrazvijenijem elementu unutar ovog sistema. Izražajne mogućnosti tembra su zaista raznovrsne, jer instrumenti, gde spada i ljudski glas, poseduju neverovatne kolorističke mogućnosti. Uprkos tome, pažnja koja se tembru poklanja u muzičkoj teoriji i analizi ostaje u sferi deskripcije i približnih definicija.

Boja zvuka ne samo što zavisi od karaktera izvora zvuka, prirode njegovog materijala, već i od načina reprodukcije tona i akustičke pozadine. Pri distinkciji tembra se neretko koriste metaforični izrazi pozajmljeni iz vizuelne oblasti i akvarela kao što su: suv, prozračan, masivan, taman, svetao... Sa druge strane, Stojanov jednorodni tembr i monolitni zvuk stavlja u analogiju sa grafikama (1993: 111). Fine mogućnosti tembra su prepoznali flamanski majstori u postupcima *madrigalizama*, npr. Klemen Žaneken (Clément Janequin, c. 1485–1558) u kompoziciji *Pesma ptica* (Le Chant des oiseaux), ili Betoven u *Pastoralnoj simfoniji* dočaravajući planinski potok, žubor i vetar, dok se intenzivnije korišćenje tembra i

njegovo razvijanje vezuje za programsku muziku 19. veka. Značajna uloga tembra se može pratiti u delima poput Štrausove (Richard Strauss, 1864–1949) *Alpske simfonije* ili *Don Kihota*, u Wagnerovim operama, tokom stilskog perioda impresionizma, na primer u Debisijevim nokturnima, i isto tako u ekspresionističkim delima Stravinskog, da navedemo samo neke primere.

33

S
ron, fe - re - ly io - ly, io - ly, io - ly, io -

A
ly, io - ly, fe - re - ly io - ly, io - ly, fe - re - ly io - ly, io -

T
8
ly io - ly, io - ly, fe - re - ly io - ly, io - ly,

B
io - ly, io - ly, fe - re - ly io - ly, io - ly, io -

Primer 24. K. Žaneken, *Pesma ptica* (Le Chant des oiseaux) (t. 33-34), madrigalizmi, imitiranje ptičjeg peva

Psihološki aspekt tembra je izuzetno važan u portretisanju likova i njihovih emocija u muzičko-scenskim delima. Primera radi, brze promene u nijansiranju boje zvuka u skladu sa psihološkim slikanjem primenjuju Verdi, Čajkovski, Rimski-Korsakov, Pučini (Giacomo Puccini, 1858-1924), Štraus, Britn (Benjamin Britten, 1913-1976), Veber (Carl Maria von Weber, 1786-1826), Wagner i drugi. U Wagnerovim muzičkim dramama i Štrausovoj simfonijskoj muzici tembr se pojavljuje kao važan element dramatisacije. Budući da su lajtmotivi tembrovski definisani može se govoriti o *lajt-tembrima*

Eine Alpensinfonie

RICHARD STRAUSS, OP. 64

Nacht.
Lento.

2 B-Clarinetten.
Baßclarinette.
(B)
8 Fagotte.
I.
II, III, IV.
2 Hörner. III.
IV.
(B)
4 Posaunen.
I. Baßtuba.
I. Violinen.
(vierfach)
II. Violinen.
(vierfach)
Bratschen.
(vierfach)
Violoncelle.
(vierfach)
Contrabässe.
(vierfach)

Primer 25. R. Štraus, *Alpska simfonija*, lajtmotiv planine (Das Bergmotiv)

O uzajamnoj vezi tembra i harmonije svedoči pojava *tembro-harmonije* u muzici Šenberga (*Klangfarbenmelodie*, op. 16) i *tembro-polihromije* u muzici Veberna. Uloga tembra kao faktora izgradnje muzičke forme pojavljuje se na različitim nivoima: od manjih, susednih delova, do krupnog plana i opšte dramaturgije. Tako se mogu naći primeri da je ceo period ili rečenica doneta u jednoj grupi instrumenata. U izgradnji muzičke forme tembr može biti iskorišten na više načina:

- Tembr kao stabilan element, npr. personifikacija tembra u Štrausovoj poemi *Til Ojlenšpigel*

- Tembr kao promenljiv element (npr. u reprizi) povezan sa individualizacijom tema (*tema-tembr*) u muzici 20. veka.
- Jedinstvo tembra kontrastnih tema
- Ekonomija tembrovskih sredstava. Kompozitor se lišava određene boje instrumenata zarad „viših ciljeva“ muzičke dramaturgije. Stojanov spominje I stav Bramsovog *Nemačkog rekvijema* gde ne koristi violine u gudačkom korpusu, već duboki registar lišen ekspresivnosti violinskog tembra.
- Okvir muzičke forme kroz tembr. Sa razvojem sintakse i tematizma, naročito od 19. i 20. veka tembr učestvuje u izgradnji forme na najaktivniji način. Promena tembra je uvek delotvoran faktor razvoja.

Izražajne mogućnosti tembra uvek su u fokusu pažnje kompozitora. Kao izražajno sredstvo tembr je neraskidivo povezan sa intonacijom, a naročito u muzici 20. veka počinje da igra sve značajniju ulogu. Izvesna neutralnost tembra ranijih muzičkih stilova ustupila je mesto njegovoj značajnoj ulozi u delima Veberna, Štokhauzena, Buleza, Lutoslavskog, Pendereckog i drugih. U delu *Hirošima* Pendereckog tembr žičanih instrumenata je izmenjen toliko da ima pun intenzitet sličan elektronskoj muzici, a u Šeferovoj (Pierre Schaeffer, 1910–1995) *Simfoniji tembara* ovoj komponenti je data primarna uloga. Pa ipak, tembr je jedna od komponenti koju je najteže definisati, a odnosi se na „ukupan zvuk ili tonsku broju instrumenta – tu neopisivu osobinu koja razlikuje trubu od klarineta kada sviraju isti ton, ili šta razlikuje tvoj glas od glasa Breda Pita, ako izgovarate iste reči“ (Levitin, 2006: 19). Interesantno je i to da se tembr koristi kao tehnički termin u muzici, iako je nejasan, pa se definiše na osnovu toga *šta on nije*. Tako zvanična definicija Akustičkog društva Amerike jeste da je tembr “sve ono u vezi sa zvukom što nije jačina ili intonacija”.

1.11. Odnos muzičkih komponenti

Berislav Popović (1931–2002) ističe da su za stanje muzičkog toka podjednako odgovorne sve muzičke komponente, za življi ili mirniji tok. „Bila bi zabluda misliti kako je,

na primer, jedna od komponenata u poziciji da više od drugih utiče na njegov izgled. Sve one sa svim svojim elementima, u uzajamnom dopunjavanju i uravnotežavanju, doprinose i energijskim impulsima“ (Popović, 1998: 106).

Uzimajući to u obzir, između navedenih muzičkih komponenti može biti formiran trojaki odnos:

- **Sinergija** – što predstavlja uzajamno delovanje svih komponenti radi postizanja određenog zvučnog efekta, više komponenti deluju ka istom cilju (Primer 26a).
- **Kompenzacija** – smanjenje dejstva jedne komponente kompenzuje se aktivnošću druge, odnosno „*smanjivanjem aktivnosti* jedne muzičke komponente ili *smanjivanjem dejstva* u određenom rasporedu elemenata jednog nivoa, *povećavaju se aktivnosti* drugih muzičkih komponenata ili se *povećavaju dejstva* u određenim rasporedima drugih nivoa“ (Popović, 1998: 109). Primera radi, harmonska komponenta je aktivna, dok je ritmička komponenta neutralna (Primer 26b).
- **Kontradikcija** – protivrečno delovanje – komponente deluju sa suprotnim ciljevima, npr. pulsacija harmonske komponente nije u saglasju sa melodijskim razvojem (Primer 26c).³⁶

³⁶ Često se navodi i primer Šopenovog *Nokturna u b-molu*, gde harmonija, tematski materijal i tonalitet dejstvuju sa viljem razdvajanja dva odseka, dok je faktura neutralna, to jest „ponaša“ se kao da granice ne postoje, te deluje u pravcu njihovog povezivanja (Videti više: Zatkalik et al, 2003).

Primer 26a. A. Dvoržak, Simfonija iz *Novog sveta*, e-mol, IV stav (t. 32-36), aktivne muzičke komponente u gradaciji muzičkog toka



Primer 26b. R. Vagner, Uvertira za operu *Tristan i Izolda*, obeležen Tristanov akord, kompenzacija komponenti: aktivna harmonija, manje aktivne ostale komponente



Primer 26c. F. Šopen, Sonata za klavir u b-molu, op. 35, I stav, razvojni deo, kontradikcija melodijske i harmonske komponente

2. Muzički planovi

Muzički planovi nastaju grupisanjem komponenti, te jedno muzičko delo možemo posmatrati kroz njegov tematski materijal, tonalnu organizaciju i strukturne relacije njegovih segmenata. Iz toga proizilazi da se muzički planovi dele na: **tematski, tonalni i strukturni plan.**

2.1. Tematski plan

Tematski plan se odnosi na sistematizaciju tematskog materijala jedne kompozicije. Gotovo je izvesno da jednu kompoziciju nećemo prepoznati po njenom tonalnom, niti po njenom strukturnom, već po njenom tematskom planu. On je prvobitni, odnosno prednji (eng. *foreground*) plan muzičkog dela. Tematski plan je „identitet“ dela, a „tema (...) muzički materijal na kojem se zasniva kompozicija ili jedan njen deo, koji daje delu identitet i prepoznatljivost i koji se karakteriše izvesnim stepenom zaokruženosti, dovršenosti“ (Zatkalik *et al.*, 2003). O povezanosti tematskog i strukturnog plana govori u prilog i činjenica da su u tonalnoj muzici „teme“ strukturalno zaokružene u celinu poput rečenice, perioda ili male (proste) pesme.³⁷

U pogledu formalnih funkcija u klasičnom stilu postoje tri osnovne vrste materijala: tematski/prezentacioni, tranzitivni/razvojni i kadencioni/završni (Hatten, 1994: 115). Ovi tematski materijali su, kako im i samo ime kaže, povezani sa funkcionalnim mestima unutar muzičke forme, te će o povezanosti tematskog i strukturnog plana biti više reči kasnije.

Analiza tematskog plana podrazumeva analizu tematskog materijala čija je osnovna celija, ideja – **motiv**. Sa stanovišta tematskog plana, motiv se može definisati kao: „najmanja jedinica muzičkog tematizma, odnosno najmanja muzički izrazita celina koja se može izdvojiti iz svoje okoline i prepoznati prilikom ponovnog javljanja“ (Zatkalik *et al.*, 2003). U relaciji sa motivom je jedna čitava porodica termina kao što su **submotiv**, **lajtmotiv**, o kojima će biti više reči u trećem poglavlju Muzičke forme. Tu su takođe i manje izrazite tonske konfiguracije u odnosu na motiv kao što su **pasaž**, uglavnom lestvični ili hromatski niz tonova i **figura**, najčešće razložen akord ili karakteristična tonska grupa, koji će takođe uz druge elemente tematskog razvoja biti detaljnije obrađeni u drugom poglavlju. Zato je od izuzetnog značaja za muzičku analizu razlikovanje tematskih od netematskih elemenata, pri

³⁷ U ovoj knjizi se termini „mala“ i „velika“ pesma odnose na prosti (mali) oblik dvodelne i trodelne pesme, u suprotnosti sa složenim (velikim) oblikom, što nije regulisano brojem taktova (kako se pronalazi u literaturi), već strukturom. Videti više str. 299.

čemu upravo pojava jednog tematskog materijala može biti efektnija ukoliko mu prethodi netematski materijal.

Kada je reč o konvencionalnoj analizi **tematskog plana**, ona zapravo obuhvata analizu **tematskog procesa** koji se može definisati kao skup postupaka rada sa temom. Tematski proces je jedinstven i može se definisati posebno za pojedinačne kompozicije (stavove). Dva osnovna tematska procesa su **ponavljanje** (repeticija) i **promena** (kontrast) pod koje se mogu podvesti svi ostali tipovi i varijable. Ta dva procesa su jedino logički i moguća, a na nivou percepcije se ogleda u sledećem: „Slušalac više voli da prepozna nego da upozna“ (Zatkalik *et al.* 2003). U prilog tome govori činjenica da su reprizne forme (ponavljanje materijala!) češće nego prokomponovane (novi materijal!). Kao bitna svojstva muzičke teme mogu se izdvojiti sledeća: 1. zaokruženost, sa kadencom veće ili manje zaključne snage (ili nekim analognim postupkom u neotonalnoj muzici), ponavljanje teme („sličnost razdvaja“ kao princip), uvođenje kontrastnog materijala, 2. izvestan stepen celovitosti i samostalnosti,³⁸ 3. tema je osnovna građa kompozicije, koja puni smisao dobija u procesu razvoja i transformacije, 4. oblik teme karakteriše stabilnost u odnosu na labilnije odseke gde se materijal teme razrađuje, 5. u odnosu na hijerarhijski nivo na kojem ispunjavaju svoju funkciju, teme mogu biti centralne (glavne) ili lokalne (npr. epizodna tema u razvojnom delu sonatnog oblika) (Zatkalik *et al.*, 2003).

Treba naravno ukazati i na pojavu **atematizma** – odsustva teme, tematskog materijala u konvencionalnom smislu reči, pa tako i motivskog razvoja i drugih karakterističnih procesa za tonalnu muziku. Sa druge strane, dijametralno suprotna pojava bila bi **pantematizam** – tendencija da se svi elementi tematizuju, koja paradoksalno u sebi nosi koncept opozicije, jer: „ako je sve tema, onda ništa nije tema“ (Zatkalik *et al.*, 2003).

Ono što, međutim, traži trenutno objašnjenje jeste pojava atematizma, to jest odbacivanje teme „kao unapred determinisane kategorije koja podrazumeva zaokruženost i

³⁸ Videti odeljak o muzičkoj rečenici gde se govori o ovom svojstvu rečenice, pa je veoma čest slučaj da je tema oblikovana kao muzička rečenica.

zatvorenost, kao i tematskog procesa u uslovima funkcionalne harmonske tonalnosti (durmolski sistem) i shematske, reprizno-simetrične forme (tzv. formalni tipovi ili obrasci) u muzici 18. i 19. veka. Atematizam se može videti kao logičan kraj, krajnje dovršenje jedne istorijske, kompozitorske tendencije, eksplicitne od druge polovine 19. veka, ka redukciji teme na konciznu, kratku, intenzivnu muzičku ideju-ćeliju (motiv) koja se podvrgava razvojno-varijacionom ili modulatorno-sekventnom ili nekom drugom postupku elaboracije koji se sprovodi ne više samo u okviru razvojnog dela ili odseka kao u 18. ili prvoj polovini 19. veka već i u okviru ekspozicione strukture..." (Zatkalik *et al.*, 2003). Ukidanje tonaliteta oko 1908. godine na kome su počivale reprizno-simetrične forme 18. i 19. veka značilo je ukidanje svih tematsko-motivskih repeticija. Zbog toga se atematizam pojavljuje kao nužna pojava atonalnosti, sa kojom se često u paru objašnjava.³⁹ Sa druge strane, već je spomenuto da se pojavljuje i tematiziranje određenih komponenti poput tembra, dinamike ili fakture, naročito kod kompozitora poljske škole 20. veka, Kšižtofa Pendereckog i Vitolda Lutoslavskog.

U tonalnoj muzici tematski plan je u čvrstom sadejstvu sa tonalnim planom, jer prvi obezbeđuje sadržaj, dok drugi ukazuje na prostor i tembr u kome se taj sadržaj odvija, i na makro planu podrazumeva, baš kao i unutar tonaliteta, odlazak od i povratak do tonike, to jest osnovnog tonaliteta.

2.2. Tonalni plan

Tonalni plan može se tumačiti kao aspekt muzičkog dela koji se odnosi na „organizaciju tonskih visina shvaćenu u veoma širokom smislu“. U užem smislu, on se odnosi sistem tonaliteta i njihovih odnosa zastupljenih u nekom muzičkom delu, ili jednom njegovom stavu. On ne podrazumeva samo taksativno uočavanje tonaliteta, već njihove međusobne relacije, kao i načine promene (modulacije). Tonalni plan bi mogao da se

³⁹ Ranije je objašnjeno da se za takva dela koristi i reč *antematizam* (budući da se sve tematizuje), pa se ova dva termina geneaološki suprotna po značenju, koriste da označe isto.

posmatra kao „sistematizacija svih simultanih ili sukcesivnih odnosa između tonskih visina“ muzičkog toka (cf. *The New Grove*, 1980) . U tom smislu tonske visine su organizovane u lestvice, koje zajedno sa sistemom akorada čini tonalitet. U klasičnom tonalitetu postoji centar gravitacije – tonika u smislu tona ili akorda „u koji celokupno muzičko kretanje teži da se razreši“ (Zatkalik *et al*, 2003). U tom smislu, kada govorimo o tonalnoj muzici, pre svega 18. veka, može se uočiti jedan centralizovan sistem (dur-mol sistem) u kome je primenjen princip stabilnosti i nestabilnosti, odnosno prostornim rečnikom, princip povratka u toniku, približavanja (franc. *débrayage*) i udaljavanja od nje (franc. *embrayage*). Čuveni teoretičar Ero Tarasti o ovom fenomenu govori u svojoj egzistencijalnoj semiotici, gde tonalne odnose razmatra kao (unutrašnje) prostorne odnose⁴⁰ i izračunava udaljenost od osnovnog tonaliteta u zavisnosti od udaljenosti kvinti, kao i pravca – snizilica (-) ili povisilica (+). Osnovni tonalitet se označava nulom (0), a svaka modulacija u novi prostor meri se pomoću udaljenosti toničnih kvinti, naviše (+) ili naniže (-). Tarasti apstrahuje tonski rod, pa se istoimeni durski i molski tonaliteti označavaju zvezdicom*. Primera radi, ovako bi izgledalo računanje udaljenosti za osnovni tonalitet C dur.

C-D	C G (g)	Es	d	H	c - C
0 +2	0 +1 (*+1)	-3	*+2	+5	*0 0

Tabela 1. Računanje unutrašnjeg prostora prema Tarastiju od osnovnog tonaliteta C-dur

Rezultat je tabela sa unutrašnjim prostorom svih stavova, gde se može videti najveća prostorna udaljenost (*débrayage*).⁴¹

Tonalni plan se na jednom višem nivou može sagledati i kao referentni sistem u odnosu na koji se vrši selekcija, kombinacija ili transformacija elemenata tematskog plana (Zatkalik *et al*, 2003). Tu se zapravo ukazuje na činjenicu da tematski plan, zasnovan na aktivnostima komponenti melodije i ritma kao vodećih, zapravo diktira i tonalni plan, odnosi

⁴⁰ Spoljašnji prostorni odnosi se iskazuju kroz registre.

⁴¹ Tarasti ipak ukazuje i na nedostatke tog sistema od kojih je jedan kojim brojem označiti novu oblast koja postaje primarna (1994: 197).

tonskih visina, raspon, sazvučja i drugo. Ako se tonalni sistem iskazuje kroz dejstvo harmonskih horizontalnih i vertikalnih odnosa na nivou tonaliteta, a da se i tonaliteti šire posmatrano, mogu sagledavati kroz funkcionalne odnose (tonalitet subdominante, dominante, submedijante...), onda je jasno da postoji sadejstvo tonalnog i strukturnog plana. U jednoj tradicionalnoj, rimanovsko-harmonsko-strukturalnoj analizi, najviše se ispoljava konstruktivno svojstvo harmonije u izgradnji oblika: signali početka, signali kraja (kadence), varljivi zastanci i drugo. Funkcionalnost unutar tonaliteta se iskazuje kroz relaciju stabilnost-nestabilnost, i funkcionalnost višeg reda u tonalnom planu kompozicije, to jest odnosima među tonalitetima.

Funkcionalna šema u klasicizmu			
EKSPOZICIJA	RAZVOJ	ZAVRŠETAK	
T	D	S	T

Ova šema, koja se može uočiti u odnosu tonaliteta sonatnog ciklusa razvijala se i u pretklasicizmu, a začetak je još u baroku – na primer miksolidijsko istupanje u fugama kao signal približavanja kraja, a takođe generalni planovi simfonijskih kompozicija raznih stilova –odnosi stavova pokazuju istu logiku (Brams *Simfonija br. 1*, Čajkovski *Simfonija br. 6* i sl.).

Kada je reč o tonalnom planu cikličnih kompozicija, treba istaći da su u baroku takva dela pisana u jednom tonalitetu (npr. svita), sa izuzetkom kontrasta tonskih rodova *Majore-Minore* ili *Alternativo*, dok se u klasicizmu situacija menja time što unutrašnji stavovi mogu biti u paralelnom, dominantnom ili subdominantnom tonalitetu. To znači da su dela tonalno zaokružena – počinju i završavaju se u istom tonalitetu. Proširenje područja funkcionalne tonalnosti dovodi do slobodnije primene tonaliteta i modulacija unutar kompozicija, pa i ciklusa, te se u 19. veku javlja i nešto slobodniji tonalni plan, a na prelasku u 20. vek takođe bez tonalne zaokruženosti. Primera radi, Malerova *Peta simfonija* ima sledeći tonalni plan: I cis-mol, II-a-mol, III- D-dur, IV-F-dur, V-D-dur.

2.3. Strukturni plan

Struktura je način na koji se pojedinačni elementi organizuju u celinu. Strukturni plan se odnosi na strukturno oblikovanje kompozicije, to jest na raspored elemenata muzičkog toka, na njegovu građu. Može biti spoljašnji i unutrašnji, te su uzajamno zavisni. Spoljašnja ili makrostruktura odnosi se na formu u kojoj je pisana neka kompozicija, a unutrašnja ili mikrostruktura na sintaksičku organizaciju – kako iz manjih celina nastaju veće posredstvom delovanja „gramatičkih“ pravila muzike. Međutim, dokle god su spoljašnje strukture „rigidne“, unutrašnja struktura može biti izuzetno raznolika. Primera radi, jedna sonatna forma ima konvencionalni strukturni i tonalni plan koji se odnosi na raspored delova forme, tonalne odnose i drugo, ali se taj plan može ispuniti najrazličitijim sadržajem (tematski plan) i elementima strukture (strukturni plan): rečenicama, periodima, fragmentarnom strukturom, i drugo. Da li je tema komponovana u obliku rečenice, niza rečenica ili perioda nije fiksirano formom. Postoje određene zakonitosti, ali i niz varijeteta.

Važna pitanja muzičke strukture su: opažanje granica između delova, njihov redosled, međusobni odnosi u smislu ekvivalencije, simetrije, kontrasta, ali i njihove funkcije u kompoziciji. Unutar tonalne, čak i neotonalne muzike, gramatika jednog dela, to jest njegove granice, određuju se posredstvom harmonije i harmonskih zakonitosti. Sa druge strane, atonalna dela imaju drugačiju gramatiku koja je određena sistemom dodekafonije ili slobodnom atonalnošću, sa svojim imanentnim zakonitostima, pa tu granice funkcionišu unutar normi tog sistema – da li je ispunjen agregat⁴² ili ne, da li postoje tonski skupovi koji deluju kao motivi, kako se kombinuju sa većim i manjim skupovima, kakav je njihov intervalski potencijal i drugo. U delima izvan tonalnog sistema, harmonsku ulogu signala kraja, ili signala početka može da zameni i neki drugi element: motiv, tekst kod vokalnih i vokalno-instrumentalnih dela, ili ispunjenje nekog uslova kao u delima eksperimentalista ili minimalista. Budući da je to tema trećeg poglavlja „Muzičke forme“, neposredno će se govoriti o strukturnom planu i svim njegovim strategijama.

⁴² Agregat je ispunjen kada se pojavi dvanaesti ton serije.

Zatkalik (*et al.*, 2003) ukazuje da sagledavanje strukture može teći u dva suprotna smera: 1. induktivno – od delova ka celini, to jest muzičkom delu se pristupa onako kako se realno u vremenu odvija; 2. deduktivno – od celine ka delovima, gde se polazi od integralne kompozicije pre njegovim delovima. Kao centralno pitanje prvog pristupa ističe se pitanje integracije: šta je to što različitim elementima omogućava da egzistiraju u istoj celini, dok se kao poseban izazov drugog metoda ističe pitanje opažanja granica i uspostavljanje kriterijuma po kojima se muzički tok raščlanjava.⁴³

3. Tipovi izlaganja u muzičkom toku

Muzički tok je rezultat sadejstva svih muzičkih komponenti koji ga čine. Nijednog trenutka se ne sme izgubiti iz vida celovitost koju muzičke komponente čine svojim sadejstvom, bez obzira na njihovo individualno razmatranje. „Jedno od bitnih svojstava velikog umetničkog dela često i jeste upravo integrisanost svih njegovih elemenata – ono osećanje slušaoca (gledaoca, čitaoca) da se nijedan detalj ne može 'nekažnjeno' dodati, oduzeti ili promeniti.“ (Zatkalik *et al.*, 2003). Osnovna šema razvoja muzičkog toka u klasičnom stilu jeste: izlaganje – elaboracija – zaključivanje. Ovim formalnim odsecima odgovaraju tri tipa muzičkog materijala: tematski, razvojni i kadencioni (Hatten, 1994). Premda se svaki od ova tri materijala može pronaći unutar bilo kog dela forme, u ekspoziciji, razvoju ili kadenci, treba imati na umu da uvek postoji ograničenje u pogledu redosleda njihove upotrebe (Hatten, 1994: 120). Uticaj koji formalni odsek ima na materijal može se videti u tome da on ima bar jednu od definišućih karakteristika materijala koji je najbliže povezan sa tom lokacijom, te podržava i strateško kombinovanje tipova materijala (Isto). Tako su za analitički proces predvidivi delovi koji odgovaraju i materijalima koji se u njima pojavljuju, npr. razvojni materijal u razvojnim delovima, a neobični su primeri u kojima se recimo „završni“ kadencioni materijal pojavljuje u ekspozicionim delovima i

⁴³ Interesantno je da Berislav Popović kod prvog pristupa naglašava da slušalac postupno otkriva faze dela, i novo taloženje utisaka gde sa svakim sledećim trenutkom značenje postaje bogatije. Ovo narastanje značenja Popović naziva „semantički talas“.

slično. Primera radi, u Bramsovoj sonati u fis-molu, op. 1 u I stavu, repriza prve teme neočekivano počinje akordom VII/D, a ne toničnom funkcijom (pr. 27).

a)

Allegro non troppo ma energico (♩ = 104)

ff *p*

b)

ff furioso *poco sostenuto* *p*

Primer 27. J. Brahms, Sonata za klavir u fis-molu, op. 2, I stav
a) početak ekspozicije (t. 1-3) , b) početak reprize (t. 123-125)

Na osnovu pomenutih formalnih delova možemo govoriti i o tri tipa izlaganja muzičkog materijala o kojima pišu Dušan Skovran i Vlastimir Peričić: *ekspozicioni, središnji i zaključni tip izlaganja* (Skovran i Peričić, 1991: 64-66). Kada je reč o **ekspozicionom, tematskom tipu izlaganja**, on se odnosi najpre na početak kompozicije i početno izlaganje teme, kao i na reprizu tog materijala. U klasicizmu, reč je o delovima muzičkog toka koji imaju jasnu sintaksičku, zaokruženu strukturu, poput rečenice ili perioda. Kako Peričić i Skovran navode, u pitanju je u izvesnom smislu „statičnost“ muzičkog toka (Isto: 64). Odvijanje muzičkog toka u jednom tonalitету nije kruto pravilo, jer se sreće i istupanje u bliži tonalitet, pa povratak u osnovni i slično. **Središnji ili razvojni tip izlaganja** sreće se,

kako mu ime kaže u središnjim i prelaznim odsecima forme. Za razliku od prethodnog tipa, njega karakteriše fragmentarnost, usitnjenost, dinamizam, motorika, jednom rečju nestabilnost muzičkog toka. To se očituje u svim komponentama, od harmonije, ritma do fature i strukture. „Neretko je proces razrade tematskog materijala povezan i sa porastom aktivnosti muzičkih komponenata (dinamizacijom), te je za središnji tip izlaganja često vezana i kulminaciona zona kompozicije“ (Zdravić Mihailović i Vasilakis, 2014: 18).

Zaključni ili kadencioni tip izlaganja, kako mu ime kaže, odnosi se na zaključne odseke forme i najvažnija uloga mu je u potvrđivanju tonaliteta. To bi bila završna grupa ekspozicije sonatne forme ili koda (Coda) na krajevima kompozicije. Iako ovaj tip izlaganja karakteriše fragmentarnost koja nastaje ponavljanjem kadencionog procesa (dvoakti, troakti, četvorotakti...) ili orgelpunktom na tonici, on poseduje izvesnu stabilnost zbog harmonskih interpunkcija. U razvojnim delovima sonatne forme zaključni tip izlaganja se prepoznaje u pripremi reprize, najčešće povratkom u osnovni tonalitet i orgelpunktom na dominantu.⁴⁴ Jedan od najvažnijih „signala kraja“ od baroknog vremena, pa sve do romantizma biće i tzv. miksolidijsko istupanje – istupanje u subdominantnu tonalnu oblast, nakon čega sledi kadenciranje na tonici osnovnog tonaliteta.

Primer 28. L. V. Betoven, Sonata za klavir u c-molu, op. 13 (*Patetična*), I stav, završna grupa

⁴⁴ Ovde orgelpunkt treba shvatiti šire, ne kao ton dužeg trajanja, već kao funkciju dužeg trajanja.

Tematski sadržaj koji pripada zaključnom tipu izlaganja može biti podređen jednostavnom kadenciranju.

U uvodnim odsecima forme, može se sresti i upečatljiviji tematski materijal, pa i zaokruženost čime se oni približavaju ekspozicionom tipu izlaganja (npr. uvod u Beethovenovoj *Patetičnoj sonati*), ali uvod može biti i kraći odsek, fragmentarne strukture, bez izrazitije tematske sadržine (npr. uvod u Šumanovoj [Robert Schumann, 1810–1856] *Klavirskoj sonati u g-molu*, op. 22).

II

MUZIČKE FORMULE

4. Razvojni put do tonaliteta – od modusa do dur-mol sistema.

Sistem modusa odnosi se na srednjovekovne crkvene lestvice na kojima je građena evropska muzika srednjeg veka i renesanse, približno sve do kraja 16. veka. Srednjovekovne starocrkvene modalne lestvice (lat. *modus* = mera, standard, način) razvile su se od starogrčkih lestvica zadržavajući čak i njihova imena, ali se od njih znatno razlikuju. Stariji vid grčkih lestvica utemeljio se još pre Aristoksenovog⁴⁵ (Aristoksen, IV v.p.n.e) vremena. Nazivi lestvica potiču od regija u Staroj Grčkoj, a jedna od bitnijih razlika dva sistema je i u tome što grčke lestvice nisu posedovale hijerarhijske veze među tonovima, ali su posedovale srednji ton, tzv. „messe“ koji je služio kao neka vrsta gravitacionog centra.

U prilog razlikama između dva sistema muzikolog Kurt Saks (Curt Sax, 1881–1959) navodi da je u starogrčkom sistemu dorska lestvica mogla biti približno prikazana belim dirkama od E do E, frigijska od D do D, a lidijska od C do C, što znači „da su grčka imena odstupala od terminologije srednjeg veka i od naše nauke o kontrapunktu“ (1980: 236). On ukazuje na još jednu distinkciju, a to je da su u srednjem veku ova imena označavala autentične lestvice, a u Grčkoj plagalne lestvice. Ono što im je zajedničko jeste jednak broj lestvica – sedam, a pripisivan im je magijski karakter i specifičan semantički značaj. Naime, Stari Grci su smatrali da ove lestvice, čiji su nazivi dobijeni od stvarnih grčkih plemena – eolski i jonski, ili po drugim nacijama – frigijski i lidijski,⁴⁶ imaju afektivno dejstvo, te da nisu sve pogodne za vaspitanje i učenje o etosu.⁴⁷ Tako je nastao modalni etos (grč. ἦθος = karakter) kao „muzičko-teorijska tradicija po kojoj su muzički modusi posedovali naročite karakteristike za koje se smatralo da mogu da utiču na moralni, etički ili emocionalni karakter. Zasniva se na verovanju uspostavljenom u antici da sama muzika poseduje karakter i sredstva kojima ih prenosi na slušaoca. Ova tradicija se održala do kasnog 16. veka“ (Belić, *Modalni etos*). Čak je i Aristotel (Ἀριστοτέλης, 384 p.n.e–322 p.n.e.) pisao da se

⁴⁵ Aristoksen (Tarent, oko 354. g. p.n.e.– ?, oko 300. g. p.n.e) je bio grčki filozof i teoretičar muzike.

⁴⁶ Prema Kurtu Saksu i učenju o *harmoníai* (1980: 237). Više o starogrčkim modusima videti: Kurt Saks, *Muzika starog sveta* (1980: 235–261).

⁴⁷ Izraz „etos“ je označavao emocionalnu snagu melodija. Prema učenju o etosu, dorski modus je muževan i ratnički, hipodorski uzvišen i čvrst, miksolodijski patetičan i žaloban, frigijski uzbuđljiv i bahijski, hipofrigijski aktivan, lidijski mračan, hipolidijski razuzdan i pohotljiv (Saks, 1980: 273).

„lestvice međusobno bitno razlikuju, i da svaka različito deluje na one koji ih slušaju“ (Politika, VIII, 5), pa je lirske pesme uz instrumentalnu pratnju, melike, Aristotel razvrstavao na one koje imaju moralno dejstvo, praktičnu svrhu ili rezultiraju užitkom. Prvoj grupi bi pogodovala dorska, drugoj lidijska, dok bi trećoj grupi odgovarala frigijska lestvica. Tokom srednjeg veka muzički teoretičari preuzimaju antičku teoriju o muzičkom etosu i usmeravaju je ka eklezijastičkom modalnom sistemu, razvijajući nove karakteristike (Belić, *Modalni etos*). Renesansna teorija o modalnom etosu oslonjena je na učenja nasleđena iz antike i srednjeg veka. Podstaknuta humanističkim impulsom, odnosno uvažavanjem retoričkog načela o prikladnosti sadržine i forme govora (*decorum*), ova teorija dobija veći značaj, naročito u muzičkoj praksi 16. veka. O tome svedoče brojni muzičko-teorijski traktati u kojima je zastupljen zahtev da se delo komponuje u onom modusu koji po karakteru odgovara tekstu kompozicije (Isto).

Tokom srednjeg veka dominira muzička praksa pevanja i sviranja gregorijanskih napeva, koja se zasniva na starocrkvenim lestvicama **stroge dijatonike**.⁴⁸ U početku su postojala četiri **autentična** modusa (dorska, frigijska, lidijska i miksolidijska) i četiri **plagalna** (hipodorska, hipofrigijska, hipolidijska i hipomiksolidijska). Tek u 16. veku švajcarski teoretičar Glareanus (Heinrich Glarean, 1488–1563) uvodi u praksu jonski i eolski modus, kao i njihove plagalne varijante hipojonski i hipoeolski. Naime, u svom čuvenom delu *Dodekahordon*, što doslovno znači „12-žičani instrument“ Glareanus je ukazao da zapravo postoji 12 modusa, a ne osam. Njegovo delo je imalo značajan uticaj na kasnije teoretičare, koji su poput Carlina (Giuseffo Zarlino, 1517–1590) usvojili 12 modusa, iako savremena muzička teorija ne insistira na distinkciji plagalnog i autentičnog tipa modusa, makar kada je reč o delima koja se odnose na savremeniju kompozitorsku i izvođačku praksu.

Da li modus pripada autentičnom ili plagalnom tipu, određuje se na osnovu sledećih elemenata:

1. završnog tona melodije – **note finalis** (kod autentičnog i njegovog plagalnog modusa, to je isti ton);
2. melodija pripada **plagalnom** modusu, ako se kreće i ispod note finalisa;

⁴⁸ Dijatonika predstavlja sistem izgradnje lestvica u kome se koriste dijatonski celi i polustepeni (dakle, između stupnjeva je prisutna skrivena hromatika kao cis-d, za razliku od otvorene des-d koja se koristi u hromatici).

3. modalne melodije su imale svoj „dominantni“ ton (kvintu modusa) kao rečitativni ton, međutim ukoliko je to bio ton H bio je zamenjivan tonom C.⁴⁹

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nūne, et sem - per,
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

Primer 29. Kretanje u autentičnom modusu (iznad note finalis)

Modalna lestvična podloga melodije ispoljava se kroz karakteristične intervale. Međutim, izvestan problem predstavlja određenje karakterističnih intervala za jonski i eolski modus zbog gotovo neizbežnog poređenja sa prirodnom durskom i prirodnom molskom lestvicom. Dugotrajna izvođačka praksa i muzička edukacija u dur-mol sistemu ograničava nas u pogledu razumevanja drugačijih sistema izgradnje lestvica i drugačijeg vida muzičkog mišljenja. Budući da je reč o preteči dur-mol sistema, modalni sistem ne poznaje zakonitosti tradicionalno mišljenog tonaliteta, niti pojam funkcionalnosti. To se najbolje može prikazati kroz poređenje jonskog modusa i prirodne durske lestvice, kao i eolske lestvice i prirodne molske lestvice. Jonski modus i prirodna durska lestvica, kao i eolski modus i prirodna molska lestvica imaju identičan intervalsko-tonski poredak, ali ono što ih razlikuje jeste kretanje tih tonova unutar melodije.

Allegro con fuoco

Primer 30. A. Dvoržak, Simfonija br. 9 u e-molu, „Iz Novog sveta“, IV stav, (t. 10-17), glavna tema u eolskom modusu

⁴⁹Tretman teksta u napevima je mogao da bude melizmatičan – jedan slog, više tonova, ili silabičan jedan slog teksta, jedan ton. Rečitativni ton se pojavljivao kada je tekst izrazito silabično tretiran, to jest u situacijama kada je trebalo pažnju vernika i slušalaca skrenuti više na poruku teksta, nego na samu melodičnost napeva.

Da je u prethodnom primeru reč o eolskom modusu, a ne prirodnoj molskoj lestvici, govori činjenica da se iz VII stupnja ide naviše u I stupanj. U modalnim melodijama ne postoji svest o harmonskoj ulozi tonova, pa se i svih sedam tonova lestvice koriste sasvim slobodno. Tako u jonskom modusu sa finalisom C, ton H ne mora da se kreće posle u C, već se naprotiv melodija razvija uz povremeno isticanje tog karakterističnog intervala (velike septime). Isto tako, u eolskom modusu VII stupanj gotovo redovno ide naviše, dok u prirodnom molu ima izrazitu silaznu tendenciju. U modalnim lestvicama tako ne postoji snažno kinetičko dejstvo tonova, već **svi imaju podjednaku važnu ulogu u formiranju melodije.**

Ono što karakteriše modalni sistem i čini ga distinktivnim u odnosu na dur-mol sistem jeste upravo pomenuta **nefunkcionalnost stupnjeva**, iako možemo na izvestan način govoriti o hijerarhiji određenih stupnjeva i u modalnom sistemu, kao što je nota finalis ili kvintus – kvinta modusa. U najvećem broju teorijskih napisa pronalazimo da modusi imaju svoje karakteristične intervale: **jonski (v7), dorski (v6), frigijski (m2), lidijski (p4), miksolidijski (m7) eolski (m6) i lokrijski (u5)**. Međutim, mora se istaći da se u većini teorijskih priručnika zanemaruje činjenica da jedan interval nije dovoljan da definiše celu lestvicu, jer se neki karakteristični intervali pojavljuju u više modusa. Do rešenja se može doći međusobnom komparacijom modusa, dodajući još jednu dimenziju, a to je rod modusa, to jest durski (velika terca od finalisa) ili molski karakter (mala terca od finalisa) uz dodatak definišućih intervala. Na primer, veliku septimu karakterističnu za jonski modus ima i lidijski modus, takođe oba imaju i veliku tercu od finalisa, što znači da je definišući interval u ovom slučaju čista kvarta, jer lidijski modus sadrži prekomernu kvartu od finalisa. Ukoliko uporedimo sve moduse na ovaj način, dobićemo sledeće karakteristične intervale:

The image displays seven church modes on a red-bordered background. Each mode is shown on a single staff with a treble clef and a sequence of notes. Below each staff, characteristic intervals are listed in blue text:

- JONSKI:** V3, Č4, V7
- DORSKI:** M3, V6
- FRIGIJSKI:** M2, M3, Č5
- LIDIJSKI:** V3, P4
- MIKSOLIDIJSKI:** V3, M7
- EOLSKI:** M3, Č5, M6, M7
- LOKRIJSKI:** M2, M3, UM5

Primer 31. Modusi i njihovi karakteristični intervali

Kako je došlo do formiranja funkcionalnog (harmonskog) mišljenja? Sa novom okosnicom – višeglasjem u muzici u kojoj osnova više nije **interval**, već **trozvuk** (druga polovina 16. veka, Carlinova teorija) dolazi do promene u mišljenju. U početku su hromatski promenjeni tonovi uvođeni samo u kadencama, kao sredstvo za izbegavanje tritonusa koga su u srednjem veku nazivali „đavo u muzici“ (*diabolus in musica*). Zanimljivo je to što modusi imaju specifičan karakter upravo jer tritonus nije bio fiksiran između određenih stupnjeva, već se u svakoj lestvici nalazio između različitih stupnjeva. Uvođenjem hromatski izmenjenih tonova u kadencama došlo je do približavanja pojedinih modusa, pa i do njihovog potpunog izjednačavanja (npr. u lidijskom modusu uveden je ton B pri čemu se izjednačio sa jonskim). U renesansi je čak postojala praksa da se svim modusima uvede ton B kako bi se izbegao tritonus F-H, što se nije održalo, jer su se modusi samo pretopili jedni u druge (npr. eolski u frigijski), a tritonusi su se pojavili između drugih tonova.

Te promene u modusima nazivale su se **mutacije** (lat. *mutatio* = promena). Pored tona B uvodi se i ton Fis kako bi se tritonus izbegao „sa druge strane.“ Time je tritonus H-F, F-H

mogao biti izbegnut na dva načina. Najmanje upotrebljivan modus u praksi - lokrijski poseduje tritonus na noti finalis (između I i V stupnja).

Pod snažnim uticajem melodija narodne i svetovne muzike koje su imale dursku tonalnu osnovu uvode se **vođice** (lat. *subsemitonium modi*), najpre ton **Fis** u miksolidijskom, a potom **Cis** i **Gis** u dorskom i eolskom modusu. Uvođenjem povišenih tonova, kao i njihovih enarmonskih zamena, ne samo što dolazi do formiranja unificiranog dur-mol sistema, već i do svih dvanaest tonova hromatske lestvice.

Hromatizacija srednjovekovnog modalnog sistema uslovljena je melodijskim i harmonskim razlozima. Na primer, u kretanju dorskog modusa VII stupanj se povišavao iz melodijskih razloga, zbog čega lestvica dobija naziv melodijski mol, isto kao što skretnica naniže (VI stupanj) postaje polustepena. Harmonski mol nastaje iz harmonskih razloga, umesto disonantnog trozvuka: H-D-F dobijao se konsonantan: B-D-F, i pored **dominantnog tritonusa** (VII i IV stupanj) uvodi se i **subdominantni tritonus** (II i VI stupanj). Tonovi oba tritonusa imaju kinetički odnos prema tonici, jer zajedno čine umanjeni septakord na VII stupnju i teže razrešenju u tonični trozvuk.

C: II VI> III V VII IV I III VII7 T

Primer 32. subdominantni i dominantni tritonus i njihova razrešenja

Kada je reč o durskoj lestvici, u njoj se takođe iz melodijskih razloga, u silaznom kretanju snižava VII i VI stupanj, pa i sama lestvica dobija naziv **melodijski dur**. Harmonski dur nastaje snižavanjem VI stupnja prirodnog dura, kada se analogno harmonskom molu uvode oba tritonusa sa najsnažnijim odnosom prema tonici. Tako nastaju durska i molska lestvica sa po tri varijante: prirodna, harmonska i melodijska.

PRIRODNI DUR	PRIRODNI MOL
HARMONSKI DUR	HARMONSKI MOL
MELODIJSKI DUR	MELODIJSKI MOL

Primer 33. Tri vrste durske i molske lestvice

Hromatizacija modusa omogućila je formiranje i fiksiranje kadenci, kinetičkog odnosa između tonova i razvoj funkcionalnosti, ali je omogućila i lako prelaženje iz jednog modusa u drugi, što je predstavljalo značajno sredstvo pomoću koga su kompozitori slikali različite promene raspoloženja u muzici. Formiranje dur-mol sistema u baroku nije značilo nestajanje modusa iz muzičke prakse. Oni nastavljaju da žive u melodici raznih kompozitora, sa tim što se sa razvojem funkcionalnosti proširuje njihovo harmonsko tumačenje, kao u nacionalnim školama 19. veka, muzici Kloda Debisija ili Bele Bartoka.

5. Tonalitet. Harmonaska kadenca. Granice u muzičkom toku

U kolokvijalnom govoru u muzičkim krugovima često dolazi do pogrešnog izjednačavanja pojmova lestvica i tonalitet. Dejan Despić govori o akordima lestvice koji obrazuju „splet različitih međusobnih odnosa u kome se jedan od njih – tonični trozvuk izdvaja kao središte, dok su mu svi ostali manje ili više podređeni“ (Despić, 1987: 139). Dakle, tonalitet čine međusobni odnosi akorada, a svaki od njih ima određenu funkciju u njemu. O tonalitetu najpreciznije možemo govoriti tek od baroknog vremena, ne samo zato što se jasno polarizuju dur i mol kao dva rodna reprezentanta funkcionalnih odnosa, već i zbog toga što do baroknog vremena osnovu izgradnje višeglasne muzike čini interval, a ne akord. Na tom putu od modalnosti do tonalnosti veliki značaj pripada tritonusu, njegovom kinetičkom

potencijalu i istovremenoj težnji ka razrešenju. Ukoliko se tonalitet posmatra kao sistem kome je bila podređena celokupna muzička struktura (melodijska, harmonska, ritmička, obikotvorna), može se reći da je tonalitet verovatno najznačajniji fenomen u celokupnoj muzičkoj istoriji (Radica, 2011: 15).

Kako bi se još jasnije objasnila distinkcija između lestvice i tonaliteta, lestvicu ćemo definisati kao sistem tonskih visina koji ima melodijski, intervalski i harmonski potencijal. Ona je *tonska horizontala*. Ovde se, pre svega, misli na sistem sedmotonskih – heptatonskih lestvica na kojima se zasniva zapadna umetnička muzika. Međutim, ne smemo zanemariti ni činjenicu da postoje i pentatonske, heksatonske, oktatske lestvice, pa čak i one koje premašuju oktavu, i poseduju hromatski promenjene tonove izvan jedne oktave, te imaju drugačiji tonski, melodijski, intervalski i akordski potencijal.⁵⁰ Postoje razni kriterijumi podele lestvica, a samo jedan od njih je broj tonova.

Ako je lestvica *jednodimenzionalni sistem* koji se svodi na horizontalnu ravan, tonalitet se može shvatiti kao *dvodimenzionalni sistem* koji čine lestvica i njeni akordi koji gravitiraju prema jednom tonalnom centru. Iz toga proizilazi da *prošireni tonalitet* nastaje hromatizacijom osnovnog tonaliteta i uvođenjem alterovanih akorada dijatonskog i hromatskog tipa (pr. 34). Jedan od efikasnijih načina izgradnje proširenog tonaliteta jeste pomoću procesa **tonikalizacije** stupnjeva (pr. 34). Proces tonikalizacije „značajno proširuje sistem mogućih odnosa, uvodi u tonalitet ceo niz novih sazvučja i time bitno pojačava tonalno-funkcionu dinamiku“ (Despić, 1997: 28). Tonikalizacija dominante dovodi do upotrebe čitavog niza akorada koji su usmereni ka ovoj funkciji, kao što su subdominanta za dominantu SD, sD, dominantna za dominantu DD, i VII za dominantu, to jest zamenik dominantine dominante VII/D. Treba primetiti da se ovi akordi ponašaju prema dominantu kao prema svojoj „tonici“, na osnovu analogije S,D i VII prema tonici u tonalitetu. Ovi funkcionalni odnosi mogu se i dalje preslikavati na druge stupnjeve, izuzev vođice.

⁵⁰Jedna od takvih lestvica je jevrejska lestvica koja se koristi u klezmer muzici i naziva se *Melodijski mol sa sniženim IX (stupnjem)*, dok se prema našoj teoriji može tumačiti kao prirodni mol sa sniženim II stupnjem u drugoj oktavi. Slične pojave se mogu pratiti i u arapskim lestvicama.

TONALITET

LESTVICA

TONIKALIZACIJA

PROŠIRENI TONALITET

Primer 34. Tri dimenzije: lestvica, tonalitet i prošireni tonalitet

Ako je lestvica jednodimenzionalni sistem, a tonalitet dvodimenzionalni sistem, prošireni tonalitet sa upotrebom hromatskih tonova koji ne pripadaju lestvici i tonikalizacijom stupnjeva, predstavlja *trodimenzionalni sistem*. Treba takođe jasno razgraničiti pojmove *tonalnost* i *tonalitet*. Na tragu teoretičara Dejana Despića, koji tonalnost vidi kao širi pojam od tonaliteta (1993: 2) i Srđan Teparić tonalitet definiše kao „jedan od vidova ispoljavanja tonalnosti, koji pored funkcionalnih odnosa poseduje i specifičan značenjski potencijal“ (Teparić, 2020: 11).

Na primeru iz korala „Christus, der uns selig macht“ (Hristos koji nas spasava) (pr. 64) uočavamo tonikalizaciju subdominantne funkcije pomoću akorada VII/s i D/S. Primećuje se da muzički tok nastavlja u početnom tonalitetu nakon tonikalizovanog stupnja subdominante. Sledi tonika i zastoj na dominantu b - mola, te je to i osnovna razlika između dinamike proširenog tonaliteta i modulacije koja će značiti i promenu tonalnog centra.

Za unutar-tonalnu dinamiku koriste se dve osnovne grupe akorada: **alterovani akordi dijatonskog tipa** i **alterovani akordi hromatskog tipa**. Muzički stilovi poseduju određen repertoar ovih akorada, pa je pre analize muzičkog primera važno znati kom stilskom razdoblju kompozicija pripada. Tako ćemo znati da u baroku nisu u upotrebi akordi

vantonalne subdominante, a u klasicizmu medijantni sistem još uvek nije u potpunosti fundiran.

Barok je period u kome je tek izgrađen dur-mol sistem kao i funkcionalni odnosi tonova i akorada. Hromatika je samo delimično primenjivana počevši od uspostavljanja temperovanog sistema, pa ova epoha tek počinje proces širenja tonaliteta, i fundus alterovanih akorada nešto manji u odnosu na epohu koja sledi.⁵¹ Podsetićemo se da su alterovani akordi dijatonskog tipa svi durski, molski, umanjeni i prekomerni trozvuci, kao i svi mali molski, mali durski, veliki molski, veliki durski, poluumanjeni i umanjeni četvorozzvuci koji se mogu pronaći kao lestvični u drugim tonalitetima, dok u proširenom tonalitetu podrazumevaju alteraciju lestvičnih stupnjeva. Kada je reč o funkcijama, tu pre svega spadaju vantonalne dominante i zamenici koji učestvuju u procesu tonikalizacije, a po vrsti su mali durski i umanjeni četvorozzvuci. Primetićemo da se pojava malog durskog četvorozvuka perceptivno isključivo vezuje za dominantnu funkciju, te je on i signal tonikalizacije određenog stupnja. Zbog toga vrstu akorda uvek vezujemo za funkciju koju alterovani akord obavlja u tonalitetu. Vantonalne dominante i zamenici se javljaju za sve konsonantne trozvuke, te mogu izostati oni koji su usmereni na vođični trozvuk ili II stupanj u prirodnoj i harmonskoj molskoj lestvici, jer su u pitanju umanjeni trozvuci koji ne mogu vršiti funkciju „privremene tonike“.⁵²

Kada je reč alterovanim akordima dijatonskog tipa koji nisu usmereni ka tonikalizaciji, tu najveću upotrebu ima **napolitanski sekstakord – N6** i njegova frigijska varijanta – **F5/3**. Ovaj akord je izraziti predstavnik subdominantne funkcije, a ime je dobio po učestaloj upotrebi u delima operskih kompozitora tzv. „Napuljske škole“ 18. veka (Živković, 1996: 167)⁵³. Frigijski dobija naziv po frigijskom modusu na čijem se II stupnju nalazi. Kao akord izrazito subdominantne funkcije, često učestvuje u procesu kadenciranja, umesto akorda IV stupnja. U okvirima strogog četvoroglasnog horskog stava, postavka N6 uključuje

⁵¹ Videti naredno potpoglavlje, str. 84.

⁵² Videti više: *Harmonski jezik ranog klasicizma i razvijenog klasičnog stila*, str. 114.

⁵³ Naziv „napolitanski“ ovaj akord duguje napuljskoj školi opere 17. i 18. veka čiji je najvažniji predstavnik Alesandro Skarlatti (Alessandro Scarlatti, 1660–1725), iako se ovaj akord može pronaći i ranije, u delima kompozitora Henri Persla (Henry Purcell, 1659–1695), Đakomoa Karisimija (Giacomo Carissimi, 1605–1674) i Arhandela Korelija (Arcangelo Corelli, 1653–1713).

udvajanje basovog tona (ređe sekste akorda). Vezivanje N6-D(7) podrazumeva pojavu intervala umanjene terce između sniženog II stupnja i vođice, i unakrsnicu, zbog pojave realteracije, a mogu se javiti i druge veze poput N6-K6/4 ili N6-VII/D7.⁵⁴

Kada je reč o alterovanim akordima hromatskog tipa, oni sadrže interval umanjene terce koji ne pronalazimo u klasičnim lestvicama dur-mol sistema. Jedan od ovih akorada, takozvani prekomerni sekstakord ili **italijanski akord**⁵⁵ ulazi u upotrebu u harmonski jezik baroka, dok će se **nemački** i **francuski akord** pronalaziti pre svega u Bahovom progresivnom harmonskom jeziku. Njihova disonantnost koja je prouzrokovana intervalom prekomerne sekste (obrtaj umanjene terce) i oblika u kojima se oni koriste kao prekomerni sekstakord, prekomerni 6/5 i prekomerni 4/3 doprinose unutar-tonalnoj dinamici. Labilnost ovih akorada usmerenih ka dominantni zapravo doprinose stabilnosti dominantne funkcije, a ujedno i tonike, što je veliki stilski zaokret koji će biti naročito vidljiv u klasicizmu. Alterovani akordi hromatskog tipa su: tvrdo umanjeni, meko umanjeni, dvostruko umanjeni, trostruko umanjeni, umanjeni durski, umanjeni molski i mali prekomerni. Standardno obeležavanje ovih akorada je sa minusom ispred što ukazuje na hromatske (umanjene) tipove akorada (pr. 56).⁵⁶

Kada bismo u tonalnom sistemu morali da izdvojimo jedan element koji je presudan za strukturni plan jednog dela, to bi bila **harmonska kadenca**. O ulozi i značaju kadence najbolje govori činjenica da se tonalna muzika, jednostavno posmatrano, može u potpunosti definisati kao proces kadenciranja, jer je muzički tok pregnantan kadencionim procesima. Međutim, od presudnog značaja za strukturu jeste činjenica da nisu sve kadence iste jačine i dejstva, pa samim tim ni značaja. Kadencia „je osnovni strukturalni element u čitavoj zapadnoj muzici od 12. do prve četvrtine 20. veka – to je odlučujući element u svim stilovima;

⁵⁴ N6 je moguće vezati i sa obrtajima dominantnog septakorda, četvorozvuka VII stupnja i VIID, ali i plagalno – sa T(6). Kada je u osnovnom obliku kao F5/3 sa udvojenim osnovnim tonom akorda, ređe tercom – vezuje se sa četvorozvucima D ili VII stupnja. Akord N6/F može biti i akord preznačenja u modulacionom procesu (Vujošević, *Pojmovnik*).

⁵⁵ Naziv „italijanski“ najverovatnije nije istorijski, već čisto arbitraran (kao i kod drugih tipova – nemačkog i francuskog akorda), iako postoje indicije da je razlog ovakvom imenovanju njegova primarna upotreba u italijanskoj baroknoj operi.

⁵⁶ O ovim akordima će biti posebno reči na str. 127.

iz kadence se razvija koncepcija tonskih redova, tonaliteta, periodičnih rečenica i sekvenci...“ (Rozen, 1979: 39). To znači da u svakom delu postoji „jednostavna formula kadence, koja se ogleda u svakom deliću i na svim nivoima njegove fature“ (Isto). Reč kadencia potiče od italijanske reči (it. *cadere* = padati) i predstavlja harmonski obrt na kraju muzičko-formalne celine. Termin „padati“ se isprva odnosio na melodijski pad, odnosno silazni pokret na kraju celine koji signalizira kraj, odnosno na „pad“ ili silazak na tonus finalis u gregorijanskim melodijama.

Klasifikacija kadenci zavisi od funkcija koje je čine, te tako razlikujemo sledeće vrste:

1. **Autentična (D-T)**
2. **Plagalna (S-T)**
3. **Polukadencia (S-D)**
4. **Varljiva (D-VI)**
5. **Polarna kadencia (P-T)**

Ubedljive kadence kao što je autentična uvek imaju zaključni karakter. Ukoliko se pre dominante nalazi i subdominantna funkcija, ona je tada **potpuna autentična kadencia (S-D-T)**.

Kao što je već istaknuto, od presudnog značaja za strukturni plan je i to da li je tonika u tercnom, kvintnom ili oktavnom položaju, na metrički naglašenom ili nenaglašenom delu takta. To su sve kriterijumi koji se uzimaju u obzir prilikom razvrstavanja kadenci, to jest prilikom analize kadenci u muzičkom toku. U narednom primeru (pr. 35) uočavamo nekoliko „pokušaja“ kadenciranja na toničnoj funkciji. Uočićemo akord tonike najpre u kvintnom i tercnom položaju, što ne donosi zadovoljavajući efekat kraja. Tek poslednja pojava tonike na naglašenom taktovom delu, u oktavnom položaju, donosi i definitivni „osećaj“ kraja.

a: VII7----- t D t D t-----

Primer 35. F. Mendelson, Simfonija br. 4 u A-duru, op. 90, „Italijanska“, IV stav

Svi funkcionalni odnosi unutar jednog osnovnog tonaliteta mogu se preslikati i na druge stupnjeve u proširenom tonalitetu. Primera radi, dominanta za treći stupanj D/III se ne razrešava u III, već u akord koji je za polustepen iznad, dakle u toniku što je preslikan odnos D-VI, odnosno varljive kadence. Kada je reč o varljivoj kadenci D-VI, treba istaći da VI stupanj u tom harmonskom obrtu funkcioniše kao zamenik tonike, a ne subdominante.

Na osnovu melodijske, harmonske i metričke ispunjenosti autentična kadenca može biti:

- Savršena autentična kadenca
- Nesavršena autentična kadenca

Savršena kadenca je ona u kojoj se tonika nalazi u oktavnom položaju, na naglašenom delu takta, dok se kod drugog tipa tonika javlja u tercnom ili kvintnom položaju, i/ili na nenaglašenom delu takta kao u primeru iz Mendelsonove (Felix Mendelssohn, 1809–1847) *Četvrte simfonije* (pr. 35). U narednom primeru je prikazana potpuna autentična kadenca u kojoj učestvuje II stupanj kao subdominanta, dominanta u vidu kadencirajućeg

kvartsekstakorda i tonika u oktavnom položaju na metrički naglašenom delu takta. Ova kadenca je ujedno i **potpuna autentična**, i **savršena**.

14 K6 7

Es: D -----6 --- T II6 D4-(6)5 T

5

Primer 36. L. V. Beethoven. Sonata za klavir u Es- duru, op. 7, IV stav (t.7-9)

Treba napomenuti da su autentični odnosi svi oni koji *podrazumevaju* odnos tonova ili akorda za kvintu naviše ili kvartu naniže. Tako u autentični odnos spada i odnos T-S, isto tako i II-VI, III-VII, itd.

U narednom primeru (pr. 37) primetićemo drugačiji harmonski obrt. Kao završna kadenca javlja se nepotpuna autentična kadenca D-T, ali se tonika, iako u oktavnom položaju, nalazi na relativno naglašenom delu takta, te ne obrazuje savršenu kadencu. Ako muzički tok posmatramo od početka uočićemo niz kadenci: plagalna kadenca u drugom taktu (S-T), još jedna plagalna kadenca sa II stupnjem kao subodminantom, ponovo u vezi sa tonikom (II-T6) na granici drugog i trećeg takta. Šire posmatrano, muzički tok u tonalnom sistemu se može sagledati i kao konstantni kadencirajući proces u kome akordi čas idu do tonike – ka stabilnosti (*débrayage*), a čas se od nje udaljavaju – ka labilnosti (*embrayage*).

The image shows a musical score for a chorale by J.S. Bach. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff moves from G4 to A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line in the bass staff moves from G2 to F2, E2, D2, C2, B1, A1. Below the bass staff, there is figured bass notation: G: T S T6--- D----- II ----- T6---- D----- T. Above the bass staff, there are some annotations: (6) above the D2 note, 4 below the D2 note, and 8-7 above the B1 note.

Primer 37. J. S. Bah, Koral „Komm heiliger Geist“ (Dođi sveti duše)

Nijedan akord u periodu klasicizma nije imao toliko važnu funkciju signaliziranja kraja koliko **kadencirajući kvartsekstakord**, a naročito u kombinaciji sa trilerom u melodiji. Tako nastaje kadencirajući obrt 6/4-5/3 koji ima izrazito dominantnu funkciju. Ovo je važno istaći jer su tonovi K6/4 zapravo tonovi toničnog trozvuka, ali zbog specifičnog, zadržičnog položaja na naglašenom delu takta i dominantnog tona u basu, on vrši dominantnu funkciju.⁵⁷ „Kadencirajući kvartsekstakord je kao i svi zadržični, i uopšte figurativni akordi, *nesamostalna harmonija*. On je sastavljen iz tonova toničkog trozvuka..., ali svoj pravi smisao nalazi u razrešenju, tj. u vezi s dominantnim akordom, pa se po funkciji i tretira kao dominantna“ (Despić, 1987: 163). Gotovo se redovno prepoznaje po ritmičkom usporavanju na V stupnju ili oktavnom prelomu u basu koji prati zadržični pokret u gornjim glasovima.

⁵⁷ Da je u pitanju čist figurativni akord bio bi označen kao tonični kvartsekstakord i svakako ne bi bio u vezi sa dominantnom funkcijom.

Allegro Köchel Nr. 547a¹⁾

Primer 38. V. A. Mocart, Sonata za klavir u F-duru, KV 547a, I stav, kadencirajući kvartsekstakord kao signal kraja rečenice

Standardno razrešenje kadencirajućeg kvartsekstakorda je: 6-5, 4-3 (Primer 39). Ono može biti i vikarno 6-3, 4-5, kao i parententično ili opisno, gde se između K6/4 i razrešenja interpolira neki drugi melodijsko-harmonski sadržaj.

a)

K6 ----- 3
4 ----- 5
C: D-----

b)

K6
4
D (117----- T-----) 5
3
D T

Primer 39. a) Vikarno razrešenje K6/4 b) Parententično razrešenje K6/4

Plagalna kadenca je neuporedivo ređa pojava u umetničkoj muzici u odnosu na autentičnu. Češće se pronalazi u kompozicijama koje imaju pastoralni karakter ili folklorno poreklo ili poseduju referencu na folklor, poput Šopenovih mazurki. Subdominantna funkcija

nema funkcionalnu ubedljivost kao dominanta što se može objasniti izostankom kritičnih tonova koji prouzrokuju kinetičko dejstvo. Međutim, njenu kadencirajuću tendenciju mogu pojačati neki elementi. Neretko se u duru upotrebljava molska subdominantna koja sadrži tritonus između II i VI stupnja i alteraciju VI> koja predstavlja gornju vođicu za V stupanj, odnosno kvintu tonike. U primeru iz Šopenovog *Nokturna* (pr. 40) uočavamo prelazak iz durske u molsku subdominantu sa dodatkom velike sekste, što zajedno čini akord *sixte ajoutée*, u doslovnom prevodu sa francuskog „dodata seksta“. Upravo ovaj akord će se u umetničkoj muzici kao 6/5 pronalaziti kao najtipičniji i najjači vid subdominantne funkcije u plagalnoj kadenci. Primetićemo da u tom slučaju septima ovog akorda jeste prvi stupanj, te ostaje zadržan u toničnom akordu delujući kao njegova anticipacija.

As: DVI (III) VI II6 D7 DVI VI II6 D7 T S S+6 T

Primer 40. F. Šopen, *Nokturno, As-dur, op. 32 br. 2* (t. 72-75)

Kada je reč o **polukadenci**, ona je u najvećem broju slučajeva zastoj na dominantni, mnogo ređe na subdominantni. Karakteriše je otvorena struktura. Ova kadenca nije neuobičajena u umetničkoj zapadnoj muzici, ali je isto tako svojstvena folklornim lestvicama poput balkanskog i ciganskog mola. Tako nije redak slučaj da se u folklornim melodijama sa naših prostora, a i šire, kraj fraze završi dominantom, pa čak i u durskim lestvicama poput ovog primera iz Mokranjčeve (Stevan Stojanović Mokranjac, 1856–1914) *Druge rukoveti* (pr. 41).

Primer 41. S. S. Mokranjac, *Druga rukovet*, balkanski mol, tonikalizacija dominante

Treba primetiti da balkanski i ciganski mol iziskuju završetak na dominantni zbog toničnog tritonusa koji tonikalizuje dominantnu funkciju. Ove lestvice imaju tako identičan donji tetrahord, dok se gornji razlikuje u VI i VII stupnju. Ciganski mol sadrži harmonski gornji tetrahord (sa vođicom), a balkanski molski gornji tetrahord (bez vođice). Ove lestvice ne bi trebalo teorijski tumačiti kao harmonski mol sa IV[<] u slučaju ciganskog, ili dorski mol sa IV[<] u slučaju balkanskog, jer se IV stupanj u obe lestvice „ne ponaša“ kao alteracija ili vođica za V stupanj, već kao lestvični. Naime, za razliku od prave alteracije, iz ovog tona se melodijsko kretanje vrši slobodno naviše i naniže. Taj suprotan hromatizam “ne ide u prilog tumačenju ovih tonova kao alteracija, jer su u kontradikciji s funkcionalnim načelima savremenih lestvica” (Crnjanski, 2022: 33). Posledica toničnog tritonusa može se uočiti u narednom primeru iz Mokranjčeve *Druge rukoveti*, gde se polukadencia redovno javlja na kraju muzičkih fraza. „Ovakvi završeci se, za razliku od završetaka u umetničkoj muzici, ne percipiraju kao ‘nedovršeni’, jer ne ispoljavaju funkcionalnu labilnost, budući da je dominantna tonikalizovana uz sadejstvo toničnog tritonusa” (Crnjanski, 2022: 35).

a)

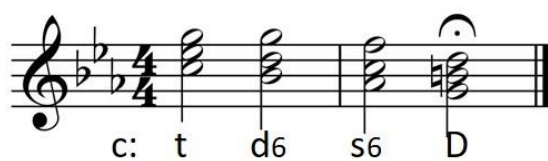
b)

Primer 42. a) Ciganski mol b) Balkanski mol

Kada je reč o umetničkoj muzici, polukadenca je česta na granicama strukture i zahteva „nastavak“ muzičkog toka, te može biti značajan element kada je reč o određenju periodične strukture ili jednostavno rečenične. Retorički karakter ove kadence se možda najbolje uočava u Betovenovom muzičkom jeziku, on dominantnu funkciju pojavljuje „ritmičkim“ i artikulacionim sredstvima (dužinom note i koronom), stvarajući dramski efekat (pr. 43). Kadence generalno imaju funkciju interpunkcije koja zavisi od snage kadence, od harmonijske funkcije, melodijskog i metričkog položaja akorda, trajanja, od intervalskog pokreta u basu itd. Uzevši to u obzir, polukadencu ili zastoj na dominantni možemo poistovetiti sa znakom pitanja u jeziku. Varljiva kadencia bi bila analogna zarezu, jer predstavlja zastoj nakon kojeg je neophodna dopuna, odnosno dalji nastavak, itd.

Primer 43. L. V. Betoven, Sonata za klavir u f-molu, op. 2, br. 1, I stav, obeležena polukadenca

Čest harmonski obrt koji se završava dominantom jeste **frigijski obrt** ili **frigijska kadenca**. Ova kadenca se javlja u harmonizaciji gornjeg tetrahorda prirodnog mola u silaznom pokretu. Budući da je tetrahord frigijski po vrsti, ceo harmonski obrt naziva se *frigijski*. Završetak durskom dominantom ukazuje na polukadencu, ali je razlika u odnosu na druge kadence ta što se u harmonskom obrtu, zbog prirodnog VII stupnja, nalaze i akordi prirodnog mola poput molske dominante, kao u primeru, ili durskog VII stupnja. Završetak frigijskog obrta na dominantu traži prirodan nastavak muzičkog toka. Kao i u primerima inspirisanim folklorom, i u ovom slučaju je legitimno da se frigijska kadenca nađe na krajevima kompozicija poput korala.⁵⁸



Primer 44. Frigijska kadenca

Kada je reč o **varljivoj kadenci**, već je ukazano da ona traži dopunu, jer ne poseduje pravo završno dejstvo poput autentične i polukadence. Jedna od glavnih funkcija varljive kadence jeste „odlaganje kraja“. Iz tog razloga prisustvo varljive kadence neretko ukazuje na proširivanje strukture i oblika, baš kao u ovom primeru iz Betovenovog klavirskog koncerta, gde se nakon varljive kadence nastavlja muzički tok da bi se rečenica prolongirala i završila potpunom autentičnom i savršenom kadencom. Iz tog razloga njena pojava je češća u završnim delovima muzičkog toka.



Primer 45. I. V. Betoven, Sonata za klavir u Es-duru, op. 7, III stav

⁵⁸ O semantičkom značaju ove kadence od perioda baroka, pa nadalje videti na str. 86-87.

Polarna kadenca predstavlja odnos najnestabilnijeg – polarnog akorda sa najstabilnijim – tonikom. Polarni akord se nalazi na IV< odnosno V> dura i mola i može po vrsti biti durski ili molski trozvuk. Do polarnog akorda se došlo širenjem područja funkcionalne tonalnosti, najpre preko tonikalizacije napolitanskog sekstakorda, kao i preko medijantnog kruga po malim tercama. Tonikalizacija napolitanskog sekstakorda u klasicizmu dovodi do korišćenja vantomalne subdominante koja se upravo gradi na V> dura i mola (SN, sN). Isto tako do ovog akorda se dolazi putem medijantnog kruga u harmonskom jeziku romantizma nizanjem malih terci od tonike. Po svojoj funkciji, ovaj akord se nalazi tačno između subdominante i dominante i deli lestvicu na dva jednaka dela. Ideju da poveže polarni akord sa tonikom dobio je List u završnoj kadenci čuvene Klavirske sonate u h-molu. Sličan efekat ima i kraj I stava iz Bramsove *Sonate za klavir u fis-molu*, op. 2 gde se VII/D vezuje za toničnu funkciju (pr. 27). Primarno Listov postupak je i najava sumraka tonalnog sistema, jer je spajanje akorda „diabolus in musica“ sa tonikom označilo i potpunu liberalizaciju tog sistema.



Primer 46. Tonikalizacija napolitanskog sekstakorda: SN, DN

Primer 47. F. List, Sonata za klavir u h-molu, s. 178, završna polarna kadenca

Negativna kadenca je noviji termin koji koristi teoretičar Robert Hatten (Hatten, 2018) u delima modernista. Reč je zapravo o završetku fraze u kojoj se pojavljuje disonanca (u vidu zadržice, apođature), i razrešava se u ton koji je zapravo više disonantan, čak i kada pokret sugeriše formalnu funkciju kraja. U Šenbergovom *Klavirskom komadu*, op. 11 br. 1, u 3. i 11. taktu se pojavljuje negativna kadenca, gde se zadržica razrešava u disonantniji ton. U 3. taktu iz čiste kvinte u prekomernu kvartu, a u 11. taktu se razrešavajući ton B pojavljuje u unakrsnici sa ležećim tonom H.



Primer 48. A. Šenberg, Klavirski komad op. 11 br. 1, negativna kadenca (t. 3, 11)

6. Harmonski jezik baroka

Barok je prva epoha u istoriji muzike sa jasno izraženim harmonskim mišljenjem. Barokni stil traje od kraja 16. veka,⁵⁹ pa sve do polovine 18. veka. Barok je razdoblje u muzici, književnosti i likovnoj umetnosti koje se nastavlja na renesansu, razvija u rokoko i traje do pojave klasicizma.⁶⁰ Ime barok potiče od portugalske reči *barocco* i označava „biser nepravilnog oblika“, a u vezi je sa renesansom koja se smatrala „savršenim biserom“ u umetnosti. Glavna obeležja u likovnoj umetnosti su: razigranost masa, monumentalnost prostornih koncepcija, naglašeni iluzionizam i povezivanje arhitekture, vajarstva i slikarstva. U muzici se sa razvojem opere (operske monodije), instrumenata, instrumentalne muzike, i koncerta kao žanra razvija paralelno i harmonsko mišljenje. Dolazi do pretapanja modalnog u tonalni sistem, usavršava se temperovani sistem krajem 16. i početkom 17. veka. Može se primetiti transponovanje likovnih elemenata u vokalne linije pri čemu se glas tretira tehnički gotovo identično drugim instrumentima. Tokom cele barokne epohe naznačajniji uticaj na razvoj harmonskog mišljenja ima **baso continuo** (ital. *basso continuo* = stalan, neprekidan bas) ili **generalbas** poveren nekom višeglasnom instrumentu, a sastojao se od basove deonice i akordskih šifri prema kojima su se vršile improvizacije, najčešće u vokalno-instrumentalnim delima. Razvoj harmonskog jezika se odrazio i na **polifonu muziku** koja se sve više oslanja na latentnu harmoniju.

U periodu **ranog baroka** tonalni sistem se polako oslobađa od modalnog sistema, pre svega u novom muzičkom žanru – **operi** u kojoj vodeća uloga sada nedvosmisleno pripada **melodiji**. Kao faktura⁶¹ javlja se **monodija** (grč. *mónos* = sam, jedan).⁶² U muzici je to značilo

⁵⁹ Za kraj renesanse i početak baroka simbolično se uzima 1594. godina, u kojoj su preminula dva velika renesansna kompozitora, Palestrina i Laso. Te iste godine je izvedena i prva opera *Dafne* Jakopa Perija (Jacopo Peri, 1561–1633), koja postaje jedan od vodećih novih žanrova u baroku.

⁶⁰ U katoličkim zemljama on će značiti pokret katoličke obnove ili kontrareformacije.

⁶¹ Faktura predstavlja međusobni odnos glasova. Dva osnovna vida fakture su homofonija i polifonija, gde su u prvom slučaju glasovi harmonski i melodijski podređeni jednom, uobičajeno najvišem glasu, dok je kod polifonije slučaj da su glasovi komplementarni, te svaki od njih može u određenom trenutku preuzeti ulogu „vodećeg“. Iz tog razloga faktura se u velikom procentu najviše odnosi na ritmički odnos glasova. Dva dijametralno suprotna odnosa u tom slučaju su *izoritmija* i *komplementarnost*. Videti više o fakturi str. 33.

jednoglasi solo pevanje sa harmonski postavljenom instrumentalnom pratnjom čije je glavno obeležje podređenost muzičke obrade tekstu. Da bi se na najbolji mogući način oslikala drama u muzici, monodijska pratnja se oslanja na sve veći broj figuracija, postepeno se oslobađaju određene disonance, kao samostalni akordi javljaju se konsonantni trozvuci, eventualno umanjeni sekstakord (u6), ali se septime septakorada još uvek koriste isključivo u figurativnom smislu (kao prolazni ili zadržični tonovi). Pretapanje modusa u tonalni sistem dura i mola, sa jasnom ulogom tritonusa u funkcionalnoj ulozi desiće se tek polovinom 17. veka. Sve što se tada u muzičkoj teoriji konstituisalo u tonalnom sistemu pojaviće se u spisu *Traktat o harmoniji* („Traite de l'harmonie“) Žana Filipa Ramoa iz 1722. godine.⁶³

Prosečan harmonski jezik baroka je veoma jednostavan (tabela 2), sa izuzetkom u pojedinim improvizatorskim oblicima kao što su tokata, fantazija ili preludijum, naročito opera, ali se harmonski jezik razlikuje i među samim kompozitorima. Teparić ističe da je glavna osobina tek usvojenog jezika tonaliteta, mogućnost brzog smenjivanja harmonskog ritma i funkcija preko homofonog kontinua u smislu iskazivanja muzičke dramaturgije (Teparić, 2020: 70). Harmonski jezik najistaknutijih predstavnika baroka – Baha i Hendla (George Frideric Handel, 1685–1759), uz pojedine kompozitore poput Korelija i Monteverdija koristi se tako za dramaturgiju muzičke forme, te će biti i nešto složeniji u odnosu na prosečan harmonski jezik baroka koji je prikazan u tabeli.

⁶² U književnosti, odnosno u starogrčkoj lirskoj poeziji odnosilo se na pesmu, obično tužbalicu koju je pevao jedan pevač. Monodija se odnosila i na antičku tragediju gde je označavala poetski monolog jednog glumca.

⁶³ Tim traktatom napravio je „revoluciju“ u teoriji harmonije, jer je nastojao da naučnom metodom objasni prirodu svih sazvučja koja su bila do tada u upotrebi polazeći od prvih 6 tonova alikvotnog niza. Pored toga uspešno je pokazao da se sve poznate akordske strukture mogu u oktavnim obrtajima svesti na kvintakorde i septakorde čime je uspeo značajno da pojednostavi sistematizaciju akorada i da objasni pravila akordskog sleda.

DUR	MOL
Prirodni dur kao lestvična osnova Moldur (s funkcija tritonus) Mel.dur – iz melodijskih razloga, miksolidijsko ist. Subdominantna može biti i durska i molska (Ds, DS) Završni odseci forme najčešće (orgelpunkt)	Harmonski mol kao lestvična osnova Prirodni mol od t ka D Melodijski mol -od D ka t U prirodnom molu je karakteristična frigijska kadenca ili frigijski obrt gde se javljaju akordi na III I VII (durski) i molska d. Frigijski tetrahord u sopranu ili basu.
Fiksirane alteracije: VI>, VII> Prave alteracije: II>, III>, IV< III> kao mutacija ili u okviru VII/D	Fiksirane alteracije: VI<, VII< Prave alteracije: II>, III<, IV< II> u N6 (6-5, 5-6-5) opera, napuljska škola III< u okviru Ds, do Baha i kao pikardijska terca
Koriste se trozvuci na svim stupnjevima III samo u sekvenci Četvorozvuci: II, D, VII Ostali se mogu pojaviti figurativno ili u sekvenci	Koriste se trozvuci na svim stupnjevima III kao prekomerni (harmonski) jako retko Četvorozvuci: II, D, VII Ostali se mogu pojaviti figurativno ili u sekvenci
Vantonalni četvorozvuci samo usmereni ka S i D: DS, VIIs (dursku i molsku) DD, VII/D Vantonalni trozvuci: N6 u duru ređe	Vantonalni četvorozvuci samo usmereni ka S i D: DS, VIIs (dursku i molsku) DD, VII/D Vantonalni trozvuci: N6 u molu češće Alterovani akord hromatskog tipa -dvostruko umanjeni u obliku prekomernog sekstakorda (italijanski akord) -VII/D

Tabela 2. Harmonska sredstva u baroku

Iz tabele vidimo da se u baroku koriste sve tri vrste durske i molske lestvice. Nazivi ovih lestvica: **prirodni, harmonski, melodijski dur** i **mol** imaju svoje uporište u logici primene određenih lestvičnih stupnjeva koji definišu njihovu vrstu. Prirodni dur je osnovna vrsta durske lestvice. Harmonski dur (ili moldur) dobija taj naziv iz harmonskih razloga, jer se uvođenjem gornje vođice za V stupanj pojavljuje **subdominantni tritonus** koji pojačava kinetički odnos funkcija unutar tonaliteta. Melodijski dur pak nastaje iz „melodijskih“ razloga, jer se u lestvičnom silaznom kretanju snižavanje VII i VI stupnja pojavljuje kao prirodnije u odnosu na kretanje silazno „iz vođice“. Harmonsko tumačenje takvog pokreta je najčešće tonikalizacija subdominantne funkcije, odnosno pojava **miksolidijskog istupanja**. Slična situacija je i sa molskom lestvicom. Prirodni mol je osnovna vrsta lestvice, u kojoj se javlja i tzv. **frigijska kadenca** (ili frigijski obrt) kao harmonizacija gornjeg tetrahorda u silaznom pokretu. Ova kadenca je u vreme baroka bila često u upotrebi u laganim molskim

stavovima, a naročito u vokalno-instrumentalnim delima i kao popularno sredstvo za slikanje tužnog, mračnog raspoloženja, pa čak i smrti. U tom slučaju frigijska kadenca bi bila hromatizovana (pr. 49, 57).⁶⁴ Upotreba frigijske kadence u slikanjima raspoloženja proističe iz semantike silaznog pokreta koji generalno konotira tugu, a korišćenje akorada na prirodnom III i VII stupnju, kao i molske dominante bez dominantnog tritonusa, još više doprinosi toj atmosferi.

The image shows a musical score for a vocal line in 3/2 time, key of B-flat major. The lyrics are "When I am laid, am laid in earth,". The melody starts on G4, moves to F4, then E4, and finally D4, illustrating a chromaticized Phrygian cadence. The bass line provides harmonic support with chords in the left hand.

**Primer 49. H. Persl, *Didona i Enej*, Didonin lament, hromatizovana frigijska kadenca-
*passus duriusculus***

Harmonska i melodijska varijanta molske lestvice ponovo nastaju iz „harmonskih“, odnosno „melodijskih razloga“. U prvom slučaju je to pojava vođice, odnosno **dominantnog tritonusa**, a u drugom slučaju reč je o prirodnoj tendenciji ka uzlaznom kretanju i povišavanju stupnjeva. Varijantni stupnjevi, VI i VII definišu tip lestvice, pa ih zato ne bi trebalo smatrati pravim alteracijama. Iz tog razloga Dejan Despić za njih koristi izraz „fiksirane“ (1997) koji je i ovde preuzet.

Kada je reč o „pravim“ alteracijama, to su pre svega one koje se odnose na pomeranje II, III ili IV stupnja. Promena III stupnja pored toga što može biti akordski ton u nekom od karakterističnih akorda iz **proširenog tonaliteta** - u duru: D/S, VII/S, u molu: VII/D, D/VII°, može ukazivati i na **mutaciju**. Jedan od omiljenih postupaka koji su barokni kompozitori preuzeli iz renesansne prakse jeste pojava **pikardijske terce**, kao „pozitivnog“

⁶⁴ Ovakav hromatski pokret u rasponu kvarte naziva se *passus duriusculus*, za razliku od *saltus duriusculus* koji podrazumeva disonantni skok sa retoričkim efektom. Javlja se često i u okviru kontrapunktskih varijacija (pasakalje). O semantici pokreta *passus duriusculus* i povezanosti sa silaznim pokretom koji konotira tugu, videti više: Nataša Crnjanski „*Passus balcanicus* ili tužna muzika ima silaznu putanju: prilog proučavanju Mokranjčevih rukoveti“ (2022).

završetka u kompozicijama pisanim u molskom tonalitetu. Takva pojava je toliko konvencionalizovana da je iznenađenje predstavljalo kada je durska tonika izostajala na krajevima molskih kompozicija. Povišen IV stupanj se i u duru i u molu vezuje za akorde usmerene ka dominantni sa tim što se u molu javlja i prvi alterovani akord hromatskog tipa – **italijanski akord** kao dvostruko umanjeni sekstakord u funkciji -VII/D. Kada je reč o II sniženom, on se redovno od baroknog perioda javlja u okviru **napolitanskog sekstakorda**, češće u molu (zbog već prisutnog VI stupnja koji ulazi u sastav akorda).

Kada su u pitanju lestvični akordi, u obe lestvice se koriste svi trozvuci, češće konsonantni, ali nešto manje trozvuk III stupnja, koji je „problematičan“ zbog svoje dvojake funkcionalnosti – kao zamenika tonike i dominante. Prisutna su i tri glavna četvorozvuka II, D, VII, dok se ostali javljaju najčešće u sekvenci. Treba ponovo istaći vezu disonantnih akorada, poput umanjenog septakorda u molskom tonalitetu, koji ima funkciju da pojača dramaturško dejstvo. Teparić ističe da povezivanjem više ovakvih akorada „dolazi do hromatike, koja sa sobom nosi snažno osećanje bola, rezigniranosti“ (Teparić, 2020: 70-71). Ove situacije su nedvosmislene u muzici sa tekstom, jer postoji naglašena dramatika koju tekst povlači, ali je podjednako prisutno i u instrumentalnoj muzici.

Kada je reč o promenama tonaliteta, u prosečnom baroknom jeziku pronaći će se modulacija u prvu grupu kvintnog srodstva, odnosno samo oni tonaliteti koji su udaljeni za jedan predznak naviše i naniže (subdominantni i dominantni tonalitet, kao i njihove paralele). Zato je način modulacije najčešće **dijatonski** uz preznačenje akorada ciljne subdominantne funkcije. Ova funkcija je najpogodnija za formiranje kadence u ciljnom tonalitetu (pr. 70, 71), ili pak ciljna dominantna funkcija kada se redovno dodaje septima akorda, često u basu kada nastaje oblik sekundakorda (pr. 67), dok se ciljna tonika nikako ne preznačuje.⁶⁵ Veoma često modulira se iz dura u dominantni dur, i iz mola u paralelni dur. Spomenuto je i karakteristično **miksolijsko istupanje** (istupanje u subdominantni tonalitet) u razvojnim i završnim odsecima, koje treba uslovno shvatiti i kao šire shvaćenu

⁶⁵ Najmanje pogodan akord za preznačenje jeste ciljna tonična funkcija, pre svega, jer se i dalje sluša u vezi sa prethodnim tonalitetom. Percipiranje tonike ciljnog tonaliteta u većini slučajeva ukazuje na tonalni skok.

subdominantnu funkciju koja često prethodi dominantni, formirajući tako prolongiranu autentičnu kadencu na makro planu jednog dela.

Kada je reč o **hromatskoj modulaciji**, ona je ređa pojava od dijatonske, jer ni primena alteracija nije u punoj meri prisutna, naročito otvorena hromatika. Međutim, biće češće prisutna u molskim kompozicijama i delima tzv. „osećajnog stila“.⁶⁶ U prosečnom harmonskom jeziku baroka može se javiti hromatsko terčno srodstvo, ređe promena sklopa akorda ili dijatonski princip u kome su korišteni akordi iz proširenog tonaliteta (pr. 68).

Veoma česta pojava je **tonalni skok**, što je u vezi sa dominirajućom strukturalnom građom kompozicija, koje često predstavljaju nizove rečenica, od kojih pojedine počinju novim tonalitetom. Tonalni skok se primenjuje i kada je reč o veoma bliskim tonalitetima (pr. 66), na primer iz dominantne funkcije mola skok u dominantu ili toniku paralelnog dura, ili iz tonike dura skok u dominantu paralelnog mola i slično tome.

Modulacija pomoću sekvence je veoma česta u baroku i to putem korišćenja lestvičnih akorada. Silazna sekvenca naniže u kojoj je najčešće postavljen model T-S i jedna ili dve transpozicije (u molu se tada koristi prirodni mol). **Eliptične veze** su veoma retke, ali se može javiti njen paradigmatički oblik poput veze D7-DS7 ili DD7-D7. Treba istaći da je **sekvenca** jedna od najdinamičnijih harmonskih pojava unutar tonaliteta. Ona podrazumeva mehanički proces muzičkog toka, postavku modela i njegovo prenošenje sa minimum jednom transpozicijom. U primeru iz *Brandenburškog koncerta* Bah koristi dijatonske akorde iz tonaliteta gde se prati sekvenca i model dužine dva takta, ali se primećuju i manji sekventni odseci u jednom taktu sa preslikavanjem autentičnih odnosa: t-s, VII-III, VI-II, D-T.

⁶⁶ Najizrazitiji kompozitor ovog stila je Karl Filip Emanuel Bah, drugi sin Johana Sebastijana Baha.

g: t s6 VII III VI II6 D----- t

Primer 50. J. S. Bah, Brandenburški koncert br. 2, F-dur, BWV 1047, harmonska sekvenca u tonalitetu

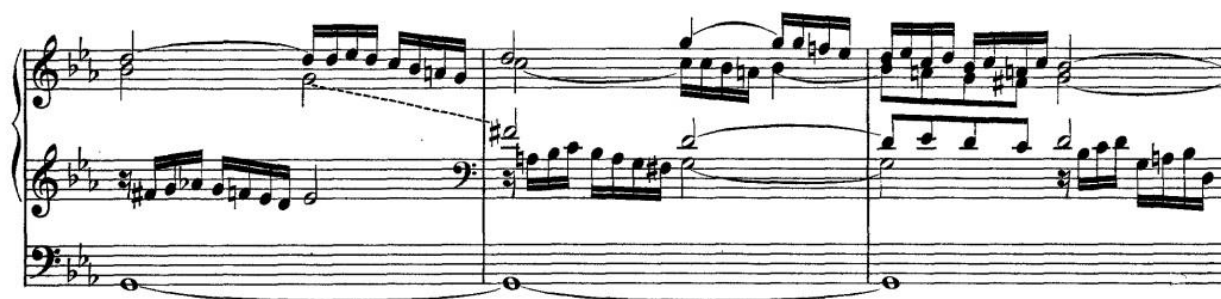
Naredni primer iz svite prikazuje korišćenje akorada iz proširenog tonaliteta kao što je dominanta za drugi stupanj: D/II. Samim tim, veće je prisustvo alterovanih tonova i hromatike. Model je jedan takt, a uočavamo sekundno-silaznu sekvencu i autentične odnose.

D: III D/II6 7 II D6 7

Primer 51. J. S. Bah, Orkestarska svita br. 3, „Air“ BWV 1068, harmonska sekvenca u proširenom tonalitetu

U harmonskom jeziku baroka veoma važnu ulogu ima **orgelpunkt** koji potiče iz orguljske prakse utemeljene na specifičnim izvođačko-tehničkim mogućnostima tog instrumenta. Orgelpunkt ili pedal se odnosi na pedalne ili nožne klavijature na kojima se izvode pretežno najdublji tonovi registra, dok ruke izvode više deonice. Iz toga se može zaključiti da su dugi, pedalni tonovi u skladu sa jednostavnim zadacima za izvođenje nogama, pa su i ti tonovi uglavnom bili tonika ili dominantna, što su i dve osnovne funkcije statike i kinetike u muzičkom toku. Iz tog razloga isticanje toničnog pedala ili statike biće

rezervisano za početak ili kraj muzičkog oblika, dok će isticanje dominante pomoću orgelpunkta kao u primeru iz Bahovog *Preludijuma u c-molu* značiti potenciranje labilnosti muzičkog toka i težnje ka razrešenju. Šire posmatrano, pedal dominante ispred pedala tonike u završnim odsecima može se sagledati i kao autentična kadenca.



Primer 52. J.S. Bah, Preludijum (i fuga) u c-molu, BWV 549

U baroknim delima treba istaći i funkciju spomenutog miksolidijskog istupanja. Neretko je istupanje u subdominantnu oblast bio znak „približavanja kraja“, dok vezivanje za pedal tonike ima plagalni efekat. U većim, monumentalnim baroknim orguljskim delima nekada su prisutni pedali na sve tri funkcije: S, D, T, što se na makroplanu može sagledati i kao potpuna autentična kadenca, a ne izostaje ni bogato figuriranje u melodijskoj deonici. Isto tako može biti razrađena i harmonija, akordske sintagme koje zanemaruju pedalni ton, pa se može javiti i biharmonija, slučajna sazvučja, za barokno doba prilično avangardna.

Pedalne kvinte imaju još jednu asocijaciju pored orgulja, a to su gajde, instrument koji je bio veoma popularan u prošlosti u Francuskoj, Škotskoj, Irskoj, pa i na našem podneblju. Gajde potiču iz folkloru, a njihova upotreba u umetničkoj muzici asocira na pastoralni žanr. Kompozicija koja je u celosti izgrađena na pedalu naziva se *Mizet* (franc. *Musette* = gajde) što označava jednu vrstu gajdi raširenih u Francuskoj od 16. veka. Mizet je francuska igra u dvodelnom ili trodelnom taktu, živahnog tempa, i pastoralnog karaktera, a igra se uz pomenuti instrument. Igrala se i na francuskim dvorovima, a često se javlja i kao stav svite. Jedan od primera je i ovaj mizet napisan za Anu Magdalenu Bah, drugu Bahovu suprugu. Mizeta se javlja i kao dubl gavote, kao u Engleskoj sviti br. 3.

Primer 53. J. S. Bah, Mizet u D-duru, BWV Anh. 126

Interesantno je da se orgelpunkt neretko ritmizuje kao u primeru iz Bahovog orguljskog preludijuma u h-molu (Pr. 54). Ovakva praksa će izroditi i jedan poseban vid polifonije koji nazivamo **polifonija na bazi ostinata**, koji šire gledano predstavlja melodiziran i ritmizovan pedal.

Primer 54. J. S. Bah, Orguljski preludijum u h-molu (t. 62-64), ritmizovani pedal

6. Bahov harmonski jezik. Bahov „modernizam“

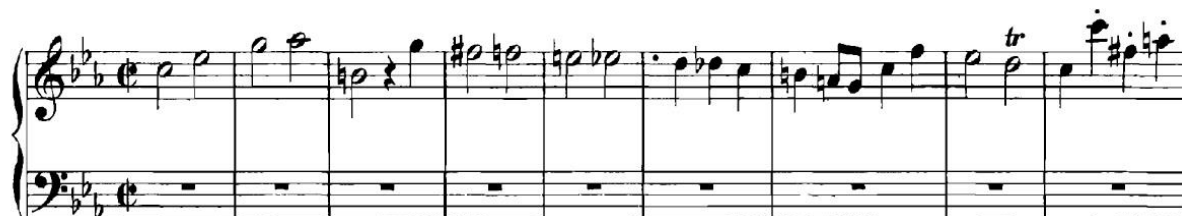
Prosečan harmonski jezik baroka prisutan je u opusu kompozitora čije stvaralaštvo nije pod većim uticajem hromatike, te je muzika pretežno dijatonska. Tu spadaju čak i kompozitori poput Vivaldija (Antonio Vivaldi, 1678–1741), Ramoa, Telemana (Georg Philipp Telemann, 1681–1767), ali i Hendla. Izuzetak čine oratorijumi i opere, kao i generalno molske kompozicije, bez obzira na žanr, u kojima se može sresti i hromatizacija monumentalnog dijatonskog jezika i neka neobičnija rešenja. Povod za smelije harmonske obrte pružaju psihološki i dramaturški razlozi utemeljeni u tekstu. Za razliku od pomenutih kompozitora, Bahov stil, iako sintetičan,⁶⁷ bio je pod snažnim uticajem harmonskog jezika i funkcionalnog mišljenja i kada je reč o polifonij, a ne samo homofonij muzici. Njegov harmonski jezik oscilira između najjednostavnijeg prosečnog baroknog jezika do izuzetno neobičnih harmonskih rešenja pod uticajem hromatike. Iz tog razloga danas se često govori o Bahovom „modernizmu“ i tome kako je po smelosti bila isuviše avangardna, te je najavila pozni romantizam, pa čak i savremenu muziku.

Jedan od najvećih svetskih kompozitora rođen je 1685. godine i živio je tačno do polovine 18. veka. O njemu se govori kao o kompozitoru intelektualne dubine i umetničke lepote. Dela poput *Branderburških koncerata*, *Goldberg varijacija*, kantata, moteta, pasije, *Mise u h-molu*, *Muzičke žrtve*, *Dobro temperovanog klavira*, predstavljaju bisere umetničke muzike i danas.

U Bahovoj polifonij muzici, vertikalna je veoma često proizvod „slučajnosti“, pa se neobični četvorozvuci u to vreme javljaju pod dejstvom melodijskog kretanja, sa puno vanakordskih tonova: skretnica, prolaznica i zadržica. „Takva sazvučja u delu najvećeg majstora klasične polifonije ponekad su izuzetno smela i neobična, nagoveštavajući 'bezobzirnu' linearnost u građenju muzike mnogo kasnijeg vremena“ (Despić, 1997: 56). Despić govori o nizu neočekivanih slučajnih akorada koji su nešto češći u muzici laganog ili

⁶⁷ Sintetičan u smislu da zavisi od nacionalnih tradicija, tako je polifonija vezana za nemački nacionalni stil, homofonija za koncertantni stil i belkanto (italijanski), ples za galantni stil (francuski) itd.

umerenog tempa, i homofonim kompozicijama u kojima dolazi do izražaja ekspresivna uloga takvih akorada (Isto: 57), ali su isto tako prisutni i u invencijama i fugama. Sa druge strane, veliki broj tema za fuge i invencije, dakle već jednoglasne melodije sadrže u sebi hromatska kretanja (pr. 55) što dovodi do čestog korišćenja vantonalne akordike. Takva tematska osnova uzrokuje odgovarajuća harmonska sazvučja u višeglasnoj fakturi.



Primer 55. J. S. Bah, *Muzička žrtva*, BWV 1079, tema

Veliki broj tema za fuge i invencije sadrže hromatska kretanja što dovodi do korišćenja akorada iz proširenog tonaliteta, ali i neobičnih četvorozvuka sa korišćenjem vanakordskih tonova. Ove pojave pronalaze primenu ne samo u polifonim delima, već i u homofono građenim stavovima. Veliku harmonsku inventivnost pokazuju kompozicije improvizatorskog karaktera poput preludijuma i fantazija. Tu dolazi do izražaja ekspresivna uloga harmonije. Takva uloga će najviše doći do izražaja u sinergiji sa tekstom, u vokalno-instrumentalnim delima stvarajući „uzbuđeni stil“⁶⁸ (it. *stile concitato*) što podrazumeva prelazak iz jedne u drugu disonancu uz česte umanjene akorde i modulacije. Kada je reč o lestvičnim četvorozvucima, u odnosu na prosečan harmonski jezik baroka, Bah će relativno često pored glavnih četvorozvuka upotrebljavati i akorde na I, III, IV, VI, naročito u sekvenci. Korišćenje ovih akorada u sekventnim nizovima postaće konvencija tek u narednoj stilskoj epohi, to jest epohama.

⁶⁸ Tvorcem ovog stila smatra se Klaudio Monteverdi.

G: II6 VII7 T6 VI7 VII6 D7 T VI ...

Primer 56. J. S. Bah. Dvoglasna invencija u G-duru. Sekvenca sa lestvičnim četvorozvucima

Alteracije u Bahovom jeziku mogu imati samo figurativnu ulogu, ali mnogo češće imaju akordsku. U fundusu akorada koji Bah koristi mogu se pronaći i akordi koji se ne javljaju u prosečnom baroknom jeziku:

- 1) pored DD, VII/D, DS i VII/S, Bah uvodi i **DII, VII/II i DVI i VII/VI**
- 2) **N6** se može javiti i kao **Fr 5/3**
- 3) Pored **P6** (kao obrtaj 2xU 5/3) u funkciji **VII/D**, Bah koristi i njegov četvorozvuk **6/5** i **tvrdno umanjeni** u funkciji **DD** kao **prekomerni 4/3**.
- 4) Omiljena **frigijaska kadenca (obrt)** kod Baha je veoma često **hromatizovana**.

ITALIJANSKI NEMAČKI FRANCUSKI

C, c: -VIIId6 D -VIIId6
5 D -DD4
3 D

Primer 57. Alterovani akordi hromatskog tipa u Bahovom harmonskom jeziku

Tri alterovana akorda hromatskog tipa koja Bah upotrebljava jesu dvostruko umanjeni trozvuk, četvorozvuk (-VII/D 6, -VII/D 6/5) i tvrdo umanjeni četvorozvuk (-DD4/3). Ovi akordi se koriste u obrtajima, jer se u njima nalazi obrtaj hromatskog intervala – umanjene terce. U pitanju je prekomerna seksta, pa otuda i njihovi nazivi: prekomerni sekstakord, prekomerni kvintsekstakord i prekomerni terckvartakord. Ovaj interval se suprotnim pokretom razrešava u oktavu narednog akorda – dominante, pa tako i melodijskim pokretom i harmonskim razrešenjem predstavlja najogičniju vezu. Ovim vezama se takođe donekle menja percepcija dominante kao nestabilnog sazvučja, jer dominantna predstavlja relativno „stabilno“ razrešenje ovih akorada. Ova promena od nestabilnog ka relativno stabilnom sazvučju svoj puni značaj dobija u narednim stilovima, klasicizmu i romantizmu.

Crucifixus

The image shows a musical score for the 'Crucifixus' movement from J.S. Bach's Mass in B-flat major. The score is arranged for a chamber ensemble and vocal soloists. The instruments listed are Flauto traverso 1 and 2, Violino 1 and 2, Viola, Soprano 2, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have the lyrics 'Cru - ci - fi - xus, Cru - ci - fi - xus, Cru - ci -'. The Continuo part is a figured bass line. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each instrument and vocal part.

Primer 58. J. S. Bah, Misa u h-molu, „Crucifixus“. Hromatizovan frigijski obrt – *passus duriusculus*

The image shows a musical score for the hymn 'Cru-ci-fi-xus'. The score is written for a choir and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The bass line is particularly notable for its chromatic descent, which is a characteristic feature of the 'passus duriusculus' or 'lamenting bass'.

The lyrics are:
 cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro
 fi - xus, cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus
 Cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus, cru - ci -

Primer 58. *nastavak*

U odnosu na dijatonsku varijantu frigijske kadence ovde se frigijski tetrahord, po pravilu u basu, popunjava hromatskim tonovima, pa to diktira i odgovarajuće harmonske veze i neobičnije melodijske pokrete (eliptične veze, durska subdominanta, veza D-S). Da je reč o ekspresivnoj ulozi harmonije svedoči činjenica da se ovaj hromatski silazni pokret u rasponu kvarte naziva *passus duriusculus* ili lamentirajući (lamento) bas što je od madrigala 16. veka izraz tuge i lamenta u muzici. Lamentirajući bas je najveću primenu našao u baroku i klasicizmu, pogotovo u operama.

Kada je reč o promenama tonaliteta, Bah najčešće upotrebljava dijatonski princip modulacije, ali neretko i hromatske i enharmonske modulacije u molskim tonalitetima. Kada se javi hromatski tip modulacije, najčešće je u pitanju promena sklopa akorda, ali nisu retke ni tercne veze (prividne i hromatske), kao ni dijatonski princip pri čemu se koriste akordi iz proširenog tonaliteta (hromatska modulacija na principu dijatonske). **Tonalni skok** čest je na granicama oblika.

Jedna od najznačajnijih novina u poznom baroku jeste primena enharmonije kao posledica **temperovanog sistema**⁶⁹ i hromatizacije dijatonike. Bah koristi enharmoniju sa više smelosti nego njegovi savremenici, naročito u delima improvizaciono-fantazijskog obeležja. Stoga nije retkost da je upotrebi i u svrhu **enharmonske modulacije**. Enharmonska modulacija se vrši pomoću umanjenog četvorozvuka i enharmonske zamene tonova koje omogućavaju da se time dobija ista vrsta akorda. To je omogućeno i time što zvučno postoje samo tri umanjena četvorozvuka, dok ostali predstavljaju njihove ortografske varijante. Budući da se enharmonska modulacija većinom koristi za udaljenije tonalitete, u Bahovim kompozicijama možemo uočiti i bogatiji tonalni plan, a neretko se učestale modulacije dešavaju u veoma kratkom muzičkom vremenu! O enharmonskoj modulaciji se govori samo kada nisu preznačeni svi tonovi akorda, to jest kada ostaje najmanje jedan ton enharmonski nepromenjen, jer će u suprotnoj biti reč o **enharmonskoj razmeni**⁷⁰ akorada i tonaliteta.

Interesantno je da enharmoniju drugi kompozitori manje upotrebljavaju sve do polovine 18. veka, dok će kod Baha biti prisutna i kao modulaciono sredstvo, naročito u „delima improvizatorsko-fantazijskog obeležja, gde se u znatnoj meri susreću i 'moderna' rešenja druge vrste“ (Despić, 1993: 59) (pr. 60).

⁶⁹ Muzikolog Čarls Rozen govori o tome da je u 16. veku bilo određenih pokušaja da se uspostavi temperovani sistem, jer je bilo važno za hromatski pisanu muziku tog vremena, ali on nije postao teoretska baza muzike sve do 18. veka (Rozen, 1979: 27).

⁷⁰ Videti str. 146.

$\text{♩} = 70$

g: VII \flat 7----- D⁴-----

D

VII ⁴	K6-----
3	4-----
es: VII 6	4-----3
5	D-----

Primer 59. J. S Bah, Misa u h-molu, BWV232, „Credo“, primer za enharmonsku modulaciju pomoću umanjenog četvorozvuka

Primer 60. J. S. Bah, Orguljska fantazija i fuga u g-molu, BWV 542 (t. 31-39), upotreba enharmonije

Kratke kompozicije, pretežno usmerene na vertikalni i horizontalni harmonski tok jesu Bahovi protestantski korali. Smela i neobična sazvučja, neuobičajene akordske veze i manje konvencionalni melodijski pokreti, kao i hromatika i drugi elementi pronalaze svoju primenu upravo u koralima.

7.1. Bahove obrade protestantskih korala. Harmoniska polifonija

Kreativnost u harmonskom mišljenju Bah je najviše ispoljio u obradama protestantskih korala (preko 400). Protestantske korale čine melodije i tekstovi na nemačkom jeziku, koji se javljaju u vreme reformacije crkve, kada se liturgijske službe počinju odvijati na narodnom, a ne latinskom jeziku (u Nemačkoj početak 16. veka, Martin Luter). Napevi su uzeti i iz gregorijanskih korala, ali i iz svetovne narodne muzike. Iz tog razloga ove melodije često imaju modalnu osnovu.⁷¹

Oblik protestantskog korala je najčešće dvodelan, takozvani **bar oblik a a b**. To znači da se početna rečenica ili dve ponavljaju sa narednim stihom teksta – versom, dok dalje sledi nov melodijski odsek. Rečenice u koralu su odeljene koronama, odnosno kadencama. Krajevi rečenica su najčešće na toničnoj ili dominantnoj funkciji (polukadenca), a nešto neuobičajnija rešenja su ređa kao što je varljivi zastanak (pr. 65) ili zastoj na subdominanti (pr. 64).

Melodije protestantskih korala su se u crkvi izvodile kao **jednoglas sa generalbasom** (na orguljama). Pošto su takve melodije veoma često jednostavne Bah ih je oplemenio takozvanom **harmonskom polifonijom**, to jest uvođenjem raznovrsnih figurativnih tonova u homofonu fakturu.⁷² Najčešće su to anticipacije, pripremljene zadržice, skretnice, prolaznice i anticipacije koje grade i figurativne akorde – uglavnom kvartsekstakorde. Time se deonice dodatno „melodiziraju“, homofoni stav se „polifonizuje“, pa otuda i termin *harmonska*

⁷¹ Videti dalje o protestantskom koralu str. 244.

⁷² Tako harmonska polifonija jeste **homofoni** stav sa relativno osamostaljenim glasovima u kojima se nalaze figurativni tonovi.

polifonija, što treba razlikovati od prave polifone fakture. U postupku figuriranja primenu pronalaze sve vrste i podvrste vanakordskih tonova, pri čemu je u unutrašnjim glasovima nešto veća sloboda primene tih tonova u odnosu na basovu deonicu u kojoj se nalaze uglavnom prolaznice, prolazne zadržice i skretnice. Može se uočiti i slobodniji tretman figurativnih tonova kao što je **nota kambijata** (ital. *nota cambiata*), napuštena prolaznica s naknadnim razrešenjem sa poretkom intervala **8-7-5-6**. Figuracija se uglavnom javlja naizmenično u glasovima, ali neretko i u simultanom nastupu.



Primer 61. Nota kambijata

Figurativni tonovi uglavnom nastupaju naizmenično stvarajući komplementaran odnos deonica. Iz ovog opusa protestantskih korala, nevelikih umetničkih pretenzija, Bah je dao najinventivniji doprinos u odnosu na kompozitore koji su takođe obrađivali protestantske korale.

U koralima se neretko pojavljuje neobičan harmonski sled funkcija ili akordi koji deluju kao osamostaljeni u odnosu na prosečan harmonski jezik baroka, kao što subdominantni septakord ili pojava subdominantne funkcije nakon dominante. Zanimljive su i pojave „zamagljenog tonaliteta“ na početku korala ili ambigvitetni harmonski pasaži, kao i upotreba karakterističnih motiva koji koralima daju identitet i prepoznatljivost.

7.2. Postupak harmonske analize Bahovih korala

Kao što je rečeno, lestvičnu osnovu protestantskih korala čine modusi, zbog čega se u njihovoj harmonizaciji pojavljuju **modalni elementi** i pojedine harmonske sintagme koje nisu karakteristične za klasični funkcionalni sistem, poput D-S, S-t, VI-D, D-III i slično.

Najzanimljivije harmonijske sintagme se sreću u koralima koji se baziraju na modusima u kojima tritonus gravitira prema različitim stupnjevima (zapravo samo u jonskom gravitira prema tonici!). Iz tog razloga se u harmonizaciji modalne melodije, tonika dura ili mola ne mora podudarati sa tonus finalisom modusa. U narednom primeru ilustrirano je kako melodija dorske lestvice na tonu F u Bahovoj harmonizaciji gravitira ka f-molu, As-duru i c-molu.

f: S As: t VI D T D6 III6 c:D t d t f: VII VIIs t6 S6 (VII)

(c: VII ° s DVI VI DVI6 t6 D t)

Primer 62. J. S. Bah, „Christ, unser Herr, zum Jordan kam Hristos“ (Gospod naš dođe na Jordan). Harmonizacija dorske lestvice na tonu F

Kao što se vidi iz primera pojavljuju se mnoge „nelogičnosti“ u harmonizaciji, kao što su durska subdominanta u molu u vezi sa tonikom, kratka modulacija iz f-mola u As-dur, veza VI-D ili D-III (što se može opravdati tumačenjem VI kao zamenika S funkcije, ili III kao zamenik T funkcije), kao i veza molske dominante sa tonikom, što je očigledno rezultat melodijskog pokreta kvarte u basu (t. 3-4). Problem se usložnjava kada se čitava prva fraza protumači u c-molu budući da završava ubedljivom autentičnom kadencom (videti harmonizaciju u zagradi ispod primera 62). O tonalnom zaokruženju u c-molu svedoči završna potpuna autentična kadenca koralu koja se, s obzirom na činjenicu da je u pitanju dorski modus na tonu F, isto tako može protumačiti i kao polukadenca u f-molu (pr. 63).

f: VI II6 (D7) VI s7 D7 t B: D T — S
III s6 K 8 - 7
(f:t6 d 4 DD7 D)

Primer 63. J. S. Bah, koral: „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ (Hristos Gospod naš dođe na Jordan). Završna kadenca.

Tumačenje završne kadence u f-molu (u zagradi) otkriva **dorsku kadencu**. Slične situacije se pojavljuju i u koralima čije melodije su bazirane na frigijskom nizu. U njima je neizbežna pojava **frigijske kadence**. U narednom primeru se melodijski niz umesto u e-molu (sa finalisom E), harmonizuje u a-molu sa završetkom na dominantni. Otvoren harmonski kraj koralu na **dominantnoj funkciji**⁷³ tako jeste uobičajena pojava (pr. 64).

⁷³ Kod Baha se mogu naći i neuobičajnija rešenja frigijskog niza, kao što je završetak na tonici.

frigijska kadenca

b: D — t d6 s s7 D t s6 VIIs Ds⁵ s t D t D6 t VI — es: D

D⁶ t D t s6 VII⁷ s VII D b: t VII t II⁵ Des: VII T6 — S T6 D T VI

Des: II⁶ b: s6 II⁵ D t6 D t VI D⁶ t D t Ges: VI D T — D 8 7 8 7 6 5 3 4 3 b: VI 7 6 5 3 4 3 D

**Primer 64. J. S. Bah, koral: „Christus, der uns selig macht“ (Hristos koji nas spašava).
Harmonizacija frigijske lestvice na tonu F**

Tritonus u frigijskoj lestvici, koji se nalazi između II i V stupnja u funkcionalnoj harmoniji gravitira ka tonalitetu VI stupnja (što je u ovom slučaju tonika Des-dura, pr. 64), ili se prvi frigijski tetrahord često tumači kao gornji tetrahord prirodnog mola subdominante, što je u ovom konkretnom slučaju tonalitet b-mola, ujedno i osnovni tonalitet. Interval male terce između VII i II stupnja frigijskog modusa takođe omogućuje da se u harmonizaciji melodije pojavi i tonalitet sedmog stupnja, što je u ovom slučaju es-mol. To daje široku paletu latentnih harmonskih mogućnosti, a ujedno i zanimljive analitičke opservacije. Jedna takva se javlja kod pojave Ges-dura pred završni povratak u b-mol. Šire posmatrano, i modulacija

u es-molu se može percipirati kao usmerenost ka subdominanti b-mola (miksolidijsko istupanje). Pa ipak, ubedljivim skokom kvinte D-T u basu sugerisana je nova tonika – ton Ges. Sa druge strane, usmerenost ka subdominanti b-mola je opravdana činjenicom što čitav koral završava frigijskom kadencom b-mola, donoseći frigijski niz u deonici diskanta i interesantan harmonski obrt, od tonike Ges-dura do dominante b-mola (pr. 64, kraj).

Upotrebom harmonske polifonije Bah je u strogoj homofonoj fakturi emancipovao glasove, dajući im slobodu i veći pokret u melodijskom kretanju. Međutim, izvesnu teškoću pri definisanju akorada i harmonskih funkcija predstavlja upravo prisustvo velikog broja figurativnih tonova: skretnica, prolaznica, zadržica i anticipacija. U determinisanju tonova – da li pripadaju akordu ili ne, ključnu ulogu ima logičnost harmonskog toka, premda izvesno prvenstvo akordskog tona imaju oni koji se nalaze na naglašenim i relativno naglašenim metričkim delovima, kao i jedinicama otkucaja u odnosu na druge tonove. U mnogim slučajevima, pogrešno određen akordski ton može dovesti do nelogičnih rešenja. Generalno treba izbegavati princip da se sa svakom promenom tona tumači novi akord. Naprotiv, akordske strukture treba posmatrati na širem harmonskom planu, u skladu sa harmonskim ritmom, te grupisati tonove u okviru iste funkcije, ukoliko je to moguće.⁷⁴

C: T — II T6 S DD5 III6 DVI6 VI Ds — 7 II T6 D2 T D — T
(F:VII6 D7 VI)

Primer 65. J.S. Bah, „Freu' Dich sehr, O meine Seele“⁷⁵ (Raduj se mnogo, dušo moja)

⁷⁴ Ovaj princip je suštinski reverzibilan u odnosu na Bahov koncept primene harmonske polifonije. Bah je polazio od harmonskog „kostura“, čistih akorada, te je glasove postupno figurirao, dok se pri analizi najpre „eliminiraju“ figurativni tonovi kako bi se došlo do harmonskog „kostura“.

⁷⁵ U zagradi se nalazi manje logično rešenje gde se pojedinačno tumače akordi VII i V stupnja za subdominantu, iako oba ulaze u sastav DS7. Isto tako se septima u basu u okviru dominante u pretposljednem taktu može tumačiti i kao prolaznica i kao akordski ton koji formira D2, što spada u manir korala.

Korali su strukturirani tako da gotovo svaka fraza počinje u novom tonalitetu. Iz tog razloga jedan od ključnih elemenata pri analizi biće posmatranje muzičkog toka „od fraze do fraze“, a ne „od akorda do akorda“. Na taj način će se pružiti jasna slika pravca harmonskog toka i ujedno rešiti moguće dileme u vezi sa tonikalizacijom i modulacijom. Jedan od najčešćih vidova promene tonaliteta u protestantskim koralima jeste pomoću **tonalnog skoka** koji uobičajeno prati i promena registra (iako može i izostati). U primeru 64 uočavamo modulaciju iz es-mola u b-mol (t. 8) koja se može tumačiti i kao hromatska modulacija pomoću promene sklopa akorda (B-D-F, B-Des-F), međutim javlja se promena registra i unakrsnica između alta i tenora (D-Des), te izostaje prava otvorena hromatika u istom glasu, što sve ukazuje na tonalni skok. Ovaj tip promene tonaliteta je primenjen čak i kod veoma bliskih tonaliteta kao što su paralelni, ali se ređe javlja unutar fraze.

C: T D T D6 VI 4-3 T D T
G: II (VII)T D T C: T6 II T D6 T D T

Primer 66. J.S. Bah, 49. „Freu' Dich sehr, O meine Seele“ (Raduj se mnogo, dušo moja) tonalni skok

U prethodnom primeru dijatonski princip nije moguć, jer bi bila preznačena ciljna tonika (C-dur). U ovom slučaju tonalni skok je jedino moguće tumačenje.

Prepoznavanje modulacije se vrši isključivo identifikovanjem **modulirajućeg akorda**, to jest akorda koji definiše ciljni tonalitet, jer uvodi novi predznak koji postaje stalan (pr. 67). To znači da se modulacija vrši tačno ispred modulirajućeg akorda koji je najčešće **ciljna subdominantna funkcija**. Reč je o **dijatonskom principu modulacije** sa preznačenjem lestvičnih akorada polaznog i ciljnog tonaliteta. Ključnu ulogu prilikom dijatonske

modulacije vrši poznavanje mnogostranosti akorada, kao i prepoznavanje tačnog mesta modulacije. Ukoliko nema drugih pokazatelja (otvorene hromatike i vrste akorada kao što je umanjeni septakord) modulacija je najverovatnije dijatonska, a rešava se lociranjem modulirajućeg akorda (pr. 67).

MA

g: t D — t — s6 III6 S 4 6 — 5 6
 43 4 - 3 2 - 3 5

B: II D VII6T — D — Tg: D t VI II5 s

g: D — F: VI D 2 3 5 T S D7 T D — T

B: D 2 T6 D6 T T

d: VI

d: II6 DD5 D t 5-4-5 4 - 3 T 6- 6-5 8 - - 5 4 5
 4 - 3

g: D 2 t6 D6 t VI II6 DD D2 t D — T

Primer 67. J.S.Bach, Koral: „So gibst Du nun, Mein Jesu, Gute Nacht“ (Dakle, Isuse moj, ti reci laku noć), (MA-modulirajući akord)

Prethodni primer ilustruje tipične harmonske pojave prilikom modulacije. Pre svega, tu je pojava **modulirajućeg akorda** (D ciljnog tonaliteta) prilikom modulacije iz g-mola u B-dur, te se preznačenje vrši na akordu pre modulirajućeg (ciljni II stupanj). Pojava modulirajućeg akorda nekada neće biti očigledna, naročito ako su u pitanju veoma bliski tonaliteti, pa on može i sasvim da izostane. U nedostatku modulirajućeg akorda, pažnja se više obraća na tzv. **melodijsko kretanje i ponašanje kritičnih tonova** (npr. VII stupanj se više „ne ponaša“ kao vođica zbog silaznog kretanja). U ovom primeru „zamagljena“ je modulacija iz B-dura u d-mol (kraj drugog reda) gde se tek iz melodijskog kretanja (diskant D-E-F) uočava da je novi tonalitet već počeo. Budući da je reč o ponovljenom akordu sa korone (tonika B-dura) ne može biti reči o tonalnom skoku (nema ni promene registra), kao ni o modulaciji na koroni (o tome više reči u daljem tekstu), već o jasnoj **dijatonskoj modulaciji** na početku fraze. Prilikom **modulacije u subdominantni tonalitet** (F-B, d-g) preznačenje se vrši na isti način i to preznačenjem tonike u dominantu, pri čemu se već kao sledeći korak harmonskog toka pojavljuje **septima akorda**, u oba slučaja kao prolaznica u basu gradeći sekundakord. Ovaj harmonski postupak spada u standardne procedure, pa čak i u manir velikog kompozitora. Najzad, naročito interesantno tumačenje predstavljaju dva **tonalna skoka**, iako se akordi na granici tonaliteta mogu dovesti u hromatsku relaciju. Prvi put (t. 5) javlja se modulacija u paralelni tonalitet, iz B-dur u g-mol i dva akorda na granici tonaliteta su u hromatskoj terčnoj vezi (B-D-F i D-Fis-A). Budući da izostaje otvorena hromatika, ovaj momenat je logičnije tumačiti kao tonalni skok, što potkrepljuje i njegova zvučna percepcija. Drugi put je to čak uočljivije (t. 7), jer se menja i registar na prelasku iz g-mola u F-dur, a između akorada (d-fis-a i d-f-a koji bi se drugačije tumačio kao promena sklopa akorda) nalazi se i pauza kojom su tonaliteti i „fizički“ odvojeni.

Prilikom prave hromatske modulacije uglavnom se pojavljuje **otvorena hromatika** kao signal za relaciju između dva akorda, to jest dva tonaliteta.

C: T
F: D

T6 D5 T d:D6 t D C: T6 T S (D) S6 T D

Primer 68. J.S. Bah, 49. „Freu' Dich sehr, O meine Seele“ (Raduj se mnogo, dušo moja), hromatska modulacija

U modulaciji iz d-mola u C-dur sa jasnom hromatskom tercnom vezom između dva akorda pojavljuje se otvorena hromatika koja će u prethodnoj hromatskoj modulaciji, iz F-dura u d-mol, izostati. Međutim, modulacija se ipak tumači kao hromatska iz više razloga. Prvo, izostaje promena registra koja bi ukazivala na tonalni skok (činjenica je da se tonalni skok zaista retko pojavljuje tokom odvijanja fraze). Drugo, dijatonska modulacija je takođe nelogična (npr. da se tonika F dura preznači u III^o), jer bi se uzastopno javila dva tipa lestvice, prirodni i harmonski d-mol. Treba voditi računa da se na granicama tonaliteta (poslednji akord polaznog i prvi akord ciljnog) nalaze samo **lestvični akordi**, to jest, prilikom prave hromatske modulacije se ne upotrebljavaju akordi iz proširenog tonaliteta, jer bi to pružalo bezbroj mogućnosti za modulaciju koje nisu zvučno, ni teorijski podržane (!) Drugim rečima, hromatika dobija svoju punu logiku jedino u okviru dijatonike!

Enharmonska modulacija nije česta pojava u protestantskim koralima, jer je barok vreme u kome je temperovani sistem tek zaživeo i vreme u kome se hromatika ne koristi u punoj meri od strane baroknih kompozitora. Ukoliko se javi, enharmonska modulacija se najčešće izvodi pomoću enharmonske zamene tonova umanjenog septakorda i njegove mnogostranosti. Posebnu ulogu imaju i **prolazni tonaliteti bez ili sa potvrdom**, koji kako im ime kaže imaju funkciju povezivanja dva tonaliteta.

F: S T D — T Ds2 II 3 6
VII_s 5
VII₄
3 6
 D 5

Primer 69. J. S Bah, Korol „Ach Gott und Herr“ (Ah, Gospode i Gospodine), enharmonska modulacija

A: T T D6 T S₆
D6 G: T
S D T A: T

Primer 70. J. S. Bah: „Ach, bleib bei uns, Herr, Jesu Christ“ (Ah, ostani uz nas, Isuse Hriste), prolazni tonalit

Gotovo u svim primerima može se primetiti da svaka nova fraza podrazumeva i promenu tonaliteta. Pri tome treba svakako **izbeći modulaciju na koroni**, jer ova mesta predstavljaju stabilne zastoje, čvrste granice koje se tonalno dovode u vezu sa prethodnom frazom. U mnogim situacijama javlja se „neobičan“ harmonski ritam ili akordi koji deluju kao osamostaljeni u odnosu na prosečan harmonski jezik baroka, pa čak i harmonskog jezika naredne epohe. Jedan od takvih je subdominantni septakord (pr. 63 Christ unser) ili pojava subdominante posle dominante (pr. 68). Ova poslednja situacija je ipak opravdana činjenicom da se tonovi dominante ponašaju kao prolazni, dok je sama funkcija dominante zapravo skretnična, jer se nalazi između dve subdominante (otuda i D u zagradi). Zapravo

su najinteresantniji korali oni kod kojih se na početku pojavljuje „zamagljen“⁷⁶ tonalitet ili ambigvitetni harmonski pasaži, jer je moguće dvojako tumačenje. Naredna dva primera to ilustruju.

fis: t 6
 E: II D VI₃ DD₆D T₆
 (E: II — D)... H: S₆ S₇ D T D₆ T
 fis: S D₆ t ——— 6

Primer 71. J. S. Bach, „Erschienen Ist Der Herrlich' Tag“ (Divan dan je objavljen), zamagljen tonalitet

e: t
 h: s D₂ t₆ t D₅ t ⁸⁻⁷ D T T₆
 (h: s)... e: D₆ t VII₆ III₆ t ⁶ II₅ D₇ t
 (DIII₆)

Primer 72. J. S. Bach, „Christ lag in Todesbanden“ (Hrist je ležao u samrtnim okovima), zamagljen tonalitet

U oba korala se modulira odmah na prvom akordu, premda bi se moglo tumačiti i šire, da počinju subdominantnom funkcijom. Prvo rešenje može imati prednost zbog tonalne

⁷⁶ O zamagljenom tonalitetu govori Dejan Despić u vezi sa harmonskim jezikom romantizma i početnim muzičkim izlaganjem kao njegovoj opštoj labilnosti nasuprot ekspozicionoj praksi klasičara. Up. Despić, 1997: 188.

zaokruženosti, u prvom slučaju je u pitanju fis-mol, u drugom e-mol. U prvom primeru je postojala mogućnost i za raniju modulaciju u H-dur, međutim, zvučno se potvrđuje prvo posredni E-dur. Logično je i to da se isti način modulacije (tonika postaje subdominanta) prenosi i na sledeću dijatonsku modulaciju, iz H-dura u fis- mol. U istom primeru se nalazi ilustracija dijatonskih modulacija sa korišćenjem ciljane subdominantne funkcije (II, S). Skrećemo pažnju da predznaci ne moraju odgovarati tonalitetu u tradicionalnom smislu reči, tako da definišu vrstu lestvično-tonalne strukture, već tome daju doprinos i akordski sklopovi i funkcionalne veze među njima.

U drugom koralu u e-molu (pr. 72), takođe postoji minimum dva moguća harmonska tumačenja početka. U pitanju je jambski početak koji u tradicionalnom dur-mol sistemu gotovo sigurno ne bi podrazumevao pojavu tonične funkcije, pa ni subdominantne, već dominantne. U tom smislu, treba ukazati i na metro-ritmičke nelogičnosti u koralima koje potiču iz njihovog nemenzuralnog porekla. Naime gregorijanske melodije na kojima počivaju protestantski koralni nisu bili pisani u menzuri, u „meri“, sa takticama, već su one dodate kasnije. U nemenzuralnoj notaciji postojalo je jednostavno pravilo da duže notne vrednosti imaju naglasak, a kraće nemaju. Postavljanje menzure ili „mere za muziku“ uramilo je muzički tok i dovelo do ovakvih situacija koje nisu retke u protestantskim koralima. Možemo zaključiti da su ovakvi i slični primeri poput modulacije na prvom akordu, početak na subdominantnoj funkciji, završetak koralna na dominantni, neobična sazvučja,... sa jedne strane dokaz Bahove inventivnosti, a sa druge odraz modalnih obeležja. Bahovi koralni su uglavnom tonalno zaokruženi – početak i završetak koralna je u istom tonalitetu, ali povratak u osnovni tonalitet nekada može i da izostane.

Generalno se može uočiti da Bah u istom koralu veoma često koristi **isti princip modulacije**, naročito prilikom povratka u početni (ili prethodni) tonalitet. U primeru 72 je neobičan i harmonski ritam koji se pojavljuje u e-molu, jer su u pitanju akordi prirodnog mola (VII^o i III^o), ali bez realizacije frigijske kadence. Pritom, VII^o deluje i kao dominantna za III. Prvo rešenje ima prednost zbog **tonalne zaokruženosti** (koral se završava pikardijskom tercom na tonici e-mola).

Ukratko, saveti za analizu koralu bi bili sledeći:

- Određenje modalne osnove lestvice i mesta tritonusa, kao i njegove gravitacije (nepodudarnost predznaka)
- Analiza koralu „od fraze do fraze“, a ne „od akorda do akorda“
- Nakon slušanja beleženje funkcija na koronama
- Moguća pojava „zamagljenog tonaliteta“ na početku i modulacije na prvom akordu
- Tonalna zaokruženost ima prednost prilikom izbora tonaliteta (to jest tonalitet kojim je koral započeo najčešće je tonalitet kojim se koral završava, ali ima i izuzetaka!)
- Harmonska polifonija – odluka koji ton će se shvatiti kao akordski, a koji kao figurativni (prolaznice, skretnice, zadržice, anticipacije)
- Ne menjati funkciju sa svakom promenom tona
- Akordske strukture treba šire posmatrati i grupisati tonove iste funkcije – traženje harmonskog kostura po principu
- Bez modulacije na koronama
- Veoma često nova fraza počinje u novom tonalitetu
- Na granicama fraza čest tonalni skok
- Modulacije su najčešće dijatonske i hromatske, ređe enharmonske
- Prilikom dijatonske modulacije ne preznaju se ciljna tonika
- Prilikom modulacije važno je i **melodijsko kretanje i ponašanje kritičnih tonova** (npr. uočava se da se vođica više ne ponaša kao vođica zbog silaznog kretanja).
- Hromatska modulacija ne mora uvek da podrazumeva otvorenu hromatiku
- **Hromatska modulacija:** na granicama tonaliteta (poslednji akord polaznog i prvi akord ciljnog) nalaze samo **lestvični akordi**

Posebnu draž ovim koralima daju specifični melodijski ili harmonski elementi kojima Bah obeležava svaki pojedinačni koral, gotovo kreirajući neku vrstu lajtmotiva (u sadejstvu sa tekstom). To mogu biti karakteristične kadence u kojima se pojavljuje uvek ista figuracija (npr. 6-5 u koralu „So gibst“, anticipacija u „Christ, unser herr“), specifični intervali (npr.

sekunda u koralu „Ach Gott, erhör' mein Seufzen“) i drugo. Ta obeležja kreiraju identitet korala i obezbeđuju prepoznatljivost.

8. Harmonska sredstva ranog klasicizma i razvijenog klasičnog stila

Paralelno sa završetkom barokne epohe, početkom 18. veka razvija se stil koji po svim svojim karakteristikama najavljuje narednu epohu **klasicizma**. Ovaj period se uopšteno naziva pretklasicizmom, iako se unutar njega mogu diferencirati stilovi kao što su **rokoko** ili **galantni stil** sa jedne strane, i tzv. **osećajni stil** sa druge. Kada je reč o rokokou, u odnosu na barok može se uočiti: 1) pojednostavljivanje fakture (za razliku od orguljskog zvuka i monumentalnosti), 2) pretežno dijatonski harmonski jezik; 3) dominacija žanrova za solo instrumente, naročito za čembalo 4) razvoj kamerne muzike i koncertnog žanra 5) melodijski ornamenti i kitnjaste figuracije koje su transponovane iz arhitekture.

Premda **rokoko** traje gotovo do kraja 18. veka, harmonski vokabular ostaje u domenu baroka. Najviše se koriste dijatonski akordi, a tonalni plan se zasniva na tonalitetima iz I grupe kvintnog srodstva (modulacije čak često izostaju). Najznačajniji predstavnici rokoko stila su **Fransoa Kupren** (François Couperin, 1668-1733) i **Domeniko Skarlati** kod kojih se mogu pronaći i neka zanimljivija harmonska rešenja za to vreme. Kupren je bio klavsenista, kompozitor, orguljaš i pedagog, pa je čak ostavio i jedno značajno teoretsko delo o sviranju na klavsenu *Umetnost sviranja na klavsenu* („L'art de toucher le clavecin“) iz 1713. godine. Tom instrumentu je posvetio 27 svita koje su zasnovane na homofoniji i baroknom višeglasju sa karakterističnim melodijama finih ukrasa i ritma francuskih lautista. Po ovom kompozitoru dat je naziv rondo sa kupletima⁷⁷ (fr. *couplet*) kojeg je često primenjivao kao oblik svojih kompozicija.⁷⁸ Italijanski kompozitor Skarlati je bio izvrstan čembalista koji je

⁷⁷ Videti *Barokni ili Kuprenov rondo*, str. 222.

⁷⁸ Videti deo III Muzičke forme.

čembalu namenio čak 555 kompozicija. Premda je komponovao i opere i crkvenu muziku, najbrojnije su kompozicije za čembalo napisane u ranom sonatnom obliku sa dve tonalno suprotstavljene teme u ekspoziciji, razvojnim delom sa prvom temom i reprizom druge teme. Ta forma će biti nazvana po njemu Skarlatijev sonatni oblik.⁷⁹ Omiljeno sredstvo za postizanje kontrasta bazirano je na odnosu **dura i mola** kao najava klasicizma i principa tematskog dualizma.

Andante

Primer 73. D. Skarlatti, Sonata u h-molu, K. 408, početak (t. 1-20)

⁷⁹ Videti *Skarlatijev sonatni oblik*, str. 236. Po ovom kompozitoru nose naziv i paralelne kvinte (*Skarlatijeve kvinte*) koje nastaju pri vezi kvintekstakorda ili terckvartakorda VII stupnja sa I stupnjem, kada se između dva susedna glasa formiraju kvinte koje su dozvoljene u strogom stilu.

Ovaj kompozitor je uneo mnoge novine u tehniku sviranja na čembalu, kao što su ukrštanje ruku, smeli skokovi i paralelne terce, sekste i oktave u jednoj ruci, što je za vreme u kome je živeo predstavljalo revolucionarni pomak u komponovanju i izvođaštvu.

Osećajni stil se razvija paralelno sa rokokoom (II polovina 18. veka) i u odnosu na njega pokazuje izvesne kreativne slobode u pogledu forme, harmonije, melodike i drugog. On podseća na ranoromantičarske kompozicije u kojima dominira harmonska napetost, izrazita ekspresivnost i hromatizacija. Jedan od najznačajnijih predstavnika ovog stila je Bahov sin **Karl Filip Emanuel** (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788) koji je upotrebljavao obilje ukrasa, fermata, pauza i improvizaciju, a sve u cilju oživljavanja melodije i njene ekspresivnosti. Za njega su čak karakteristični i **enharmonski obrti**. Zbog svih ovih elemenata K. F. Bah predstavlja neobičnu, revolucionarnu pojavu svog razdoblja. Komponovao je instrumentalnu muziku, fantazije, sonate, tokate, koncerte za klavsen i kamerna dela.

Period **klasicizma** traje od polovine 18. veka do prve dve decenije 19. veka. Najčešće se kao granica sa romantizmom uzima godina smrti Betovena (1827). Smatra se osnovom **učenog stila** u muzičkom obrazovanju, jer su se tokom klasične epohe desile mnoge značajne pojave u istoriji muzike koje su utemeljile one elemente koje čine osnovu umetničke muzike kao što su određene muzičke forme, žanrovi ili harmonski jezik i usavršavanje instrumenata. **Glukova reforma opere, razvoj komične opere, usavršavanje instrumenata i instrumentalne muzike (klavir), monodija, razvoj simfonije (manhajmska škola), gudačkog kvarteta, koncerta, simfonije, utemeljenje sonatne forme i drugih muzičkih oblika, stvaralaštvo Hajdna, Mocarta i Betovena** predstavljaju najvažnije elemente klasicizma. Za razliku od baroka, klasicizam je značio povratak jednostavnosti, ali ne u pežorativnom smislu, već u smislu svedenijih tendencija u odnosu na višeslojnost polifonije baroka i kompozicija monumentalnog karaktera. U klasicizmu dominira **homofona faktura i arhitektonsko načelo u građi melodije i forme**, kao i **muzički oblik**. Harmonska komponenta postaje sve važnije sredstvo izraza i važan činilac fundiranja **muzičke gramatike**. To se naročito uočava u kadencama (znaci za interpunkciju), na **počecima i krajevima (signal**

početka, signal kraja), na tonalnom planu čija se organizacija poklapa sa granicama forme, i drugo.

Harmonski jezik ranog klasicizma koji, između ostalog, neguju i kompozitori manhajmske škole⁸⁰ identičan je jeziku mladog Mocarta. Međutim, mogu se pronaći nešto slobodnija rešenja na području vokalno-instrumentalnog žanra (operi) u smislu korišćenja sazvučja za podvlačenje teksta i kreiranje dramaturgije dela. Sa tim u vezi, koriste se nešto raznovrsniji septakordi i modulacije u odnosu na barok. „Kao najveća promena u tonalnosti 18. veka nastaje, delimično pod uticajem upravo ustanovljenog temperovanog sistema, nova naglašena suprotnost tonike i dominante, koja je ranije bila mnogo slabija. Kadence su ipak bile formirane u 17. veku sa dominantnim ili subdominantnim kvintakordima“ (Rozen, 1979: 27). **Harmonski jezik zrelog klasičnog stila** ne donosi novine kada je reč o lestvičnim akordima, jer njih uspostavlja već barokna epoha (sve lestvične trozvuke i tri glavna četvorozvuka). Ono što je novina jeste da se četvorozvuci na I, III, IV i VI neće javiti samo kao figurativni akordi sa zadržicama, već i kao samostalni akordi unutar **sekvence** prividno dominantnih odnosa, čime se dobija zvučno mnogo interesantniji rezultat u odnosu na analognu **elipsu**. U prvom slučaju „zvuče“ akordi različitog intervalskog sastava (mali molški, veliki durški,...) dok se u drugom slučaju nižu isključivo mali durški četvorozvuci. Začetke toga pronalazimo još u muzičkom jeziku Johana Sebastijana Baha (pr. 56)

Primena **moldura (harmonskog dura)** sa sniženim VI stupnjem koristi se u višezvucima: **VII7** i **D9**. **Petozvuk** se sve češće koristi. Najvažnije promene desile su se dejstvom **hromatike** na području **vantonalnih akorada** i **širenja tonaliteta**. Samim tim otvorile su se veće mogućnosti za načine promene tonaliteta.

⁸⁰ Reč je o grupi kompozitora iz ranog klasičnog perioda koji su komponovali za orkestar u Manhajmu. Predvodnikom ove škole smatra se češki kompozitor Johan Štamic (Johann Stamitz, 1717–1757). Kompozitori manhajmske škole su uveli niz novina u simfonijsku muziku poput iznenadnog krešenda i diminuenda. Jedan od omiljenih muzičkih znakova koje upotrebljavaju kompozitori ove škole je tzv. *manhajmska raketa* (uzlazni melodijski gest koji sadrži arpežiranje akorda u sadejstvu sa krešendom).

DUR	MOL
<p>Prirodni dur kao lestvična osnova Moldur (s funkcija tritonus), kod akorada VII7, D9. Mel.dur – iz melodijskih razloga, miksolodijsko istupanje. Subdominanta može biti i durska i molska.</p>	<p>Harmonski mol kao lestvična osnova Prirodni mol od t ka D Melodijski mol-od D ka t</p> <p>U prirodnom molu frigijska kadenca ili frigijski obrt.</p>
<p>Fiksirane alteracije: VI>, VII> Prave alteracije: II>, III>, IV< II> u N6 Ostale alteracije u okviru alterovanih akorada i figurativno</p>	<p>Fiksirane alteracije: VI<, VII< Prave alteracije: II>, III<, IV< II> u N6 Ostale alteracije u okviru alterovanih akorada i figurativno</p>
<p>Trozvuci: na svim stupnjevima Četvorozvuci: II, D, VII (glavni) Ostali se mogu pojaviti figurativno ili u sekvenci Petozvuk: D9 i obrtaji</p>	<p>Trozvuci: na svim stupnjevima Četvorozvuci: II, D, VII (glavni) Ostali se mogu pojaviti figurativno ili u sekvenci Petozvuk: D9 i obrtaji</p>
<p>Vantonalni trozvuci: N6, +D, SS, sS. Varijantni akordi: IIIv, VIv</p> <p>Vantonalni četvorozvuci usmereni ka svim stupnjevima, vantonalne dominante i zamenici DN, DF- dominantna za napolitanski ili frigijski</p> <p>Alterovani akordi hromatskog tipa: italijanski, nemački, francuski akord usmereni ka D, mali prekomerni +D7, +Ds</p> <p>Umanjeni četvorozvuci nedominantne funkcije II<, VI<</p>	<p>Vantonalni trozvuci: N6 Varijantni akordi: IIIv, VIv</p> <p>Vantonalni četvorozvuci usmereni ka svim stupnjevima, vantonalne dominante i zamenici DN, DF- dominantna za napolitanski ili frigijski češće u molu</p> <p>Alterovani akordi hromatskog tipa: italijanski, nemački, francuski akord usmereni ka D, +Ds</p> <p>Umanjeni četvorozvuci nedominantne funkcije VI< (dvostruko povišeni VI u molu)</p>

Tabela. 3. Fundus akorada proširenog klasičnog tonaliteta

Kao što vidimo iz tabele, u duru se, pored akorada koji se utvrđuju još u baroku: **DD, VII/D, DS, VII/S** počinju koristiti vantonalne dominante i zamenici za **II, III i VI**, kao i prva vantonalna subdominanta: **SS** ili **sS**. U molu disonantni akordi nemaju svoje dominante (II stupanj se retko javlja kao molski), ali se zato sve češće pojavljuje **dominanta za napolitanski sekstakord – DN**, odnosno **frigijski trozvuk – DF**. Javljaju se dominante za **III, VI i VII** prirodni, međutim one ne uvode značajnije nestabilne alteracije.

Od alterovanih akorada dijatonskog tipa javlja se **frigijski (Fr)** i **napolitanski (N6)**, pa samim tim i pomenute njihove dominante. Sa **varijantnim akordima** na III i VI stupnju uočava

se začetak budućeg medijantnog sistema. U klasicizmu se javljaju isti alterovani akordi hromatskog tipa kao u baroku – akordi koji sadrže interval prekomerne sekste - p6. To su prekomerni sekstakord (P6) „italijanski“, prekomerni kvintsektakord (P6/5) „nemački“ kao prvi obrtaj dvostruko umanjenog akorda u funkciji zamenika dominantine dominante (VII/D), i prekomerni terckvartakord (P4/3) „francuski“, kao drugi obrtaj tvrdo umanjenog septakorda u funkciji dominantine dominante (DD). Sve češće ovi akordi su prisutni i u durskim tonalitetima.



Primer 74. V. A. Mocart, Sonata za klavir u a-molu, KV 310 (t. 73), obeležen „nemački“ akord

U klasicizmu se još javlja prekomerna dominanta (+D), odnosno mali prekomerni (+D7) i isti taj akord u funkciji dominante za subdominantu (+DS) (tonični trozvuk sa povišenom 5). Kada je reč o trozvučnoj varijanti akorda, on spada u alterovane akorde dijatonskog tipa i redovno se neposredno razrešava u toniku.

C: T — D2 — F6 — D6 — +D T —

Primer 75. L.V.Betoven, Klavirski koncert br. 3, c-mol, III stav, op. 37, I stav, +D kao trozvuk

Posebnu grupu čine takozvani **umanjeni četvorozvuci nedominantne funkcije**⁸¹ na II< i VI< koji nemaju samostalnu, već figurativnu ulogu pri čemu se izuzetno vezuju za akord tonike i dominante i razrešavaju u susedni niži stupanj (pr. 85).

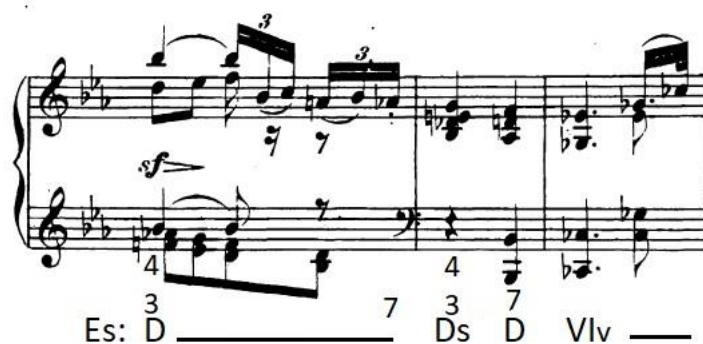
9. Dinamika proširenog tonaliteta

U prethodnom odeljku je ukratko već bilo reči o harmonskog vokabularu prosečnog jezika klasicizma. Poznavanje tog vokabulara presudno je za razumevanje, percepciju, analizu i izvođenje kompozicija koje pripadaju ovoj epohi. Kao što je rečeno, prošireni tonalitet odnosi se na trodimenzionalni sistem u kome dolazi do tonikalizacije stupnjeva pomoću vantonalnih akorada. U procesu tonikalizacije najvažniju ulogu imaju *tritonusi*, i to **alteracioni tritonusi** (Despić, 1997: 28) koji se obrazuju alterovanim tonovima koji ne pripadaju lestvici. Ovi tritonusi usmeravaju muzički tok u određenom pravcu – prema određenoj funkciji, to jest stupnju, te obogaćuju tonalitet nekim „novim kretanjima“ u odnosu na osnovni sintagmatski niz T-S-D-T. Ne treba izgubiti iz vida, međutim, da se sve tonikalizacije unutar proširenog tonaliteta vrše baš po ugledu na postojeće veze u tonalitetu. Tako pandan varljivoj kadenci D-VI, može biti sledeća veza: D/II-VII i slično.

Iako se od polovine 18. do polovine 19. veka može pratiti širenje područja funkcionalne tonalnosti, zapravo je tek sa poznim romantizmom, dakle krajem 19. veka, došlo do totalizacije proširenog tonaliteta, u kome je svaki akord tercne strukture teoretski objašnjiv! Drugim rečima, stiglo se „pred vrata atonalnosti“ (Despić, 1987: 252). Taj razvoj se može pratiti „po liniji vantonalnih odnosa, prožimanja istoimenih i paralelnih lestvica sve do neodređenosti roda, hromatskog i prividnog tercnog srodstva i medijantike koja na njemu počiva, i najzad kroz polarne akordske odnose“ (Despić, 1987: 248). U vezi sa tim, videćemo da će već klasicizam uspostaviti liniju razvoja medijantike sa **varijantnim akordima** (pr. 77). Despić o ovim akordima kaže da su „samo jedan uži, i hronološki raniji, vid medijantike, koji

⁸¹ Videti više str. 128.

ipak, bar u nekim slučajevima, može da se analitički izdvoji i diferencira od nje“ (Despić, 1987: 250), pa kasnije zaključuje „praktično je svejedno, i nebitno, da li će se određeni akord označiti kao varijantni, ili kao medijantni“ (Isto), što naravno važi za romantizam, dok u klasicizmu takvih dilema nema, jer nema ni medijantnih funkcija.



Primer 77. L. V. Betoven, Sonata za klavir u Es-duru, op. 81a, I stav, Vllv u varljivoj kadenci

Varijantni akordi su akordi na III i VI stupnju pozajmljeni iz istoimenog tonaliteta suprotnog roda. Njihova primarna funkcija (kao i kod svih medijanti) jeste da vrše funkciju zamenika određenog akorda, u ovom slučaju tonike. Zapravo se ovi akordi pojavljuju na onim mestima gde bismo očekivali toniku, to jest njegove lestvične zamenike, III i VI. Srazmerno je česta pojava da se u duru pojavi Vllv u varljivoj kadenci (pr. 77) čime se ponekad signalizira približavanje napolitanskoj sferi. Uz dodavanje male septime ovom akordu, vrši se tonikalizacija napolitanskog sekstakorda. Pojava varijantnih akorda „obogaćuje raspoloživi harmonski fond tonaliteta, a da sam tonalitet ne narušava: posle nekog varijantnog akorda muzički tok nastavlja u dotadašnjem tonalitetu i dotadašnjem tonskom rodu“ (Despić, 1987: 216).

Postoje elementi koji mogu podupreti analitičke odluke pri harmonskoj analizi u kojoj su moguća višestruka tumačenja. Tu Despić (1987) ističe kao glavne kriterijume: 1. sastav akorda (npr. vantonalne dominante će pre biti četvorozvuci nego trozvuci), 2. razrešenje, odnosno veza alterovanog akorda sa narednim akordom, i 3. odnos prema okolnim akordima, stepen emancipacije se povećava sa prisustvom hromatike.

Sasvim specifične veze mogu se stvoriti nizanjem malih durskih septakorada, koji nesumnjivo referišu dominantnu funkciju. Ukoliko se javi njihov lančani niz, bez razrešenja, nastaje tzv. **elipsa**,⁸² to jest eliptične akordske veze. Specifičnost elipse leži u smenjivanju terce jednog akorda i septime drugog (ukoliko govorimo o osnovnim oblicima – septakordima), što proizvodi hromatski niz u jednom glasuu. Iz ovoga proizilazi i druga specifičnost, a to je da se terce akorda (vođice) ne razrešavaju, već se vrši njihova realteracija. Radi boljeg vođenja glasova najčešće se smenjuju obrtaji akorada, npr. 7 i 4/3 ili 6/5 i 2 (pr. 78), dok će se kod niza septakorada smenjivati potpun i nepotpun akord (izostavlja se kvinta). Harmonsko tumačenje ovog niza može biti dvojako. Najčešće će harmonsko tumačenje zavisiti od samog kraja elipse, te ukoliko cilj elipse nije modulacija, ona se može tumačiti i kao niz akorada iz (jednog) proširenog tonaliteta. U drugom slučaju, ukoliko je cilj modulacija, mali durski četvorozvuci se tumače kao modilirajući tok, i to onaj u kome je svaki tonalitet predstavljen njegovom dominantom. Ovo je izuzetak koji potvrđuje pravilo da se tonalitet mora iskazati bar kroz odnos dva akorda. Elipsa, koja se bazira na sekvenciranju sadrži izvesno mehaničko dejstvo, pa se veoma retko upotrebljava u dužem toku, preteći da preraste u redundancu, a samim tim i u harmonsku monotoniju.

G: D7 T DVI5 VI DI15 DD2 D5 Ds2S6 D7 VI II7 D T

Primer 78. V. A. Mocart, Sonata za klavir u G-duru K. 283, III stav Presto, elipsa⁸³

⁸² Kao i mnogi drugi termini, i ovaj je preuzet iz teorije književnosti, gde označava stilsku figuru izostavljanja pojedine reči, jer se iz konteksta ona podrazumeva. Koristi se kada se želi postići jezgrovitost, sažetost, kratkoća i punoća izraza, tzv. lapidarnost.

⁸³ Ovaj primer se pojavljuje u knjizi *Harmonija* (1941) Voltera Pistona (Walter Piston, 1894–1976) gde on prvi put upotrebljava izraz “vantonalna dominanta” (eng. *secondary dominant*).

Osim prividno-dominantnih odnosa treba istaći da se nešto ređe upotrebljava eliptični lanac umanjenih četvorozvuka, sa ulogom VII stupnja, bilo da je reč o modulirajućem procesu, ili o proširenom tonalitetu sa zamenicama dominantni.

e: D — VII D7 — VII 7 — VII s7 — VII VII 7 — VII III 7 III — VII 7 — t — II 3 — DD5 D7
 (h.....e..... a..... D.....G.....e)

Primer 79. L. V. Betoven. Klavirski koncert br. 4 u G-duru, op. 58, II stav, elipsa sa umanjenim četvorozvucima

Taksonomija akorada proširenog tonaliteta podrazumeva podelu akorada na alterovane akorde dijatonskog i alterovane akorde hromatskog tipa, pa će ove grupe biti dalje posebno obrađene.

9.1. Akordi dijatonskog tipa

Alterovani akordi dijatonskog tipa nazivaju se alterovanim zato što spadaju u prošireni tonalitet i podrazumevaju alteracije u okviru lestvične strukture, a dijatonskim zato što se mogu po svojoj vrsti (durski, molski, umanjeni, prekomerni, mali durski, mali molski, poluumanjeni) naći kao **lestvični u dijatonskim lestvicama**. Dakle reč je o akordima koji su po svojoj vrsti: durski, molski, umanjeni i prekomerni trozvuci, i mali molski, mali durski, veliki molski, veliki durski, umanjeni i poluumanjeni četvorozvuci. Od akorada iz ove grupe sigurno najveću primenu kod klasičara imaju **vantonalne dominante i njihovi zamenici**, koji su u ovoj grupi akorada strukturirani kao mali durski, odnosno umanjeni četvorozvuci.

DUR

C: DII VIIII DIII VIIIII DS VIIIS DD VIID DVI VIIVI

MOL

c: ređe mel.mol DIII VIIIII DS VIIIS DD VIID DVI VIIVI DVII VIIVII

Primer 80. Alterovani akordi dijatonskog tipa. Vantonalne dominante zamenici kao mali durski i umanjeni tipovi četvorozvuka

Posebnu vantonalnu dominantu predstavlja **dominanta za napolitanski sekstakord (DN)**, budući da je i on sam kao razrešavajući akord alterovani akord dijatonskog tipa. Ukoliko dominantu za napolitanski sekstakord prethodi i **subdominanta za napolitanski (SN)**, dobija se autentična kadenca sa tonikalizacijom napolitanskog. Treba uočiti da sa SN ulazimo u polarno područje u odnosu na toniku (pr. 81).

Kada je reč o trozvucima iz grupe alterovanih akorada dijatonskog tipa, najveću primenu imaju upravo **frigijski odnosno napolitanski sekstakord**, potom **lidijski sekstakord**, **prekomerna dominantu (kao trozvuk je dijatonski tip!)**, **varijantni akordi i vantonalne subdominante**.

Ostali akordi dijatonskog tipa

C, c: Fr N6 l6 L6 +D +DS

Varijantni akordi

C: IIIv VIv c: IIIv VIv

Vantonalne subdominante i ostale dominante

C, c: SN DN7 SS sS C: sD c: SD

Primer 81. Ostali alterovani akordi dijatonskog tipa

Kao što smo imali priliku da vidimo u prethodnom primeru, **napolitanski sekstakord** je u tolikoj meri emancipovan u tonalitetu da gotovo dobija status lestvičnog akorda. Pored njega, sve značajniju ulogu zauzima i **lidijski sekstakord** koji podrazumeva dve varijante, kao molski lidijski sekstakord (**l6**) se može javiti u durskoj i molskoj lestvici sa jednom alteracijom povišenog IV stupnja, dok durska varijanta akorda podrazumeva i alterovan (povišen) II stupanj, te se može javiti samo u duru (**L6**). Sa tri vođice pred tonični sekstakord, ovo je „najvođičniji“ akord u tonalitetu! Prekomerna dominantna se javlja za akord dominante i subdominante. Prilikom razrešenja alteracije (povišena kvinta akorda) se vodi polustepenim pokretom naviše u tercu razrešavajućeg akorda.

Posebnu grupu akorada predstavljaju **varijantni akordi** na III i VI stupnju koji se nazivaju tako, jer su pozajmljeni iz varijantne lestvice – u duru iz molske, u molu iz istoimene durske i nastali su prožimanjem rodova (pr. 77). Tako varijantni akordi C-dura, jesu zapravo lestvični akordi c-mola i obrnuto. Kod klasičara je omiljen postupak u duru da se nakon varljive kadence D-VIv, varijantni VI nadogradi malom septimom čime postaje

dominanta za napolitanski sekstakord, čime se na veoma jednostavan način ulazi u tonikalizaciju napolitanske sfere.

Budući da se istorijski razvoj harmonije i širenje tonaliteta prvo usmerilo ka tonikalizaciji dominantne i subdominantne funkcije, tako će i prve **vantonalne subdominante**, ali i njihovi **zamenici** biti usmereni ka ovim funkcijama. Ovi akordi javljaju se na prelazu iz klasicizma u rani romantizam, kod Betovenovih savremenika poput Šuberta. Najčešći akord iz ove kategorije je **subdominanta za subdominantu**, budući da podrazumeva sniženje vođice, kao i **subdominantu za napolitanski akord** koji, kako je već napomenuto, predstavlja **polarni akord** u tonalitetu, to jest najudaljeniji akord od tonike. Interesantno je da se subdominanta za dominantu nalazi na I stupnju, te se ne beleži kao subdominanta ukoliko je u duru durski akord, a u molu molski, već kao „redovna“ tonika. Ukoliko podrazumeva mutaciju trećeg stupnja, a vezuje se za **DD**, vrlo je verovatno da je reč o vantonalnoj subdominanti (u molu III< može značiti dominantnu funkciju i usmeravanje ka subdominantnoj funkciji, zato je kod određenja harmonske funkcije veoma važna pozicija akorda unutar harmonske sintagme, to jest za koji se akord vezuje, u ovom slučaju da li za **DD** ili **s/S**). Vantonalne subdominante nisu samostalni akordi, jer harmonski ritam podrazumeva vezivanje za odgovarajuće vantonalne dominante! Drugim rečima, subdominanta za subdominantu ne tumači se tako ukoliko se ne vezuje za akord dominante za subdominantu. Isto je i sa dominantom i sa napolitanskim sekstakordom.

As: T ——— D T Dvi VI Ds S sS S T D ——— (T) T
des: D ——— t — D6 —

Primer 82. F. Šubert, Sonata za klavir u c-molu, op. posth., II stav

9.2. Akordi hromatskog tipa

Alterovani akordi hromatskog tipa nazivaju se **alterovanim** zato što spadaju u **prošireni tonalitet**, a hromatskim zato što sadrže interval umanjene terce i kao takvi po vrsti se ne mogu naći u osnovnom tonalitetu koji podrazumeva samo tonove klasičnih, dijatonskih lestvica. To znači da se kao akordski tipovi mogu pronaći samo u proširenom tonalitetu, te uvek podrazumevaju prisustvo alteracija. Ima ih ukupno sedam, ali nemaju svi podjednaku važnost i upotrebu unutar stilskog jezika klasicizma, pa ni romantizma. Ovi akordi su grupisani po parovima, osim jednog, njihova imena su logično izvedena iz njihovog intervalskog sastava: **tvrd** i **meko umanjeni**, **dvostruko** i **trostruko umanjeni**, **umanjeni durski** i **umanjeni molski**, i na kraju **mali prekomerni** (tvrd – v3, meko – m3, dvostruko – u3 i u5, trostruko u3 i dva puta u5, umanjeni durski – durski sa u7, umanjeni molski – molski sa u7, mali prekomerni – prekomerni trozvuk sa malom septimom).

francuski akord **nemački akord**

↑ ↑

TU 7 4/3 MU7 2xU7 6/5 3xU7 UD7 UM7 MP7

MOCARTOVE 5

Primer 85. Alterovani akordi hromatskog tipa. Mocartove kvinte kod razrešenja nemačkog akorda

Već je bilo reči da se u klasicizmu najčešće upotrebljavaju **tvrd** **umanjeni** i **dvostruko umanjeni četvorozvuci**, ali u onim oblicima koji stavljaju naglasak na interval **prekomerne sekste**, odnosno obrtaj umanjene terce. Reč je o **italijanskom**, **nemačkom** i **francuskom akordu**, koje smo sretali, doduše ređe, i u periodu baroka. Zapravo se većina ovih akorada javlja upravo u svojim specifičnim obrtajima u kojima najvažniju ulogu ima

prekomerna seksta, čije razrešenje je prirodno usmereno suprotnim melodijskim pokretom ka čistoj oktavi. Zato su ovi akordi neretko korišteni u vezi sa dominantnom funkcijom, ili toničnom, budući da obezbeđuju oktavni položaj razrešavajućeg akorda.⁸⁴ Pišu se sa oznakom - (minus) ispred akorda kako bi se ukazalo na njihovu hromatsku (umanjenu) vrstu. Njihovo sve češće prisustvo u harmonsko-funkcionalnom procesu unutar tonaliteta od baroka do romantizma, promeniće i percepciju dominante od nestabilnog do relativno „stabilnog“ razrešenja, što utiče na širenje stila.

The image shows a musical score for L. V. Beethoven's Sonata for Piano in E major, Op. 7, II movement. The score is written for piano and consists of two staves. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The music features various chords and dynamics, including *ff*, *pp*, *f*, and *p*. Below the staves, there are chord symbols: *d: D*, *t*, *C: T*, *T S T*, *VIIb-DD*, *D*, *T*. The symbols are accompanied by numbers 6, 6, 4, 4, 7, indicating fingerings or specific chord types.

Primer 86. L. V. Betoven, Sonata za klavir u Es-duru, op. 7, II stav

Učestalija upotreba akorada hromatskog tipa u klasicizmu omogućiće njihovu češću upotrebu i prilikom modulacije, i to enharmonske. Ova pojava je podržana činjenicom da neki akordi hromatskog tipa zvuče enharmonski kao svoji dijatonski „parovi“, pa se mogu smatrati „homonimima“. Jedan od takvih akorada je dvostruko umanjeni četvorozvuk, koji je zvučno identičan sa malim durskim četvorozvukom (enharmonizam male septime). O ovome i sličnim pojavama poput enharmonske rotacije tvrdo-umanjenog četvorozvuka u enharmonskoj modulaciji biće više reči u poglavlju **Tonalni plan i tonalne promene**.

9.3. Umanjeni četvorozvuci nedominantne funkcije.

Umanjeni četvorozvuci nedominantne funkcije su akordi na povišenom II i VI stupnju koji se javljaju kao figurativni (skretnični, zadržični, ređe prolazni) u okviru tonične (II<), odnosno dominantne (VI<) funkcije unutar tonaliteta. Ovi akordi su po vrsti umanjeni

⁸⁴ Kroz istoriju muzike se može pratiti emancipacija ovih akorada, pa se recimo

četvorozvuci, i spadaju u alterovane akorde dijatonskog tipa, ali da nije reč o dominantnim funkcijama govori činjenica da se razrešavaju u „niži“ akord i to po principu „trostruke zadržice“. Zbog alteracija na povišenom II i VI stupnju, javljaju se isključivo u durskim tonalitetima, ređe na dvostruko povišenom VI stupnju u molu.

(-II<2) (-II<4)
 C: T T D T

**Primer 87. Umanjeni četvorozvuci nedominantne funkcije:
 a) zadržični II< b) skretnični II< c) zadržični VI<**

Kao što se i vidi iz primera, ovi akordi se gotovo redovno javljaju na pedalnom tonu tonike ili dominante, češće u basu, a ređe u nekom od gornjih glasova. U oba slučaja ovi akordi se razrešavaju u susedni niži stupanj, što je i osnovna razlika u distinkciji ovih akorada sa umanjenim četvorozvucima koji imaju dominantnu funkciju. U klasicizmu su ovi akordi počeli da se upotrebljavaju kao neka vrsta „ukrašavanja“ toničnog i dominantnog akorda u okviru kadence. U prilog njihovom figurativnom poreklu ide i činjenica da se često pojavljuju kao rezultat višestrukih skretnica ili zadržica. Zbog toga su ovi akordi zadržali takav način upotrebe, te se i kasnije mogu sresti isključivo u kadencama. Njihovo tipično razrešenje podrazumeva zadržavanje zajedničkog tona, osnovnog tona tonike i dominante i polustepeno kretanje naviše ostala tri glasa.

F: VII⁶D⁵ — VII⁶VI₅ — VII D⁷ — (II < ⁶/₅) K⁶ — D⁴

Primer 88. L. V. Beoven, Sonata za violinu i klavir u F-duru, op. 24, „Prolećna“, I stav

Zbog svoje nesamostalnosti ovi akordi nisu najpogodniji za upotrebu u modulaciji, iako se u literaturi ponegde i pojavljuju prilikom enharmonske modulacije (pr. 110).

10. Tonalni plan i tonalne promene

Kompozicije koje su bazirane na više različitih tonaliteta u kojima se odvija muzički proces jesu češća pojava u zapadnoj umetničkoj muzici u odnosu na jednotonalne kompozicije. Zajedno sa osnovnim, ti tonaliteti čine **tonalni plan** jedne kompozicije. Obično se u svakoj kompoziciji (ili stavu) može uočiti **tonalno jedinstvo**, što, drugim rečima, predstavlja završetak kompozicije u osnovnom tonalitetu (neka vrsta tonalne reprize). Promena tonaliteta se uočava kod afirmacije novog predznaka i jasne gravitacije ka novom tonalnom centru, što mora biti potvrđeno i kadencom. Tonikalizacija određenog stupnja u tonalitetu se razlikuje od modulacije, jer nakon tonikalizacije muzički tok nastavlja u osnovnom tonalitetu i ne gravitira ka novom tonalnom centru. Čest je slučaj i da tonalitet u koji se modulira nema potvrdu i u tom slučaju je reč o **tonalnom istupanju**. Tada novi tonalitet samo služi kao posredna veza između obično udaljenih tonaliteta.

Tonalni plan je čvrsto usaglašen sa **strukturnim planom**, to jest formom. **Tonalni kontrast** se najčešće ogleda u bitematskim formama kroz odnos dve teme: dur-dominantni dur, mol-paralelni dur (mnogo ređe iz mola u dominantni mol). Jedno od osnovnih obeležja

klasicizma bilo je kretanje ka dominantni, ne samo u smislu funkcije, već područja tonalnosti. Kako kaže Rozen, to je bio deo muzičke gramatike, a ne element forme (Rozen, 1979: 37). „Gotovo sva muzika 18. veka kretala se prema dominantni: pre 1750. to nije bilo nešto što se posebno isticalo; kasnije, to je postalo nešto čime je kompozitor mogao da se koristi. To znači da je svaki slušalac 18. veka očekivao kretanje ka dominantni u smislu da bi bio zbunjen ako se to ne bi desilo; bio je to neophodan preduslov razumevanja“ (Isto: 37).

Modulacija se pojavljuje kao potreba za promenom nakon dužeg zadržavanja muzičkog toka u okvirima jednog tonaliteta. Zato u svakom većem muzičkom delu promena tonaliteta predstavlja jedan od bitnih i estetski neophodnih činilaca kontrasta (Despić, 1987). Retki su primeri koji u celosti protiču u jednom tonalitetu. Češći je slučaj da se nakon dužeg zadržavanja u jednom tonalitetu, pa čak i funkciji posle čega neminovno sledi promena.

Izbor modulirajućih sredstava zavisi pre svega od tonalnog plana. Iz tog razloga i dalje najčešću primenu ima dijatonska modulacija, potom hromatska (promena sklopa akorda ili tercne veze) i enharmonska (umanjeni četvorozvuci ili preznačenje MD7 u akorde hromatskog tipa). „Modulaciju u 18. veku“, smatra Rozen, „treba, u suštini, i shvatiti kao disonancu podignutu na jedan viši nivo, nivo totalne strukture. Odlomak koji u tonalnoj kompoziciji nije napisan u tonici disonantan je u odnosu na celo delo i zahteva razrešenje, ukoliko se želi da forma bude potpuno zatvorena a da integritet kadence bude u potpunosti poštovan“ (Rozen, 1979: 28).

Muzički tok je organizovan na tonalnom planu gde izbor tonaliteta zavisi od niza činilaca, od stila u kome je delo pisano, do tembrovskih karakteristika instrumenata. Tonalni plan zavisi i od dimenzija kompozicije i može biti sasvim slobodan. Kada govorimo o klasicizmu najčešće se sreće kretanje muzičkog toka u paralelni, subdominantni i dominantni tonalitet i njihove paralele. Osim toga, sreće se i istoimeni ili varijantni tonalitet. To se može zapaziti u sonatnoj formi klasicizma, u Betovenovom opusu u slučaju da je prva tema molska, druga tema će se u reprizi izlagati u istoimenom duru, zadržavaju time svoj karakter, a ujedno i tematsku antinomiju muzičkog sadržaja. U Betovenovom stvaralaštvu

se sreću i **medijantni tonaliteti** naročito na granicama forme, ali i udaljeniji tonaliteti u razvojnim delovima forme. Treba napomenuti da se upravo u razvojnim delovima muzičkog toka nalazi kulminacija koja se vezuje za maksimalnu harmonsku nestabilnost muzičkog toka, što će na tonalnom planu značiti trenutak najveće distance od osnovnog tonaliteta. Neretko je to mesto zlatnog preseka, locirano u razvojnom bliže kraju.

U reprizama se još uvek može uočiti (barokna) orijentisanost ka **subdominantnom polju (miksolidijsko istupanje)** kao signalu približavanja kraja. Kada je reč o izboru tonaliteta u klasicizmu, najčešće se nižu po kvintnom krugu naviše ili naniže, nešto ređe su to tonaliteti udaljeni za tercu ili sekundu (pojedinačni slučajevi poznog klasicizma, ali pre svega norma romantizma). Već je rečeno da postoji **tonalna zaokruženost** - reprize u osnovnom tonalitetu, ali i ciklična dela u kojima su prvi i poslednji tonalitet isti ili bar istoimeni.

Za razliku od tonalnog skoka, gde novi tonalitet nastupa neposredno nakon kadence prethodnog tonaliteta ili istupanja, gde novi tonalitet posreduje u kratkom roku radi prelaska u neki udaljeniji, treći tonalitet, prava modulacija je prema rečima Dejana Despića „takva promena tonaliteta koja se događa u toku jedne muzičko-formalne celine i predstavlja manje-više postepen, logičan i organizovan proces vezivanja dva tonaliteta harmonskim sredstvima“ (Despić, 1987: 327).

Kako bi se u knjizi obuhvatio najširi prikaz tipova modulacije, nastojaćemo da obuhvatimo i one primere koji povremeno izlaze iz okvira baroka i klasicizma, ali su ilustrativni za prikaz daljeg razvoja harmonskog jezika.

10.1. Dijatonska modulacija

U istorijskom razdoblju u kome je uspostavljen dur-mol sistem, a u kome opet linearnu osnovu čine dijatonske lestvice koje smo već definisali kao one koje u svom sastavu imaju susedne odnose tonova u intervalu polustepena i celog stepena imenovanih

dijatonskim nazivima,⁸⁵ dijatonska modulacija će biti prirodno i najčešći način promene tonaliteta. To je u veoma bliskom odnosu sa najmanje dve činjenice. Prvo, tonalni plan baroka i ranog klasicizma je često svođen na najbliskije tonalitete (paralelni, dominantni i subdominantni i njihove paralele primer), širi uključujući u sebe i neke nove, manje uobičajene odnose poput medijantnih (primer Betoven). Drugo, u početku su pojave alterovanih tonova imale prevashodno figurativnu, melodijsku ulogu, pa je i njihova emancipacija tekla postepeno, kao i primena hromatske modulacije, o čemu svedoče i Bahovi korali.

Istorijski posmatrano, termin dijatonska modulacija se prvi put definiše u pomenutom Ramoovom traktatu iz 1722. godine. Međutim, tada je ovaj termin podrazumevao postojanje tonaliteta kojeg određuje na osnovu jednog, glavnog tona, u odnosu na koji su definisane sve ostale dijatonske relacije (raspored stepena i polustepena). Ukoliko dođe do promene odnosa tih tonova, i uspostavljanja nekog novog poretka stepena i polustepena, dolazi do modulacije. U tom smislu, termin modulacija je praktično izveden iz termina *modus* (lat.=način).

Generalno posmatrano, dijatonska modulacija se najčešće koristi kada su u pitanju bliski tonaliteti u koje ulaze tonaliteti iz I i II grupe kvintnog srodstva. Razlog tome pronalazimo u velikom broju zajedničkih akorada dva tonaliteta, gde taj broj postepeno opada sa porastom kvintne udaljenosti, pa se negde teorijski može tvrditi da je taj odnos reciprocitetan porastu primene hromatske modulacije, a onda i enharmonske. Iz tog razloga, za dijatonsku modulaciju je od presudnog značaja poznavanje **mnogostranosti akorada**, to jest determinisanje njihovih funkcija i pozicioniranje u okviru različitih tonaliteta. Pa ipak, primeri harmonskih rešenja iz umetničke muzike nas uveravaju da nije baš sve tako matematički precizno i jednoobrazno.

⁸⁵ Dakle, nema otvorene hromatike, već samo skrivene D-Es, a ne D-Dis.

Dijatonska modulacija je i način promene tonaliteta koji se „prvo uči“ u udžbenicima iz predmeta Harmonija⁸⁶ u srednjim muzičkim školama i modulacija koju učenici najduže praktikuju tokom svog muzičkog obrazovanja. Iako su koraci njenog savladavanja podeljeni po grupama (grupe po kvintnoj srodnosti), čini se da je iako na prvi pogled logična, ovakva podela sa jedne strane „odugovlači“ učenje, a sa druge, skraćuje vreme posvećeno drugim načinima promene tonaliteta. Drugim rečima, ono što se kao princip nauči za I grupu kvintno srodnih tonaliteta primenljivo je na svaku sledeću grupu, jer su principi dijatonske modulacije uvek isti.

Reč je o sledećim elementima:

1. **Bliski tonaliteti**
2. **Zajednički akord** (koji u polaznom i ciljnom tonalitetu mora biti lestvični)
3. Zajednički akord je obično **ciljna S**, ređe D funkcija, a nikada T funkcija!
4. **Modulirajući akord** (akord koji sledi nakon zajedničkog akorda i koji „definiše“ ciljni tonalitet)

Lestvični akordi koji se preznaju dobijaju novu funkciju u novom tonalitetu. Znak za modulaciju će biti učestala pojava alterovanog tona. Preznačenje se vrši na poslednjem **zajedničkom akordu** (najčešće **S funkcije**), a već sledeći je tzv. **modulirajući akord** koji ne pripada početnom tonalitetu (pr. 89). Budući da dva tonaliteta imaju često veoma veliki fundus zajedničkih akorada, „pravo“ mesto modulacije je nekada veoma teško odrediti, pa se sa pravom može reći da se mesto dijatonske modulacije najteže uočava u partituri, u odnosu na druge dve modulacije. Tada od pomoći analitičkom prosuđivanju može biti: lestvično kretanje, kvartno-kvintni skokovi (naročito u basu, ili arpežirani akordi u melodiji), „ponašanje“ tonova (npr. određen ton se više ne ponaša kao vođica) i tako dalje.

⁸⁶ Tu pre svega mislimo na Mirjanu Živković i Dejana Despića.

g: t ——— D₇ t ——— D ——— 7

t ——— S₆
II₆ D ——— 7 T VI T₆

Primer 89. V. A. Mocart, K. Sonata u C-duru, K.545, *Sonata Facile*, II stav, dijatonska modulacija

Prilikom harmonske analize treba imati u vidu činjenicu da postoji velika razlika između **tonikalizacije** i **modulacije**, odnosno učestale upotrebe alterovanog akorda (ili akorada) sa ciljem tonikalizacije određene funkcije i tog istog akorda koji je u kontekstu novog tonaliteta, što se prepoznaje po kretanju muzičkog toka – šire posmatrano, i po melodijskom reljefu – uže gledano. Naime, velika je greška ukoliko se harmonska analiza svodi na pojedinačno razvrstavanje akorada po funkcijama, a ne ima se u vidu celina muzičkog toka, a naročito njena granica – kadenca. Ukoliko je kadenca kojom se završava muzička celina u početnom tonalitetu, onda je najverovatnije u pitanju samo tonikalizacija stupnja (pr. 90a), dok ukoliko je kadenca u novom tonalitetu, verovatno je taj novi tonalitet već nastupio kada se prvi put pojavio alterovani akord (pr. 90b). Dakle, istozvučni akord se nalazi u dva različita konteksta i samo sagledavanje celina muzičkog toka može jasno ukazati da li je reč o prvom ili drugom slučaju. Drugi važan faktor za razlikovanje tonikalizacije od modulacije kada je reč o upotrebi vantomalnih dominantni i zamenika jeste pravilo da ovi akordi gotovo redovno nastupaju hromatskim putem što je razlog njihovog „tesnog“ priljublivanja uz lestvične akorde i jedan od glavnih argumenata za njihovo svrstavanje unutar proširenog tonaliteta. U

slučaju kada nastupaju bez hromatskog pokreta (dijatonski), uglavnom se radi o tonalnom istupanju.⁸⁷

a)

C: T F⁶ II⁵ D D[#] VI⁵ VI S⁶ D⁷ T

Primer 90. a) tonikalizacija

b)

C: T F⁶ II⁵ D A: D[#] D⁵ T S D⁷ T

Primer 90. b) modulacija

Kada je reč o hromatskoj i enharmonskoj modulaciji, takvih situacija gotovo da i nema, jer je granica dva tonaliteta nedvosmislena, baš kao i akordi koji stoje na njima.

⁸⁷ U hrvatskoj muzičkoj terminologiji za ovaj pojam se koriste termini *modulacijski otklon* ili *uklon*, što je procedura koju treba razlikovati od prave modulacije koja je potvrđena kadencom. Videti više: Devčić, *Harmonija* (2010).

10.2. Hromatska modulacija

Već je bilo reči o hromatskoj modulaciji u potpoglavlju koje se bavi analizom Bahovih korala. Zato ćemo ovaj deo dopuniti saznanjima koja nam pružaju primeri uobičajenih procedura u harmonskom jeziku klasicizma i šire, romantizma.

Postoje tri podvrste hromatske modulacije: **na principu dijatonske, terčno srodstvo i promena sklopa akorda**. Pojedini autori spominju i **hromatsku modulaciju pomoću hromatskog kvintnog srodstva**, pa će i ona biti obrađena u nastavku.

1. Kod **hromatske modulacije na principu dijatonske** se koristi, dakle, dijatonski princip preznačenja akorda koji isto zvuči u polaznom i ciljnom tonalitetu, pri čemu otvorena hromatika može i izostati. Iz tog razloga jedino se druge podvrste smatraju „pravim“ hromatskim modulacijama, jer izostaje preznačavanje akorada, te akordi na granicama tonaliteta stoje u direktnoj jukstapoziciji. Pritom, kod hromatske modulacije na principu dijatonske koriste se akordi iz proširenog tonaliteta, te nekada ovakva harmonska tumačenja kao da nemaju „jasan smer u ciljnom tonalitetu“, pa princip „svaki akord u polaznom tonalitetu se može preznačiti u neki akord u ciljnom“ treba primenjivati umereno i samo onda kada druge vrste modulacije nisu transparentno prisutne. **Hromatska modulacija na principu dijatonske** podrazumeva korišćenje alterovanih akorada koji se preznačuju i dobijaju ili lestvične ili vanlestvične funkcije.

Primer 91. J. Hajdn, Gudački kvartet u g-molu, op. 74 br. 3, II stav

2. Promena sklopa akorda. Najčešća hromatska modulacija je promena akordske terce, te se svodi na promenu roda, pretvaranje molskog u durski akord ili pretvaranje durskog u molski, ali su moguće i druge varijante sa prekomernim i umanjnim trozvucima, kao i četvorozvucima. Kao što se ističe u udžbenicima iz harmonije (Živković, Despić), određenje funkcije akorda dobijenog ovakvom hromatskom zavisi od *smera te promene*, to jest da li je ton nastavo povišavanjem ili snižavanjem. Tako će najjednostavniji primeri biti promena molskog trozvuka u durski povišavanjem terce, pri čemu ciljni akord dobija dominantnu funkciju, to jest teži i dalje uzlaznom pokretu, dok bi suprotan primer bio sa snižavanjem terce u durskom akordu i dobijanjem ciljne subdominantne funkcije (pr. 89). Kod prve varijante neretko se dodaje i mala septima, te ciljni akord biva upotpunjen kao mali durski septakord sa izrazitom dominantnom funkcijom. Ova dva principa ne treba, naravno, uzeti kao strogo pravilo, već kao dva uobičajena rešenja. Dve uzastopne modulacije ovog tipa prikazane su u narednom primeru iz Betovenovog opusa.

Allegro moderato

Des: Γ ————— D ————— es: s - VII³ - t ————— D ————— f: s - VII³ - t

Primer 92. L. V. Beethoven, Sonata u C-duru, op. 53, III stav, t. 239–246⁸⁸

Pored toga, neretko se durski ili molski akord pretvaraju u umanjeni sa funkcijom ciljnog VII stupnja, ili povišavanjem osnovnog tona kod prvog akorda, ili snižavanjem kvinte kod drugog. Moguć je, naravno i ciljni II stupanj u molskom tonalitetu ili molduru.

3. **Hromatska modulacija pomoću (hromatskog i prividnog) tercnog srodstva.** Kod prave hromatske modulacije jedna od opcija može biti korišćenje hromatskog i prividnog tercnog srodstva, pri čemu se javlja otvorena hromatika u nekom glasu ili unakrsnica između dva glasa. Pritom, „poslednji akord polaznog tonaliteta i prvi akord ciljnog stoje u hromatskom, odnosno prividnom, tercnom srodstvu“ (Despić 1987, 376). Svaki durski ili molski trozvuk poseduje 2 dijatonska terčna srodnika (gornji i donji) koji se ne upotrebljavaju za modulaciju, kao i 4 hromatska i 2 prividna terčna srodnika. Kada je reč o hromatskoj tercnoj srodnosti, od moguća dva zajednička tona terčno udaljenih akorada, jedan se zadržava, a drugi se hromatski menja. Tako se dobiju dva gornja (medijante) i dva donja terčna srodnika (submedijante), po jedan viši i niži u zavisnosti od smera alteracije. Sva četiri dobijena hromatska terčna srodnika su istog roda, kao i osnovni akord od kojeg se grade. Sa druge strane, kod izgradnje **prividnih terčnih srodnika**, oba zajednička tona se hromatski menjaju, te se dobija jedan viši i jedan niži terčni srodnik, suprotnog roda u odnosu na osnovni akord od kojeg se

⁸⁸ Primer preuzet od Mihajlović, „Hromatska modulacija pomoću promene sklopa akorda“, <https://pojmovnik.sdmr.rs/hromatska-modulacija-pomocu-promene-sklopa-akorda/> (Pristupljeno 18. 6. 2024.).

grade.⁸⁹ Treba voditi računa da se u tercne srodnike računaju samo oni akordi čiji su osnovni tonovi udaljeni za malu ili veliku tercu.

The image shows a musical score for a piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piano part features sustained chords with a *p* dynamic, while the bass part has a more rhythmic line with a *pp* dynamic. Below the bass staff, chord labels are provided: D: T, D5, F: D7, and T. A '6' is written below the first D5 chord, and an arrow points from the '6' to the F: D7 chord.

Primer 93. L.V. Betoven, Simfonija br. 7 u A-duru, op. 92, III stav

Za razliku od harmonskog jezika romantizma, gde će hromatski i prividni tercni srodnici posedovati i funkcionalnost u medijantnom sistemu kao akordi iz proširenog tonaliteta, u klasicizmu se njihova pojava isključivo vezuje sa hromatsku modulaciju, te predstavljaju signale prisustva ovog tipa modulacije.

4. Hromatska modulacija pomoću hromatskog „kvintnog“ srodstva.⁹⁰ U nekim priručnicima (Devčić, 2010) će se pronaći i ovaj četvrti vid hromatske modulacije. Reč je o primeni akorada koji su udaljeni za čistu kvintu naniže, pri čemu je prvi akord redovno durski, a drugi najčešće mali durski četvorozvuk ili petozvuk zbog čega dobija dominantnu ulogu u ciljnom tonalitetu. Pri toj vezi terca prvog akorda se hromatski snižava i postaje septima dominantnog akorda (npr. C-E-G, s akordom F-A-C-Es, pr. 94).

⁸⁹ Kod prividne tercne srodnosti moguć je samo po jedan tercni srodnik, gornji i donji, jer se u suprotnom dobija akord koji je enharmonski udaljen za kvartu, a ne tercu. Primera radi, od akorda G-H-D, prividni gornji tercni srodnik je moguć samo kao niži B-Des-F, dok bi visoki tercni srodnik doveo do povišavanja tona h u his (C) koji je u kvartno-kvintnom odnosu sa osnovnim tonom G. Isto tako, kao donji prividni tercni srodnik je moguć takođe niži akord Es-Ges-B, dok akord Eis-Gis-His ne bi bio moguć, jer Eis (F) i G nisu terčno udaljeni osnovni tonovi. Slično se događa i sa molskim akordima, kod kojih su kao prividni tercni srodnici mogući viši akordi.

⁹⁰ Termin „kvintnog“ je stavljan pod navodnike, jer realno akordi nisu u hromatskom kvintnom srodstvu, budući da su im kvinte udaljene za čistu kvintu, hromatski se zapravo terca prvog akorda.

C: T b: D7 VI II 5 K 6 D 4 5 3 t

Primer 94. Hromatska modulacija pomoću hromatskog kvintnog srodstva⁹¹

Naročito je interesantna kombinacija ove modulacije sa enharmonskom razmenom akorda/tonaliteta, dakle uz „apsolutni enharmonski preobražaj akorda“ (Despić, 1987: 356), jednostavnim korakom stiže i do polarnog udaljenih tonaliteta. U ovom slučaju (pr. 95) izvršena je modulacija pomoću hromatske kvintne srodnosti u „ges-mol“, ali je izvršena razmena tonaliteta ges-mol i fis-mol, te je harmonsko kretanje ortografski dalje notirano u fis-molu.

c: t VI ges: D7 fis: D7 VI7 6 II 5 8-7 D t

Primer 95. Hromatska modulacija pomoću hromatskog kvintnog srodstva u kombinaciji sa enharmonskom razmenom tonaliteta⁹²

⁹¹ Primer preuzet i proširen iz Devčić, *Harmonija*, str. 192. Šifre i funkcije N. C.

⁹² Primer preuzet i proširen iz Devčić, *Harmonija*, str. 193. Šifre i funkcije N. C.

Primena hromatske modulacije povećava se sa porastom kvintne udaljenosti tonaliteta, što je u sprezi sa tonalnim planom kompozicija. Drugim rečima, sa sve slobodnijim tonalnim planom, primetno je povećanje primene hromatske modulacije, jer omogućuje „neposredno i tačno povezivanje čak i vrlo udaljenih tonaliteta. „Hromatici – kao i u enharmoniji – nesrodnost tonaliteta ne čini praktično nikakvu prepreku“ (Despić, 1987: 378).

10.3. Enharmonska modulacija

Enharmonska modulacija se zasniva na principu **enharmonije** koja „u modernom smislu podrazumeva različito abecedno ili solmizaciono notiranje i imenovanje tonova koji imaju istu realnu zvučnost“ (Komatović, *Enharmonija*). Značenje pojma enharmonija se znatno menjalo od antike, pa sve do 18. veka kada dolazi do jednakog temperovanja (štimovanja) kome su se neki teoretičari u početku i protivili.⁹³ Enharmonija primenu nalazi u procesu **enharmonske modulacije** i procesu **enharmonske razmene tonaliteta**. Od pojave temperovanog sistema i primene enharmonije u baroku, pa do raspada tonaliteta u tonalnom jeziku sve češće važi pravilo da harmonsko tumačenje sve više zavisi od zvuka, a ne od slike.

Kada je reč o **enharmonskoj modulaciji**, ona se najčešće koristi za modulaciju u udaljene tonalitete, mada se teorijski može koristiti i za veoma bliske tonalitete. Enharmonska modulacija deli zajedničke karakteristike sa dijatonskom modulacijom, jer obe koriste preznačenje zajedničkog akorda za polazni i ciljni tonalitet koji isto zvuči u oba tonaliteta, ali se drugačije razrešava. U tom zajedničkom akordu se vrši enharmonska zamena jednog ili više tonova akorda, ali ne i svih. Teorijski je moguće koristiti i prekomerni trozvuk prilikom hromatske modulacije, ali se on, bar u klasicizmu, veoma retko koristi u te

⁹³ U prvoj polovini 18. veka razvila veoma žustra rasprava između Žan-Filipa Ramoa i pristalica jednakog temperovanja, s jedne, te Žan-Žaka Rusoa (Jean-Jacques Rousseau) i protivnika jednakog temperovanja, s druge strane. Iako je Rusoov stav u početku odneo prevagu, krajem veka je postepeno prihvaćeno ramoovsko tumačenje enharmonije koje je zadržano do danas. Videti: Komatović, „Enharmonija“, u: *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*.

svrhe. Jedan od razloga je svakako i njegova mala mnogostranost: III stupanj harmonskog mola, VI stupanj moldura, prekomerna dominanta (Pr. 96a). Iz tog razloga za potrebe enharmonske modulacije se najčešće koriste: 1. **umanjeni četvorozvuk** 2. **tvrdno umanjeni četvorozvuk** i 3. **mali durski septakord u kombinaciji sa dvostruko umanjenim (enharmonizam male septime).**

1. Kada je reč o **umanjenom četvorozvuku**, prilikom enharmonske modulacije se vrši enharmonska zamena 1, 2 ili 3 tona, ali ne i sva četiri. U pitanju su akordi koji u polaznom i/ili ciljnom dobijaju funkciju vođičnog četvorozvuka ili zamenika dominante, i na ovaj način moguće je jednostavnim korakom dosegnuti svaki tonalitet, bez obzira na stepen srodstva. Interesantno je da zvučno postoji svega 3 različita umanjena četvorozvuka, dok su ostali enharmonske varijante ova postojeća 3. To je najverovatnije i razlog njegove učestale primene u enharmonskoj modulaciji, ali i sama jednostavnost modulirajućeg procesa.

The image shows a musical score for a piano sonata. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'espressivo' and 'sf'. Below the staves, there are chord diagrams and labels: 'e: D -5', 't', 'II7', 'G: VII5 6', 'G:T' in the bass line; and 'T', 'II7', 'B: VII5 6 / VII7', 'T' in the treble line. The score illustrates an enharmonic modulation using diminished chords.

Primer 96. L. V. Beethoven, Sonata za klavir u A-duru, op. 2 br. 2, I stav. Enharmonska modulacija pomoću umanjenog četvorozvuka

2. Kod **tvrdno umanjenog četvorozvuka** se vrši enharmonska zamena dva tona, ili osnovnog tona i terce, ili kvinte i septime, pri čemu se dobija još jedan ortografski tvrdno umanjeni akord, ali koji će u ciljnom tonalitetu sada imati drugačije razrešenje (pr. 96c).

3. Treći vid enharmonske modulacije podrazumeva **enharmonizam male septime** koja u obrtaju daje umanjenu tercu – interval koji definiše alterovane akorde hromatskog tipa. Zamena male septime u malom durskom septakordu daje ortografski dvostruko umanjeni kvintsektakord, pa je njegova ciljna funkcija uglavnom -VII/D. Već je naglašeno da su svi ovi akordi primenjivi u enharmonskoj modulaciji, jer isto zvuče u polaznom i ciljnom tonalitetu. Sa tim u vezi, mali durski septakord zvuči isto kao prekomerni kvintsektakord ili *nemački akord*.

Pomoću enharmonske modulacije može se izvršiti brza i nagla promena tonaliteta. Međutim, postavlja se pitanje da li je toliko jednostavno i prepoznati enharmonsku modulaciju? Ukoliko se analiza zasniva samo na partituri, mogu postojati izvesna ograničenja. Neki pokazatelji enharmonske modulacije mogu biti: udaljenost tonaliteta, vrsta akorda, promena vrste predznaka – sa snizilica na povisilice i obrnuto, kretanje / razrešenje tonova i drugo. Teže uočavanje enharmonske modulacije potiče i od metodološkog pristupa ovom fenomenu u srednjim muzičkim školama. Naime, u harmonskim zadacima učenici se obično uče da notiraju enharmonsku zamenu u notnom sistemu, dok će u partiturama umetničke muzike to obeležavanje uglavnom izostati. Iz toga proizilazi da se zajednički akord za dva tonaliteta obično notira ili prema polaznom, ili prema ciljnom tonalitetu, nikako na oba načina. U prvom slučaju se donekle pojednostavljuje prepoznavanje vrste modulacije, jer u polaznom – poznatom tonalitetu dolazi do „nepravilnog“ vođenja glasova, te se u nekim linijama javljaju i realiteracije. To se može videti u primeru 96 gde su prvi akordi (pod a-e) notirani prema polaznom tonalitetu. Problem nastaje ukoliko se već u polaznom tonalitetu akord notira prema ciljnom, što pokazuje isti primer ukoliko se posmatraju drugi akordi. Neretko tu dolazi do pogrešnih tumačenja koja idu u smeru hromatske modulacije na principu dijatonske ili kao tonalni skok, jer se učenici isključivo vezuju za ortografsku sliku. U primeru pod b vidimo modulaciju iz Es-dura u A-dur, pomoću umanjenog četvorozvuka. Ukoliko se akord notira kao D-F-As-Ces, on će se jednostavno odrediti kao VII, a realiteracije tonova As-A, Ces-C ukazaće nam „kako bi trebalo slušati“ tonove As i Ces. Međutim ukoliko se isti akord u Es-

duru notira kao D-F-Gis-H, postoji mogućnost da se ne pronađe funkcija u polaznom tonalitetu zbog ortografskog zapisa. Ukoliko bismo se oslonili na sluh, veća je verovatnoća da se prepozna i funkcija ovog akorda. U primeru vidimo i razrešenje u ciljnom A-duru (T6), pa bismo ova dva razrešenja mogli da tumačimo „neočekivano“ (prema polaznom Es-duru) ili „očekivano“ (prema ciljnom A-duru). Upravo u takvim trenucima, trebalo bi prizvati znakove enharmonske modulacije kao što su udaljenost tonaliteta (ovde polarna udaljenost) i vrsta (struktura) akorda u vezi sa zvučnom percepcijom koji mogu biti od velike pomoći.

a) III ~ C: VI₆ Es: VII₇ ~ A: VII₅ (T₆) C: -D₅> ~ H: -DD₃ (D) C: D₇ ~ Fis: -VII₅ (T) c: -D₇> ~ D: II₅

Primer 96. Svi tipovi enharmonske modulacije a) prekomerni trozvuk, b) umanjeni četvorozvuk c) tvrdo umanjeni četvorozvuk d) enharmonizam male septime e) umanjeni durski

Treba spomenuti i da se sa porastom primene alterovanih akorada povećavaju i mogućnosti enharmonske modulacije, što je uslovljeno i time što pojedini alterovani akordi hromatskog tipa imaju svoje zvučne dijatonske „homonime“. Primera radi akord umanjeni durski koji sadrži interval umanjene septime zvučno je identičan malom molskom četvorozvuku, pa se i ova dva akorda mogu koristiti prilikom enharmonske modulacije (pr. 96e). Već je spomenuto da se umanjeni četvorozvuci nedominantne funkcije kao nesamostalni akordi ne koriste prilikom enharmonske modulacije, međutim u nekim tumačenjima u literaturi se pojavljuju ukoliko figurativni akord nije „ulazni“, već „izlazni“.⁹⁴

⁹⁴ Primera radi, Dejan Despić koristi akord na povišenom VI stupnju prilikom analize I stava Betovenove *Sonate za klavir u A-duru*, op. 2 br. 2 (Despić, 1997: 118, pr. 93b).

Od enharmonske zamene, to jest enharmonske modulacije, treba razlikovati **enharmonsku razmenu tonaliteta** koja podrazumeva enharmonsku zamenu svih tonova akorda ili apsolutni enharmonski preobražaj akorda, najčešće radi lakšeg čitanja partiture – ortografije. Ova razmena može biti kombinovana sa dijatonskim preznačenjem akorda ili sa hromatskom (pr. 98). Na ovaj način kompozitor olakšava „čitanje“ partiture izvođačima.⁹⁵ S obzirom na izbor tonaliteta i stepen hromatike, ova pojava je sve češća u periodu romantizma. U primeru koji vidimo muzički tok se kreće u As-duru, a potom se nastavak muzičkog toka notira u E-duru. Primećujemo da nakon završetka fraze u As-duru dolazi do promene sklopa akorda As-C-Es u As-Ces-Es (hromatska modulacija) pri čemu se isti akord vezuje za dominantu u E-duru (ligatura Ces-H). To znači da se i prethodni akord as-c-es-es već može tumačiti enharmonski kao Gis-H-Dis ili akord III stupnja u E-duru. Da se muzički tok ne bi notirao u Fes-duru, u kome je akord As-Ces-Es III stupanj, vrši se enharmonska razmena Fes-dura i E-dura, a princip modulacije koji je prethodio jeste hromatska pomoću promene sklopa akorda.

As: D7----- T-----
Fes ~E: III D7 ----- T----- D/III7----- III ----- DD7

Primer 97. F. Šopen, Mazurka op. 17 br. 3 u As-duru

Kao što se mogu kombinovati formalni obrasci poput sonate i ronda, ili pesme i varijacija, tako se mogu kombinovati i vrste modulacije. Ta **kombinovana modulacija** može biti dijatonsko-hromatska, enharmonsko-hromatska, dijatonsko-enharmonska (Despić, 1987: 384), kao i hromatsko-enharmonska. Za razliku od hromatsko-enharmonske, ova druga varijanta enharmonsko-hromatska podrazumeva kompletnu enharmonsku zamenu akorda

⁹⁵ „Ona se obično vrši kada muzički tok zađe u tonalitete sa dvostrukim povisilicama ili snizilicama u stalnom predznaku“ (Despić, 1987: 356).

koji učestvuje u modulaciji pomoću hromatske tercne srodnosti, pa je ovde zapravo u osnovi reč o hromatskoj modulaciji (Despić, 1970: 385) i enharmonskoj razmeni. Ovakvi primeri su takođe prisutniji u harmonski razvijenijem jeziku romantizma, pa i ovaj koji sledi je iz Šopenovog *Prelida u E-duru*, sa nekoliko tipova modulacija u veoma kratkom muzičkom segmentu.

Primer 98. F. Šopen, Prelid u E-duru, op. 28, br. 9

Između ostalog, Despić ukazuje da je modulacija iz b-mola u As-dur u suštini dijatonska, iako se javlja otvorena hromatika u basu. Zato se pored ovog može javiti dodatno tumačenje: umanjeni četvorozvuk b-mola Fes-G-B-Des, koji se u b-molu sluša kao e-g-b-des (VII/D), a modulacija se najbolje čuje kod nastupa K6/4 u As-duru, pa se modulacija može protumačiti i kao enharmonska. Isto tako povratak iz As-dura u E-dur se ostvaruje hromatskim putem pomoću tercne srodnosti, ali se kombinuje sa enharmonskom razmenom As-C-Es → Ces-Es-Ges ~H-Dis-Fis (Despić, 1987: 384-385)

Posebnu podvrstu kombinovane modulacije, hromatsko-enharmonsku, istraživala je Jelena Mihajlović-Marković. „Ova vrsta modulacije kombinuje dva načina promene tonaliteta: hromatsku modulaciju pomoću promene sklopa akorda i enharmonsku modulaciju. Realizuje se promenom sklopa durkog ili molskog akorda najčešće u umanjeni septakord, uz istovremenu enharmonsku zamenu jednog ili više (ali ne svih!) tonova u novodobijenom akordu“ (Mihajlović-Marković, *Hromatsko-enharmonska modulacija*).

Primer 99. Hromatsko-enharmonska modulacija⁹⁶

Iz primera primećujemo da je u pitanju promena sklopa akorda iz molskog akorda, tonike c-mola, u umanjeni (C-Es-G, Cis-E-G-B) pri čemu se istovremeno enharmonski ton b zamenjuje sekstom (Ais), te akord dobija funkciju VII stupnja u h-molu u obliku kvintsektakorda.

Najinteresantnije primere hromatsko-enharmonske modulacije u literaturi donose Betovenove klavirske sonate iz opusa 10.

Primer 100. Ludvig van Betoven, Sonata u c-molu, op. 10 br. 1, III stav, t. 111–116⁹⁷

⁹⁶ Primer preuzet od Mihajlović-Marković, *Hromatsko-enharmonska modulacija* uz dozvolu autorke.

Primer 101. L. V. Betoven, Sonata za klavir u F-dur, op. 10 br. 2, I stav (t. 104-118)

U primeru 101 uočava se modulacija iz f-mola u d-mol korišćenjem promene sklopa akorda, na šta ukazuje i otvorena hromatika u basu: H-D-F-As→B-D-F-As. Ortografija će „pogrešno“ ukazivati da drugi akord dobija funkciju vantonalne dominante za napolitanski akord. Međutim, ponašanje tona as koje se vezuje za ton a nam govori da se ujedno vrši enharmonska zamena tonova As i Gis. Samim tim, akord u ciljnom tonalitetu je B-D-F-Gis sa funkcijom VII/D kao nemački akord, to jest prekomerni 6/5. To potvrđuje i njegova veza sa kadencirajućim 6/4 u d-molu.

Ovi primeri skreću pažnju na sledeću činjenicu, a to je da bi prilikom analiziranja partiture, trebalo sa istorijskim i stilskim razvojem harmonije, sve više bazirati tumačenje

⁹⁷ Primer preuzet od Mihajlović-Marković, *Hromatsko-enharmonska modulacija* uz dozvolu autorke.

funkcionalnosti na „zvučnoj percepciji“, a manje na ortografiji „harmonske slike“ i to i u situacijama u kojima enharmonska modulacija ni ne mora biti prisutna. Primeri notiranja akorda na jedan način, a tumačenja na drugi način prisutni su već od same pojave temperovanog sistema, sa ekspanzijom u 19. veku.

10.4. Tonalni skok

Tonalnim skokom se smatra direktan nastup novog tonaliteta, neposredno nakon završetka kadence u prethodnom. Zbog toga se ovakav vid promene tonaliteta najčešće javlja na granicama strukturalnih, to jest formalnih celina. Tim pre, čak i kada među akordima postoji veza koja bi mogla ponuditi drugačije tumačenje (npr. terčna srodnost ili promena sklopa akorda), u prilog prvom tumačenju upravo ide i ta „fizička“, registarska promena.

Es: D² 3 T — D — T⁶ D² 4 T⁶ D E: D

D 7 (T) T D₃ T D₃ T D₃ T

Primer 102. V. Betoven, Sonata za klavir u Es-duru, op. 7, IV stav,
tonalni skok iz Es-dura u E-dur

Tonalni skok na strukturalnim granicama pronalazimo i neretko između mosta i druge teme sonatnog oblika, kao i između bilo kojih „tematskih/prezentacionih“ i „tranzitivnih/razvojnih“ delova forme. Tako u narednom primeru (pr. 103) vidimo da se na formalnoj granici između skerca i trija nalazi i tonalni skok iz D-dura u h-mol. Premda bi se ova modulacija mogla i drugačije tumačiti kroz hromatsku tercnu srodnost (D-Fis-A, Fis-Ais-Cis), i bez obzira na bliskost tonaliteta, fizička razdvojenost delova pomoću pauza ide u prilog zaključku o jasnoj težnji ka „nepovezivanju“ delova harmonskim sredstvima. Iz tog razloga ova promena se tumači kao tonalni skok.

D: D₇ — T — D₇ — T — D₂ — T₆ — T h: D

t — II₇ — D — t₆ — D — t₆ — S — D — T

Primer 103. L.V. Betoven, Sonata za klavir u D-duru, op. 28, III stav, Scherzo, tonalni skok iz D-dura u h-mol

11. Prva bečka škola. Harmonski jezik Hajdna, Mocarta i Betovena

Opšte je poznata činjenica da su predstavnici Prve bečke škole⁹⁸ tri velika kompozitora koja su ostavila bogatu riznicu dela tzv. gvozdеног repertoara: Hajdn, Mocart i Betoven. Premda je njihov muzički vokabular veoma sličan, njihovi izrazi se ipak u izvesnoj meri razlikuju, a te razlike proizilaze ne samo iz stila, već i harmonskog jezika. Čuveni muzikolog Čarls Rozen smatra da „ono što ujedinjuje Hajdna, Mocarta i Betovena nije njihov lični kontakt ili međusobni uticaj i uzajamno delovanje (iako je i jedno i drugo postojalo), nego njihovo zajedničko poznavanje muzičkog jezika, na koji su oni toliko mnogo uticali, formulisali ga i menjali. Ova tri kompozitora, potpuno različitih karaktera, i često potpuno suprotnih ideala u izrazu dolazila su do analognih rešenja u većini svojih dela“ (Rozen, 1979: 24).

Naš teoretičar Dejan Despić **Jozefa Hajdna** naziva „najčistijim klasičarem“. To je iz razloga što je ovaj kompozitor, dodirujući se i sa Bahovim stvaralaštvom, ali i sa delima zrelog Betovena, ostao najverniji dijatonicu kao načinu muzičkog mišljenja. Pa ipak, i u Hajdnovom opusu postoje i hromatski izrazitija dela, naročito u molskom tonalitetu. U njegovom jeziku dominiraju lestvični akordi, dok se akordi proširenog tonaliteta mogu isključivo svesti na vantonalne dominante i zamenike. U odnosu na svoja dva savremenika, reč je o nešto **umerenijem harmonskom jeziku**. Tek povremeno, javiće se i alterovani akordi dijatonskog (napolitanski sekstakord) ili hromatskog tipa (najznačajnije vrste akorada). Despić ističe i pojavu disonantnih sazvučja koja su rezultat upotrebe višestrukih figurativnih tonova, neočekivane slučajne akorde ili neobične akordske veze pri promeni tonaliteta (pr. 106). U pojedinačnim kompozicijama mogu se pronaći i odnosi tonaliteta **napolitanske sfere** kao i **fakture polifonog tipa**, ne tako tipične za klasični stil. Neretko se aspiracija ka durskom tonalitetu ovog kompozitora vezuje za njegov vedar duh.⁹⁹ U njegovim delima se neretko sreće polifonizirana, imitaciona faktura, ali i strukture nastale poštovanjem načela evolutivnosti, umesto normi arhitektonskog načela strukturiranja muzičkog toka, toliko

⁹⁸ Interesantno je da nijedan kompozitor Prve bečke škole nije rođen u Beču, ali je svaki u određenom periodu života bio vezan za ovaj grad,

⁹⁹ Od 42 klavirske sonate koliko je napisao za života, čak 37 je u durskom osnovnom tonalitetu.

prisutnog u muzičkom klasicizmu. To sve, zajedno sa pretežno dijatonskim harmonskim jezikom i manirima poput hromatizovanog frigijskog obrta, ukazuje na Hajdnovu privrženost pred-klasičnim stilovima. Upravo hromatizovani frigijski obrt, lamentirajući bas ili *passus duriusculus* može, sada jezikom Hajdna, imati i malo drugačiju harmonizaciju od one koja se pronalazi u Bahovo vreme (pr. 104).

a: t (VI) D6 d6 S6 s6 III6 DVI⁶

104. J. Hajdn, Sonata za klavir br. 12 u A-duru, Hob. XVI, II stav, Menuet, *passus duriusculus* ili lamentirajući bas

Trio
p espr.
 g: t DD2 D6 Ds2 S6 DIII2
 D VI (Dvii) VII⁰ (D) t B: II D T T VIIII7
cresc. *mf* *poco a poco* *decresc.*
 VIIID7 (II) (t) VIIID7 K4-3
 t DD2 D6 t (Ds) s D VI II D t

Primer 105. J. Hajdn. Sonata za klavir u G-duru br. 6, Hob. XVI, Menuet

Muzički jezik **Volfgana Amadeusa Mocarta** obuhvata široki raspon, od ranog klasicizma koji se bazira na harmonskom vokabularu zrelog baroka, pretklasicizma i rokoka, do zrelog klasicizma (posle 1775) koji se ogleda najviše u **uticaju hromatike** na melodijsku i harmonsku komponentu. Despić ističe da se razlika u jeziku Hajdna i Mocarta očituje pre svega u melodijskoj komponenti, gde je Mocartov melodijski reljef nešto gipkiji, figurativniji i umekšan hromatikom. U njegovim delima česta je upotreba **figurativnih akorada** kao što je umanjeni četvorozvuk nedominantne funkcije **-VI<**. Njegov harmonski jezik ne izlazi iz okvira prosečnog jezika klasicizma: **vantonalne dominante, elipse, napolitanski sekstakord (N6), prekomerna dominantna (+D), kao i prekomerna dominantna za subdominantu (+DS)**. Jedno od omiljenih harmonskih sredstava je bila tonikalizacija napolitanskog sekstakorda, koja se vrši preko varljive kadence. Naime, u ovom slučaju se kao VI stupanj pojavljuje **varijantni akord**, u duru ili redovan VI u molu, koji već ima akordsku osnovu dominante za napolitanski sekstakord (DN), sledi dodavanje male septime (V>) i razrešenje u N6.

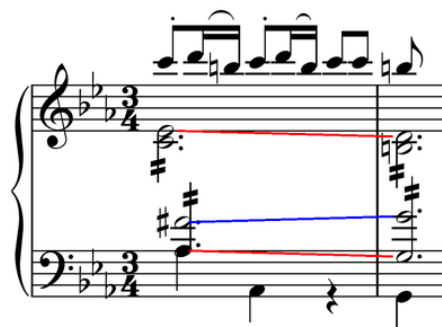
Harmonic analysis of the piano accompaniment in Example 106:

- Chord 1: fis: DVII°5
- Chord 2: VII7
- Chord 3: t
- Chord 4: VI (DN)
- Chord 5: N6
- Chord 6: K6/D4

**Primer 106. V. A. Mocart, Klavirski koncert br. 23, A-dur, K. 488, II stav,
tonikalizacija N6**

Mocart je među prvim kompozitorima koji nešto slobodnije i češće koristi alterovane akorde hromatskog tipa sa funkcijom dominantine dominante (DD) ili zamenika – **prekomerni sekstakord (P6)** kao dvostruko umanjeni u funkciji **-VII/D** i njegovu četvorozvučnu varijantu – **prekomerni kvintsekstakord (P6/5)** u istoj funkciji. U vezi prekomernog kvintsekstakorda – „nemačkog akorda“ sa dominantom javljaju se silazne hromatske kvinte između basovog tona i nekog unutrašnjeg glasa koje su dobile naziv

Mocartove kvinte, zbog njihove česte pojave u njegovim delima (pr. 107). Sa druge strane, kompozitor je koristio različite načine za njihovo izbegavanje, interpolacijom prekomernog terckvartakorda ili kadencirajućeg kvartsekstakorda, koji će upravo u toj vezi kod Betovena čak postati stabilno razrešenje kao rezultat stilskog razvoja.¹⁰⁰



Primer 107. V. A. Mocart, Simfonija br. 39 u Es-duru, „Mocartove kvinte“

U Mocartovim delima se javljaju i nešto slobodnija, manje tipična harmonska rešenja poput onog sa početka *Gudačkog kvarteta br. 19 u C-duru* K. 465. Naime, on počinje pedalom tonike koji brzo ulazi u sastav varijantnog akorda VI stupnja (C-Es-As), te ulaskom prve violine nastaje unakrsnica As-A. Dalje se nizom zadržica dobija zvučna slika zamagljenog tonaliteta. Iz tog razloga, ovaj gudački kvartet dobija naziv „Disonantni“. Adagio uvod je duga, tenzična priprema sa dominantu u t. 22 koja harmonski priprema naredni Allegro odsek.

¹⁰⁰ O pojavi kadencirajućeg 6/4 kao stabilnog razrešenja nakon nemačkog akorda, koji govori u prilog *stilskog razvoja*, govori tekst Roberta Hatena: The „Opening Theme of Beethoven’s ‘Ghost’ Trio: A Discourse in Semiotic Method“ (1997).

Adagio.

Violino I. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

Violino II. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

Viola. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

Violoncello. *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.*

C: : T (Vlv) ^{*} -VIIb₃ (DD2)D₆ F: II N₆ D₂ T₆

Primer 108. V. A. Mocart, Gudački kvartet br. 19 u C-duru, K-465, „Disonantni“

Kada je reč o promenama tonaliteta, Mocart najviše primenjuje dijatonsku i hromatsku modulaciju, dok je ređe prisutna enharmonska modulacija.

h: t₄ 6 6 VIIb₇ as: VIIb₅ t₄ 6 a: VII₂ D₇ Es: S₄ D₅ T VI II₅ D₇ T₆

Primer 109. V.A. Mocart, Simfonija br. 39, Es-dur, IV stav

Nisu retki ni slučajevi korišćenja enharmonizma male septime u okviru malog durskog septakorda u kombinaciji sa nemačkim akordom u funkciji VII/D (pr. 109). Generalno, već od Mocarta se može pratiti sve slobodniji odnos prema ortografiji muzike, gde je važnije „kako nešto zvuči“ nego „kako je zapisano“, što doživljava svoju punu primenu u delima romantičara.

Mocart često upotrebljava **lanac dominanti** koji je već previše stereotipan u klasicizmu, pa ga neretko zamenjuje i **umanjenim četvorozvucima** naročito u molskim, tragičnim kompozicijama. Jedan od najlepših primera je iz stava „Confutatis“ iz *Rekvijema u d-molu*, KV 626 (1791). Tonaliteti se javljaju u silaznoj hromatici od a-mola do fis-mola korišćenjem enharmonizma umanjenog septakorda (VII/D u kombinaciji sa figurativnim -VI). Ovakve slobodnije harmonijske progresije, kao i tonalni plan rezultat su korišćenja harmonije u dramske svrhe i u funkciji oslikavanja teksta, pa se slobodnija rešenja mogu naći i u drugim vokalno-instrumentalnim muzičkim delima, poput opera. Premda je ovakvim sredstvima anticipirao ekspresivnu ulogu harmonije u delima romantičara, kompozitor koji je to u potpunosti usvojio kao svoj *modus vivendi* jeste Betoven.

a: VIIb7
as: -VI<-2

7 K6 5 4 3

Primer 110. V. A. Mocart, *Rekvijem u d-molu*, KV 626, „Confutatis“, deonica hora¹⁰¹

¹⁰¹ Harmoniska analiza primera preuzeta iz: Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom* (1997), pr. 90, str. 112.

S. nis, cor con - tri - tum qua - si
 A. nis, cor con tri - tum qua - si
 T. nis, cor con - tri - tum qua - si
 B. nis, cor con - tri - tum qua - si
 Vc., B. ed O.

a: t _____ VIIb7
 g: -VI<2 _____ 7 D _____

S. ci - - - nis, ge - re
 A. ci - - - nis, ge - re
 T. ci - - - nis, ge - re
 B. ci - - - nis, ge - - - re
 Vc., B. ed O.

K6 4 5 3
 g: D _____ t _____ VIIb7
 fis: -VI<2 _____

S. cu - ram, ge - re cu - ram me - i
 A. cu - ram, ge - re cu - ram me - i
 T. cu - ram, ge - re cu - ram me - i
 B. cu - - - ram, cu - - - ram me - - i
 Vc., B. ed O.

fis: D7 _____ t 4
 VIIb7
 f: -VI<2 _____ 7 K6 D _____ 4

Primer 110. nastavak

The image shows a musical score for a voice and piano ensemble. It consists of five staves. The top four staves are for the vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each vocal staff has the lyrics 'fi - - - - - nis.' written below the notes. The fifth staff is for the piano, labeled 'Pc., B. ed O.', and contains a rhythmic accompaniment. Below the piano staff, there are two horizontal lines, one labeled 'D' and one labeled 'T', which likely represent the piano's harmonic structure or a specific technique.

Primer 110. *nastavak*

Ludvig van Betoven (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) po svom muzičkom jeziku stoji tačno na prelazu između klasicizma i romantizma. Mnogim inovativnim elementima omogućio je dalji razvoj harmonije, ali i formalno-strukturalnih aspekata muzike. Betoven je primenjivao konvencije klasicizma, ali ih je i rušio, sve u funkciji bolje izgradnje dramaturgije muzičkog toka. Možemo slobodno reći da je uspostavljanjem novih normi na tonalnom, strukturalnom i tematskom planu u mnogome anticipirao standardni jezik romantizma. On je tako jedan od prvih kompozitora koji je pisao „solističku kadencu“ ne ostavljajući mogućnost izvođačkim improvizacijama, koda (Coda) je postala gotovo neizostavni deo u pojedinim oblicima, tonalni plan je dosta slobodniji u odnosu na njegove prethodnike i savremenike, sa čestim insistiranjem na medijantnim vezama i napolitanskoj sferi; prvi je primetio da znaci za ponavljanje na kraju ekspozicije sonatne forme nisu „u službi dramaturgije“; u nekim delima se primećuje sklonost ka tematskoj fragmentarnosti čime anticipira listovske manire; pored harmonije, često koristi tempo i dinamiku u dramaturške svrhe, i tome slično.

Harmonija u delima Betovena ima pored konstruktivne, koja stoji u službi izgradnje muzičkog oblika i organizaciji tonalnog plana kompozicije, i izuzetno **ekspresivnu ulogu**, Neretko Betoven upotrebljava nizove umanjjenih četvorozvuka što će postati romantičarski

manir. Modulacije se vrše najčešće po kvintnom krugu naviše ili naniže, ali sada i po **tercama** kao nagoveštaj romantizma (medijantika). Izuzetno važnu ulogu ima i hromatika, pa samim tim i modulacija pomoću **hromatskog i prividnog tercnog srodstva**. Tercni odnos tonaliteta, kao romantičarski znak, veoma je čest između strukturalnih delova forme poput **složene trodelne pesme**. Veoma često, Betoven na granicama forme koristi ovaj tip modulacije, ali ga latentno prikriva korišćenjem samo jednog (zajedničkog) tona za akorde koji stoje na granici tonaliteta, pa se može tumačiti i kao tonalni skok.¹⁰² Premda se u literaturi za ovu modulaciju pronalazi naziv **modulacija preko unisona**, jasno je da tu nije reč o nekom posebnom, novom vidu modulacije, već sredstvima koja su za njenu realizaciju upotrebljena (pr. 102).

Nije retka ni enharmonska modulacija pogotovo kada su u pitanju udaljeniji tonaliteti, pa se koristi umanjenim četvorozvucima ili enharmonizmom male septime u kombinaciji sa dvostruko umanjenim četvorozvukom.

Primer 111. L.V. Betoven, Sonata za klavir u E-duru, op. 14 br. 1, II stav

Betoven koristi sve vantonalne dominante i njihove zamenike, ali i vantonalne subdominante poput subdominante za subdominantu (SS) ili subdominante za napolitanski sekstakord (SN). Pored toga koristi i prekomernu dominantu (+D) koja može biti usmerena i prema subdominanti (+DS). Koristi i oba umanjena četvorozvuka na povišenom II i VI stupnju sa figurativnom ulogom.

¹⁰² Ukoliko takav ton prati i promena registra, verovatnije je reč o tonalnom skoku nego o hromatskoj modulaciji.

Od alterovanih akorada hromatskog tipa, tu su tvrdo umanjani u funkciji DD (francuski akord) ili dvostruko umanjani u funkciji VII/D, najčešće u obliku prekomernog sekstakorda (italijanski akord) ili prekomernog kvintsekstakorda (nemački akord). Kada su takvi akordi na početku kompozicije ili stava, stiče se utisak „zamagljenog tonaliteta“, što će biti odlika muzičkog romantizma.

The image shows a musical score for a piano piece in F# major, 4/4 time. It consists of two staves. The first staff has a forte (f) dynamic and the second has a piano (p) dynamic. The score includes fingerings (e.g., 4, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2) and chord symbols: Fis: -VIIID D, T6, and VIIID D. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Primer 112. L. V. Betoven, Sonata za klavir u Fis-duru, op. 78, II stav¹⁰³

Kao elemente okrenute budućnosti u muzičkom jeziku Betovena, Despić navodi sledeće: „Novine u tonalnom planu (kao i samom obliku), modulacije preko unisona, slobodnije korišćenje disonantnih akorada razne vrste, ekspresivna primena harmonije, produžavanje harmonijske tenzije (kao zametak poznoromantičarske „harmonije napetosti“) i odlaganje razrešenja ili neočekivani pokreti u njemu“ (Despić, 1997: 127). Međutim, on ukazuje i na bitonalnu harmoniju u naslojavanju dominante na toniku i obratno, kao u primeru iz Sonate u Es-duru, op. 81a, *Les adieux* (1809), što je svakako tek odlika muzike 20. veka.

The image shows a musical score for a piano piece in E-flat major, 4/4 time. It consists of two staves. The first staff has a piano (p) dynamic and the second has a piano (p) dynamic. The score includes dynamics like 'dim.' and 'p'. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The score includes chord symbols: Es: D7, T, D, T, D, T, D, T, D, T, D, T, D, T. The key signature changes to E-flat major (three flats) in the second system.

Primer 113. L. V. Betoven, Sonata za klavir u Es-duru, op. 81a, „Les adieux“, I stav¹⁰⁴

¹⁰³ Harmoniska analiza primera preuzeta iz: Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom* (1997), pr. 99b, str. 123.

Betoven je i jedan od prvih kompozitora u čijim delima *koda* dobija značajniju ulogu kao vrsta „pogovora“ dramatskom delu. Isto tako, neretko će se pronaći i *uvod* koji ima svoju „minijaturnu dramaturgiju“ kojom najavljuje sadržaj dela poput uvoda u I stavu Patetične sonate. Neobični počeci poput Klavirske sonate koja počinje akordom II6/5, retorički zastoji na dominantni, korišćenje varljive kadence za odlaganje kraja i prokongiranje tenzije, upotreba hromatike u dramaturške svrhe, ali i melodijski reljef, neobičniji akordi (L6) u funkciji modulacije i drugo, uz sve prethodno navedeno stavlja Betovena na sam pijedestal muzičke umetnosti. Za epohu u kojoj je živeo, on je bio avangardna ličnost i definitivno ispred svog vremena.

¹⁰⁴ Harmonska analiza primera preuzeta iz: Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom* (1997), pr. 104, str. 127.

III MUZIČKE FORME

12. Barokna polifonija

Da bi se objasnio pojam barokne polifonije, najpre treba definisati baroknu fakturu. Faktura je muzička komponenta koja označava odnos među glasovima. O tome je već bilo ranije reči, pa ćemo se ovde podsetiti da je polifona faktura jedan od podtipova višeglasja u kome su glasovi u određenoj meri „emancipovani“, to jest samostalni, u odnosu na homofonu fakturu u kojoj je jedan ili više glasova podređeno diskantu ili nosiocu melodije. Samostalnost glasova u polifoniji ne znači „bezobzirnost“, jer se glasovi usklađuju melodijski, harmonski i ritmički, pokazujući jedan viši stupanj samostalnosti u kome svaki glas u određenom trenutku može preuzeti ulogu vodećeg. Homofonija i polifonija jesu različiti „načini muzičkog mišljenja i komponovanja“.

Premda se određeni tipovi polifonije javljaju i pre baroknog stila, izložićemo njihovu sistematizaciju, od jednostavnijih ka složenijim:

1. Polifonija na bazi ostinata
2. Polifonija na bazi kantus firmusa
3. Slobodna polifonija
4. Imitaciona polifonija

Ostinato predstavlja uporno ponavljanje jednoobraznog pokreta u jednom glasu nasuprot promenljivom melodijskom toku drugog glasa. Zato je polifonija na bazi ostinata najjednostavniji vid polifonije, jer je ostinatna deonica prilično pojednostavljena i deluje kao podređena melodiji, ali i nezavisna od nje. Polifonija ovog tipa se zbog svoje jednostavnosti često sugerise kao prvi vid polifonije sa kojim se deca upoznaju u ranom uzrastu. Sam ostinato je koncipiran kao motiv ili figura na funkciji tonike ili dominante, a isto tako može menjati funkciju dok se zadržava melodijsko-ritmički oblik. Zbog upornog ponavljanja ostinato se doživljava kao „mehanička“ pojava u muzici. Najčešće se u početku dve deonice harmonski usklađuju dok se u nastavku muzičkog toka pojavljuju i disonantni odnosi, a kraj

je opet konsonantno usklađen. Na bazi ostinata građene su kompozicije pod nazivom pasakalja i čakona. Johan Sebastijan Bah je komponovao pasakalju iz diptiha *Pasakalja i fuga u c-molu* za orgulje, čiji ostinato ima interesantan melodijski reljef.



Primer 114. J. S. Bah, Pasakalja u c-molu, BWV 582, ostinatni bas

Kantus firmus (lat. *cantus firmus* = utvrđeni napev) podrazumeva unapred utvrđenu i već postojeću melodiju koja je unapred komponovana, često već poznata u srednjovekovnoj i renesansnoj crkvenoj muzici. Uglavnom potiče iz liturgijskog pevanja ili iz neke poznate kompozicije, te se prema njemu kontrapunktski razvijaju ostali glasovi. Kantus firmus doživljava vrhunac kao istoimena kompoziciona tehnika u vreme renesanse, a od 13. veka menjaće značenje u odnosu na različite uloge koje je ova melodija dobijala, pa sve do slobodnije primene u kompozicijama 17. veka. „Prema poreklu kantusi firmusi mogu biti: duhovni i svetovni (preuzeti iz liturgijskih zbirki poput 'Gregorijanskog korala' ili melodija svetovnih pesama poput 'L'homme armé'), originalni i preuzeti, ali i jednoglasni i (ređe) višeglasni. Kao najizraženija osobenost kantusa firmusa ističe se njegovo često postavljanje u dužim notnim vrednostima, zahvaljujući čemu se jasno može izdvojiti u odnosu na ostatak kontrapunktske fakture“ (Radivojević-Slavković, *Kantus firmus*).

Prema kantus firmusu se mogu stvoriti različiti ritmički odnosi, uzimajući u obzir to da je on najčešće pisan u dužim notnim vrednostima. Pored odnosa nota prema noti 1:1, javlja se i relacija 2:1, 4:1 gde se druge deonice ne samo ritmički, već i intervalski i harmonski definišu prema kantus firmusu. Danas bi se kantus firmusom mogla smatrati bilo koja popularna melodija, kao što je to nekada bio pomenuti svetovni napev iz mise „Naoružani čovek“. U primeru 115 iz *Mise* Đakomoa Karisimija (Giacomo Carissimi, 1605-1674) sa kraja 17. veka upotrebljen je ovaj kantus firmus. Ta melodija je potekla iz Burgundije i to iz svetovne muzike kasnog srednjeg veka, te je bila veoma popularna. Postoji oko 40 kompozicija iz perioda renesanse u kojima se upotrebljava ovaj kantus

firmus, pa su i nazvane po njemu. Melodija kantusa firmusa se najčešće nalazila u tenoru (lat. *tenere* = držati), a pored toga kantus firmus je mogao biti premeštan iz glasa u glas, što je takozvani „lutajući“ (lat. *vagans*). U narednom primeru kantus firmus se nalazi u tenoru koji i počinje misu, te možemo uočiti kako izgleda ovaj tip polifonije, sa razvijanjem imitacije između pojedinih glasova.

Kyrie I

The image shows a musical score for a Kyrie I. It consists of 14 staves. The first four staves are for Cantus 1, Altus 1, Tenor 1, and Bassus 1. The next four staves are for Cantus 2, Altus 2, Tenor 2, and Bassus 2. The next four staves are for Cantus 3, Altus 3, Tenor 3, and Bassus 3. The final staff is for the Organ. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: 'Lhom - me, l'hom - me, l'ho - me ar - mé' for Tenor 1 and 'L'hom - me,' for Altus 2.

**Primer 115. Đakomo Karisimi, Misa naoružani čovek, I stav Kyrie,
kantus firmus u deonici tenora**

Slobodna polifonija predstavlja jedan viši tip polifone fature u kojoj su glasovi približno podjednako razvijeni, ali među njima nema imitacionog odnosa. Razlikujemo dva tipa: **atematsku polifoniju**, gde između deonica nema upadljive tematske sličnosti i

homogenosti, i **tematsku polifoniju**, u kojoj se mogu prepoznati i određeni jednaki motivi, te je prisutan veći homogenitet deonica i ima neuporedivo veću primenu u praksi. Kod ovog tipa polifonije dva elementa su naročito važna. Prvo je *vreme* koje predstavlja važan faktor da li će se faktura odrediti kao imitaciona ili ne. Drugi element je izlaganje stalno novog materijala u atematskoj polifoniji koji dovodi do „zamora“ slušaoca. Slobodna polifonija tako predstavlja tip koji se primenjuje samo u određenim delovima kompozicije, predstavljajući kontrast nekim drugim vidovima višeglasja, dok se ređe cela kompozicija bazira na ovom polifonom modelu.

U madrigalu Luke Marenzija ((Luca Marenzio, c.1553/1554–1599), *O voi che sospirate...* („O ti koji uzdišeš po najlepšim notama“) javlja se petoglasna faktura tipična za renesansnu vokalnu polifoniju u kojoj su glasovi postavljeni u odnosu 2:2:1, odnosno paralelno se kreću dva gornja glasa i dva donja glasa, dok je tenor postavljen samostalno u kontrtan, sinkopiran ritam u odnosu na druge deonice. U pitanju je slobodna tematska polifonija kao faktura, jer se motivi iz diskanta (deonica *canto*) mogu pronaći i u drugim deonicama.

Luca Marenzio (1556-1599)

From Francesco Petrarca's "Canzoniere"

The musical score consists of five staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The lyrics are: "O voi che sos-pi-ra - te_a mig - lior no - ti, a".

Primer 116. Luka Marenzio, *O voi che sospirate*

Kod **imitacione polifonije** najpre treba početi od teme za imitacionu obradu i njenih karakteristika. Kao primer može poslužiti tema iz *Fuge u c-molu*, DTK1 (pr. 117). Tema je najčešće *kratka*, kako bi mogla biti lako memorisana. Ova tema završava na III stupnju, što znači da je „otvorena“ za dalji muzički tok. Najveći broj tema za imitaciju je građeno evoluciono, iz jednog jezgra, i predstavljaju kompaktne celine.¹⁰⁵ Često teme već u sebi poseduju *sekvencu* nekog motiva ili ponavljanje kao što vidimo i u ovom primeru sa početna 4 tona što zovemo – *glava teme*. Upravo ovaj motiv ima i karakterističan *ritam*. Neretko tema započinje nekim upadljivim *intervalom*, kao što je u primeru skok čiste kvarte naniže, odnosno skok I-V, a nekad su to i krupniji skokovi poput disonantnog intervala umanjene septime, prekomerne kvarte (tritonusa) i drugog. Na samom početku nalazi se *pauza* koja sa motoričnim ritmom obrazuje svojevrsni *motto perpetuo*. Sličan efekat ima i jambski početak, to jest početak predtaktom ili uzmahom. Početak pauzom imaće još jednu funkciju, a to je da u gustoj polifonoj fakturi omogući da se početak nastupa teme uspešnije slušno percipira.



Primer 117. Fuga u c-molu, DTK1, BWV 847, tema

Ako temu nazovemo *subjekt*, onda će deonica koja prati temu biti *kontrasubjekt*. Kontrasubjekt dopunjuje temu u smislu da preciznije definiše njenu harmoniju i komplementira joj različitim ritmičkim pokretima. *Komplementarnost* je jedna od osnovnih odlika polifonije i manifestuje se na sledeći način: dok je u jednom glasu prisutan ležeći ton, u drugom postoji pokret i obrnuto. Ukoliko je u pitanju stalni kontrasubjekt, to jest ukoliko prati svaki nastup teme u istom obliku, on postaje „individualiziran“ zbog čega ga neki

¹⁰⁵ Suprotna građa tome jeste arhitektonska u kojoj se od manjih delića stvaraju veće celine. Videti više: *Strukturni plan*, str. 56.

teoretičari nazivaju „drugom temom“. To je donekle opravdano činjenicom da kontrasubjekt donosi karakterističan ritam, neki melodijski skok i slično. U drugim slučajevima može se odvijati u potpuno jednoobraznom pokretu. Primetićemo da je kontrasubjekt iz c-mol fuge karakterističan po pokretu šesnaestina i jednoobraznom osminskom pokretu. Na osnovu tih osobina i melodijskih skokova (mala decima) koji asociraju akorde prepoznavaćemo ga u daljem toku. U njemu se izdvaja uzlazni pokret C-Es kao karakterističan.

Ukoliko je kontrasubjekt stalan, kao u prethodnom primeru, tada se pojavljuje i iznad i ispod teme, te mora biti komponovan posebnom tehnikom **obrtajnog kontrapunkta**. To podrazumeva da se prilikom pisanja kontrasubjekta unapred vodi računa o vođenju glasova i o tome kako će zvučati ukoliko se transponuje za oktavu više ili niže. Tada govorimo o obrtajnom kontrapunktu u oktavi. U tabeli 4 je slikovito prikazan intervalski rezultat između teme i kontrasubjekta kada se glasovi obrnu. Svi intervali zadržavaju svoju vrstu – savršeni prelaze u savršene (1, 8), nesavršeni u nesavršene (3, 6) konsonance, disonance prelaze u disonance (2, 7). Jedini problem predstavljaju kvarte i kvinte, jer se kvarte u strogom kontrapunktu tretiraju kao disonance, a takođe su zabranjene paralelne čiste kvinte. Međutim, moguće su paralelne kvarte ukoliko se u njima sukcesivno u različitim glasovima javljaju figurativni tonovi. Budući da u obrtajnom kontrapunktu one daju neželjene paralelne kvinte, sugestija je da se ni paralelne kvarte ne koriste.

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Tabela 4. Obrtajni kontrapunkt u oktavi

Dok obrtajni kontrapunkt u oktavi ima minimalna ograničenja, u decimi će se javiti veći izazovi. Kao što se vidi iz tabele 5, savršene konsonance postaju nesavršene i obrnuto (1, 5, 8 u 10, 6, 3). To znači da se ne preporučuje paralelno kretanje terci i seksti, jer će u obrtaju dati zabranjene oktave i kvinte. Kada je reč o disonancama primećujemo obrtaje

sekunde i none, kvarte i septime. Najbolji savet za pisanje obrtajnog kontrapunkta u decimi je „bez paralelnog kretanja“.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Tabela 5. Obrtajni kontrapunkt u decimi, obeležene konsonance.

Imitacija (lat. *imitatio* = oponašanje, podražavanje) se može definisati kao ponavljanje neke muzičke celine uzastopno u različitim glasovima. Ključna reč je *uzastopno*, jer imitacija mora da se javi u kratkom vremenskom intervalu, ali i u *različitim glasovima*, jer imitaciju ne smatramo ukoliko je ponavljanje u istom glasu. Drugim rečima, glas ne može sam sebe da imitira. Za imitaciju su neophodne najmanje dve realne deonice. Onu koja počinje zovemo *proposta* (ital. = predlog) ili *duks* (lat. *dux* = vođa), dok odgovor nazivamo *risposta* (ital. = odgovor) ili *komes* (lat. *comes* = pratilac). Proposta i risposta se češće kao termini koriste u vokalnoj polifoniji, a duks i komes u instrumentalnoj polifoniji. Odnos te dve deonice određuje i vrstu imitacije, da li je imitacija stroga ili slobodna, prirodna ili veštačka. Imitacija je nastala u srednjem veku, a tokom renesanse i baroka postaje jedna od osnovnih kontrapunktskih tehnika, dok u Bahovom stvaralaštvu imitacione forme dosežu vrhunac umetničkog razvoja. Kasnije se imitaciona tehnika parcijalno primenjuje u sklopu homofonih žanrova, kao sredstvo razvoja muzičkog materijala ili dramaturgije muzičke forme (Božanić, *Imitacija*).

Premda je o temi za imitacionu obradu već bilo reči, dopunićemo saznanja određenim kriterijumima koje ona mora da ispunjava. **Tema za imitacionu obradu najčešće:**

- je kratka,¹⁰⁶ kako bi mogla lako da se memoriše;
- počinje jambski, auftaktom, što obezbeđuje motoričnost;

¹⁰⁶ Ima i izuzetaka poput *Fuge br. 7 u Es-duru*, DTK2.

- ima karakterističan intervalski skok (poput umanjene kvinte ili septime, male septime, ili drugi interval) ili razložen akord;
- ima karakterističan ritam;
- može početi pauzom, što obezbeđuje „zvučnost“ početka u gustom polifonom tkivu;
- se završava na terci tonike, obezbeđujući nastavak muzičkog toka;
- može imati kodetu (it. *codetta* = mala koda) koja često nestaje posle ekspozicije, itd.;

Termini **stroga i slobodna imitacija** se koriste za uočavanje mogućih izmena u odgovoru u odnosu na propostu ili duks. Ako nema nikakvih melodijsko-ritmičkih izmena govorimo o strogoj imitaciji. Ukoliko postoje izmene koje mogu biti melodijske, ritmičke ili kombinovane govorimo o slobodnoj imitaciji. Postoje i tzv. apsolutne ritmičke izmene teme, koje su dosledno sprovedene po principu duplo uvećanih ili skraćениh notnih vrednosti, tada je reč o **augmentaciji i diminuciji**.

The image displays three musical staves, labeled a), b), and c), illustrating variations of a theme. All staves are in the treble clef and the key of B-flat major (two flats).
 Staff a) shows the original theme in 2/4 time, starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4.
 Staff b) shows the theme with augmented note values (doubled), starting with a half rest, followed by a half note G4, a half note A4, a half note Bb4, a half note C5, a half note Bb4, a half note A4, and a half note G4.
 Staff c) shows the theme with diminished note values (halved), starting with an eighth rest, followed by an eighth note G4, an eighth note A4, an eighth note Bb4, an eighth note C5, an eighth note Bb4, an eighth note A4, and an eighth note G4.

Primer 118. a) tema b) augmentacija c) diminucija

Drugi kriterijum za određenje imitacije jeste trenutak, vreme u kome risposta ili komes počinje svoje izlaganje. Ukoliko je tema – proposta ili duks završila svoje izlaganje, a odgovor počinje nakon izlaganja, govorimo o **prirodnoj imitaciji**. Ukoliko tema još uvek nije završila izlaganje u celini, a odgovor je počeo u drugom glasu, govorimo o **veštačkoj imitaciji**. Na principu veštačke imitacije počiva i pojava *strete* (ital. *stretto* = sustizanje) u fugama. Budući da se na početku fuge uglavnom javlja prirodna imitacija, ovo „sustizanje glasova“ je karakteristično za kasniji tok fuge, gde se skraćuje vreme imitacije između glasova, pa se stiče utisak da se glasovi sustižu. Veštačka imitacija često proizvodi metrički pomeren početak risposte (pr. 119).

The image contains two musical excerpts, labeled 'a)' and 'b)', from J.S. Bach's Fugue in D major, BWV 850. Excerpt 'a)' shows the beginning of the fugue. The right hand (treble clef) plays the subject, and the left hand (bass clef) plays the answer. Both are highlighted with boxes: a green box for the subject and a red box for the answer. Excerpt 'b)' shows a later part of the fugue where the subject and answer overlap in different voices. The subject is highlighted with a green box, and the answer is highlighted with a red box. There are also blue boxes highlighting other parts of the music.

**Primer 119. J. S. Bah, Fuga u D-duru, DTK 2, a. Tema u ekspoziciji u prirodnoj imitaciji;
b. Tema u završnom delu u streti (veštačka imitacija)**

Dosledno sprovedena veštačka imitacija obrazuje **kanon**.¹⁰⁷ Prema intervalu nastupa risposte imitacija je najčešće u kvarti, kvinti i oktavi, mada se može upotrebiti bilo koji interval. Kod imitacije na dominantni postoje realni, tonalni i modulirajući odgovor (poslednji se primenjuje od barokne epohe). Imitacija se može razlikovati i prema vremenskom

¹⁰⁷Videti o kanonu na str. 177.

rastojanju nastupa risposte (npr. za pola takta, dva takta itd.) ili prema broju glasova (npr. dvoglasna imitacija, troglasna imitacija itd.). Kao i ostanatna polifonija, kanon često predstavlja prvi susret u ranom uzrastu sa polifonim imitacionim oblicima.

Risposta ili comes najčešće donosi temu u dominantnom tonalitetu, izlažući je za kvintu naviše ili kvartu naniže u odnosu na intonaciju proposte ili duksa. U zavisnosti od karakteristika proposte ili duksa zavisice i tip odgovora koji se javlja. Postoje tri tipa odgovora:

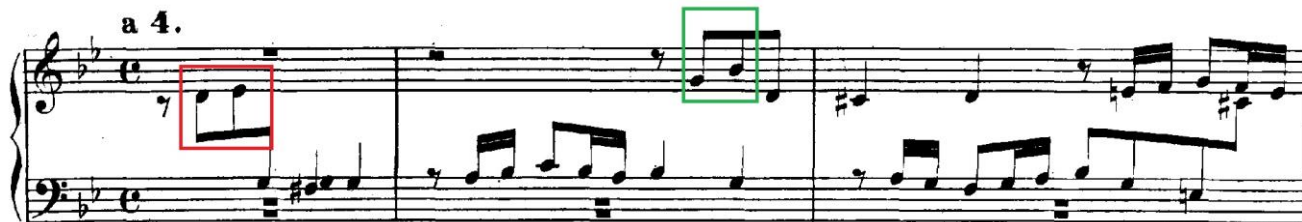
1. realan
2. tonalan
3. modulirajući

Realan odgovor je onaj u kome se tema doslovno, bez izmena transponuje u određeni tonalitet. U primeru iz *Fuge u D-duru*, DTK1, uočavamo odgovor koji donosi doslovnu transpoziciju teme u dominantni A-dur. Prema tome, odgovor je realan, jer nema nikakvih intervalskih izmena.



Primer 120. J. S. Bah, Fuga u D-duru, DTK1. Tema u D-duru i realan odgovor u A-duru

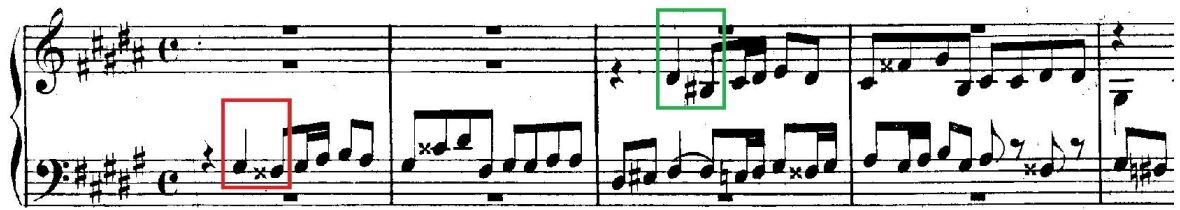
Kada je reč o **tonalnom odgovoru**, iako se odvija u dominantnom tonalitetu postoje intervalske izmene koje nazivamo **mutacije** (lat. *mutatio* = promena) i koje se najčešće nalaze u „glavi teme“ kao u narednom primeru.



Primer 121. J. S. Bah, Fuga u g-molu, DTK1, Tema u g-molu i tonalan odgovor u d-molu sa obeleženom mutacijom

U temi se na početku nalazi pokret male sekunde D-Es, pa skok silazne male sekste. U odgovoru koji sledi u d-molu uočava se mala intervalska izmena. Umesto uzlaznog sekunde a-b, nalazi se mala terca G-B, te mala seksta naniže. Ostatak teme se realno transponuje u dominantni tonalitet. Razlog da Bah upotrebi ton G umesto tona a u odgovoru pronalazimo u harmonskoj komponenti. Duks se završava na terci tonike – tonu B, što ukazuje na latentnu toničnu funkciju g-mola. Ukoliko bi odgovor bio realan, prvo sazvučje bi bilo disonantno B-A. U tonalnom odgovoru vrši se harmonsko usklađivanje na početku odgovora, to jest kraju proposte/duksa. Tonalan odgovor gotovo redovno zahtevaju one teme koje u svom reljefu poseduju skok V-I, ili I-V, koji ukazuje na latentnu toničnu funkciju koja se mora usklađivati sa odgovorom. Tonalan odgovor ne znači da modulacija nije prisutna. Naprotiv, postoji modulacija u dominantni tonalitet, ali se iz harmonskih razloga samo početak odgovora harmonski usklađuje sa krajem teme.

Modulirajući odgovor zahtevaju teme koje u sebi sadrže modulaciju. U *Fugi br. 18 u gis-molu*, DTK1, uočavamo temu u gis-molu koja modulira u dis-mol (skok V-I na kraju teme). Modulirajući odgovor počinje u dis-molu i odmah na početku sadrži mutaciju – interval silazne male terce u odnosu na malu sekundu (obeleženo). U toku odgovora prisutan je povratak u osnovni tonalitet gis-mol sa jasnom kadencom na I stupnju.



Primer 122. J. S. Bah, Fuga u gis-molu, DTK1, modulirajući odgovor

Kada je reč o posebnim vrstama imitacije, jedna od najčešće primenjivanih je **inverzija** u kojoj svi intervali menjaju smer u risposti, te tako predstavljaju vertikalno obrnutu sliku proposte (lat. *imitatio per motum contrarium*), tu su i imitacija u retrogradaciji (lat. *imitatio per motum retrogradem, cancrizans*), u retrogradnoj inverziji (lat. *imitatio cancrizans motu contrario*), u augmentaciji (lat. *imitatio per augmentationem*), u diminuciji (lat. *imitatio per diminutionem*), sa pomeranjem teme u taktu, kada njeni naglašeni tonovi postaju nenaglašeni i obrnuto (lat. *imitatio per arsin et thesin*), isprekidana pauzama (lat. *imitatio interrupta*). Po složenosti se izdvajaju imitacija na kantus firmus, kao i ona na dve ili tri teme (dvostruka ili trostruka imitacija) (Božanić, *Imitacija*).

U inverziji postoji **osa obrtaja**, odnosno ton oko koga se vrši inverzija. Teorijski je moguć bilo koji ton kao osa obrtaja, ali se u praksi najčešće koriste sledeća tri tipa inverzije:

1. tonalna inverzija
2. stroga ili realna inverzija
3. imitacija u ogledalu
4. retrogradna ili račja inverzija

Tonalna inverzija je ona u kojoj se kao osa obrtaja pojavljuje III stupanj lestvice. Ona omogućava da se razložen tonični trozvuk nađe na istom mestu u odgovoru, ali u suprotnom smeru. Ova vrsta inverzije je i praktična, jer omogućava da se kontrasubjekt na

mestu tonike ne menja, budući da harmonski odgovora i obliku teme u inverziji. Jedini problem može predstavljati činjenica što subdominantni i dominantni trozvuk menjaju mesto, pa se na tim mestima njihove pojave menja i kontrasubjekt. **Stroga ili realna inverzija** ima osu obrtaja na II stupnju u durskoj lestvici i IV stupnju u molskoj lestvici.¹⁰⁸ Ovaj tip inverzije duguje svoj naziv činjenici da intervali zadržavaju i svoju veličinu i vrstu. Dakle, mali intervali ostaju mali, veliki – veliki, čisti – čisti itd. Kod **imitacije u ogledalu** koristi se treća linija notnog sistema, a kao rezultat pojavljuje se interesantna notna slika, kao da je tema okrenuta naopačke u notnom sistemu! Ton na prvoj liniji notnog sistema u odgovoru će se naći na poslednjoj, i tako dalje.

a) tema

b) tonalna inverzija

c) stroga ili realna inverzija

d) imitacija u ogledalu

Primer 123. a) tema b) tonalna inverzija c) stroga ili realna inverzija d) imitacija u ogledalu

Kao posebna vrsta imitacija već je spomenuta **retrogradna ili račja imitacija**. Ovde se u odgovoru melodija izlaže od kraja ka početku. Iz toga proizilazi da će **retrogradna ili račja**

¹⁰⁸ Do ovog zaključka može se doći poređenjem belih dirki na klaviru, što tonski odgovara prirodnoj durskoj C-dur lestvici i prirodnoj molskoj a-mol lestvici. Jedina „dirka“ ili „ton“ od koga su svi intervali jednaki po veličini i vrsti je ton D. Ovaj ton je u C-duru II stupanj, a u a-molu IV stupanj.

inverzija biti ona gde se retrogradno izložena tema javlja još i u inverziji. Ukoliko upotrebimo istu temu kao u prethodnom primeru (pr. 123) dobija se sledeći rezultat:

a) retrogradna (račja) imitacija



b) retrogradna (račja) inverzija



Primer 124. a) retrogradna (račja) imitacija; b) retrogradna (račja) inverzija

U ovom slučaju retrogradna inverzija je u kombinaciji sa tonalnom, jer se kao osa inverzije koristi III stupanj tonaliteta.

13. Invencija. Kanon. Ričerkar

Dvoglasne i troglasne **invencije** su male kompozicije zasnovane na principu imitacije i pisane su za klavikord ili čembalo. Bah ih je zamislio kao didaktičke kompozicije koje su pisane u pedagoške svrhe kako bi se učenici na instrumentu sa dirkama upoznali sa jednostavnijom imitacionom polifonijom. Bah je napisao 15 dvoglasnih i 15 troglasnih invencija.

Invencija može biti dvodelne ili trodelne strukture u zavisnosti od toga da li se tema na kraju forme javlja u osnovnom tonalitetu ili ne. Teme u invencijama su nekada veoma kratke i mogu se poistovetiti sa motivom. Iz tog razloga se tema i odgovor neretko još jednom ponavljaju kako **ekspozicija** ne bi bila isuviše kratka (npr. ukoliko je tema pola takta, odgovor pola takta, kod dvoglasnih invencija, ekspozicija bi trajala jedan jedini takt!). Kod dvoglasnih invencija tema se izlaže uvek prvo u diskantu, a odgovor je najčešće u oktavi u basu. Prvo izlaganje teme može biti odmah praćeno kontrasubjektivom ili ne mora. Odgovor u

dvoglasnim invencijama je uvek u oktavi. Međustav je najčešće sekventno građen od materijala teme i/ili kontrasubjekta i modulira u tonalitet u kome počinje **srednji odsek**, a to su **dominantni** ili **paralelni tonalitet**.

Kada je reč o **troglasnim invencijama** počinje uvek jedan od dva gornja glasa, a potom se tema izlaže u basu, tako da su tri nastupa teme u odnosu: osnovni – dominantni – osnovni tonalitet. U troglasnim invencijama sa temom na početku odmah nastupa i **kontrasubjekt**. Odgovor može biti realan ili tonalan. Između odgovora i teme se nalazi interni međustav koji vodi do osnovnog tonaliteta. Ako u ekspoziciji ima još jedan ili više nastupa teme u osnovnom i dominantnom tonalitetu to se može smatrati **proširenom ekspozicijom**, ukoliko nema nikakvih izmene teme ili novih oblika rada sa temom niti kontrapunktske obrade.

Srednji ili drugi deo invencije sledi nakon **eksternog međustava** i u njemu se tema izlaže u inverziji, ona se kontrapunktski obrađuje, primećujemo i sekvencu uz modulacioni plan kao kod dvoglasnih invencija. U dvoglasnim invencijama srednji odsek počinje od teme u basu i odgovora u diskantu, odnosno u obrnutoj reperkusiji u odnosu na ekspoziciju. Podsetićemo se da je **reperkusija** redosled izlaganje teme po glasovima. Drugi sekventni međustav vodi do osnovnog tonaliteta ili završava u nekom od bliskih tonaliteta kada sledi novi međustav sa modulacijom u osnovni tonalitet.

Završni deo počinje nastupom teme u osnovnom tonalitetu i u njemu se može javiti miksolidijsko istupanje. Ukoliko izostane tema u osnovnom tonalitetu, te se javi samo povratak u osnovni tonalitet, može se smatrati da invencija ima dvodelnu strukturu. Nije retka pojava ni kratka koda (Coda) na samom kraju. Pojava strete rezervisana je za završni deo, ali se u nekim invencijama, baš kao i u fugama može javiti i u srednjem delu.

Kao primer za analizu poslužiće Bahova *Dvoglasna invencija u a-molu* (pr. 125). Radi lakšeg praćenja analize žutom bojom su obeleženi nastupi teme, zelenom bojom su obeležene sekvence, plavom bojom međustavovi, a crvenom formalni delovi invencije (ekspozicija, srednji i završni deo). Prvi nastup teme je u diskantu uz simultanu pratnju

kontrasubjekta, odgovor je u oktavi u donjem glasu. Budući da je tema veoma kratka (samo pola takta), neophodno je još jedno ponavljanje i odgovor. Iz tog razloga ekspozicija traje 2 takta. Od 3. takta počinje eksterni međustav od 4 takta sa **dvojnim modelom** u trajanju od 1 takta. Reč je o unakrsnom modelu koji se uglavnom javlja u sekvencama a kreiran je tako da se motivi naizmenično javljaju u donjem i gornjem glasu, dakle u obrtajnom kontrapunktu, a zapravo čine celinu. Javlja se sekundno-silazna sekvenca i skraćenje modela. Tonalni plan međustava je u C-duru sa ubedljivom autentičnom kadencom u C-duru u 6. taktu. **Srednji deo** počinje nastupom teme u donjem glasu u paralelnom tonalitetu (obrnuta reperkusija) bez pratnje kontrasubjekta, sledi odgovor u diskantu. Ovaj „dijalog“ se ponavlja još jedanput. U 8. taktu počinje duži eksterni međustav koji koristi iste motive za sekundno-silaznu sekvencu. Međustav najpre vodi iz G-dura u paralelni e-mol sa ubedljivom kadencom u 13. taktu. Odatle sledi nova hromatska sekvenca u poretku tonaliteta d-mol, c-mol, e-mol, a-mol. **Završni deo** počinje izlaganjem teme u diskantu i odgovor u basu u osnovnom tonalitetu, u 18. taktu. Sledi kadenca i opsežno proširenje od 3 i po takta, a zatim još jedno izlaganje teme u diskantu (t. 22) i Coda sa ubedljivom kadencom na tonici osnovnog tonaliteta. Ubedljivoj kadenci doprinosi i pojava dvostruko umanjenog četvorozvuka u funkciji -VII/D.

Ekspozicija
 Allegro tranquillo. (♩ = 104)

XIII. *mf*

a: Medustav dvojni model, sekvenca

C: skraćenje modela

Srednji deo

Medustav sekvenca

G: *dim.* *cresc.*

e:

nova, hromatska sekvenca

f

d: *decesc. poco a poco*

c: e: Završni deo

a: kadenca, opsažno proširenje

VII/D D *cresc.*

VII/D Coda

a: -VII/D D t

Primer 125. J. S. Bah, Dvoglasna invencija u a-molu

Kao naredni primer analiziraćemo i Bahovu *Troglasnu invenciju u B-duru*. **Ekspozicija** traje samo 4 takta (t. 1-4). Tema traje jedan takt i izlaže se u srednjem glasu i nastupa odmah sa kontrasubjekom u basu. Odgovor je u diskantu u F-duru (t. 2). Poređenjem teme i odgovora uočice se intervalske razlike: umesto ponovljenog tona B-B u temi, na početku odgovora se javlja velika silazna sekunda F-Es, što znači da je odgovor tonalan. Potom primećujemo još jednu mutaciju: umesto pokreta F-G, u odgovoru se javlja velika terca B-D. Od narednog takta počinje interni međustav (t. 3) sa sekundno-silaznom sekvencom u kojoj se primećuje ponovo **dvojni model**. Sekvenca vodi ponovo u osnovni tonalitet i u četvrtom taktu se javlja tema u B-duru u deonici basa. Sledi eksterni međustav od dva takta (t. 5-6). U prvom se nalazi sekundno-silazna sekvenca sa materijalom teme: u deonici basa se javlja „rep“ teme koji je melodijsko-ritmički pogodan za sekvencu, a u gornjim glasovima se

nalazi šesnaestinski pokret i sinkopirane osmine. U narednom taktu je sekundno-uzlazna sekvenca, ponovo sa dvojnim modelom koja vodi u paralelni tonalitet g-mol.

Srednji deo (t. 7) počinje izlaganjem teme u srednjem glasu u g-molu, dok je kontrast subjekt u deonici basa. Početak i reperkusija su isti kao i u ekspoziciji. U diskantu je slobodan kontrapunkt. Treba primetiti interesantan detalj, a to je melodijska izmena kraja teme kako bi se prilagodila nastupu u novom tonalitetu – c-molu. U diskantu su prisutne pauze, što je uvek znak¹⁰⁹ da u tom glasu sledi nastup teme, što se i dešava u diskantu u narednom taktu, u c-molu. Novi interni međustav (t. 9) vodi u F-dur. Konačno se tema izlaže u deonici basa na dominantu F-dura. U diskantu je prolongirana dominantna, a u srednjem glasu kontrast subjekt. Novi interni međustav vodi u d-mol. Zatim počinje streta (t. 12) između dva gornja glasa, primećuje se skraćivanje vremena imitacije – prirodna imitacija se sa jednog takta skratila na jednu četvrtinu i postala veštačka. Streta će pomeriti prirodne metričke naglaske teme i dovesti do toga da se nakon još jednog međustava (t. 13-14), javi još jedna streta u c-molu između dva gornja glasa, od polovine takta. Izvesna metrička „bezobzirnost“ se nastavlja i dalje kada se (t. 15) javi tema u osnovnom tonalitetu, u srednjem glasu. Ipak, ovde ne može biti reči o završnom odseku invencije, jer nije bilo međustava između nastupa teme. Tek sledeći međustav (od polovine t. 16) vodi u subdominantni tonalitet i ubedljivom kadencom (t. 17) završava na tonici Es-dura. Primetna je i redukcija glasova. Ponovo se javlja sukcesivna streta u dva gornja glasa, sa melodijsko-ritmičkom izmenom u srednjem glasu. **Završni deo** (t. 20-24). U t. 20 počinje nešto „šira“ streta u B-duru, sa vremenskim intervalom imitacije od pola takta. Tema se izlaže najpre u srednjem glasu, diskantu, potom u basu (t. 21). Možemo zaključiti da je ovaj „najgušći“ deo invencije sa čak 7 nastupa teme završni deo invencije koji počinje nastupom teme u miksolidijskoj oblasti (od polovine t. 17). Na samom kraju javlja se koda (Coda) koja donosi najpre sekundno silaznu sekvencu od materijala teme i kontrast subjekta, a onda i silazni agilni pasaž koji vodi do konačne pojave tonike osnovnog tonaliteta – B-dura.

¹⁰⁹ Odnosno poseban tip znaka – indeks koji ukazuje na narednu (muzičku) situaciju.

Primer 126. J. S. Bah, Troglasna invencija u B-duru

Kanon (starogrč. *κανων* = merilo, pravilo, propis) je muzički oblik u kome je dosledno sproveden postupak veštačke imitacije. „Termin kanon se koristi za višeglasnu kompoziciju u celini, ili za pojedine njene delove uređene kanonskom tehnikom“ (Belić, *Kanon*). Premda je teoretski moguća imitacija u bilo kom intervalu zbog tesiture glasova i instrumenata, najčešća je imitacija u oktavi, kvarti (gornja, S funkcija) i kvinti (gornja, D funkcija), kao i primi. Kod imitacije u primi često dolazi do ukrštanja glasova što se kod instrumenata rešava različitim tonskim bojama, odnosno tembrom. Kada je reč o imitaciji u oktavi u

vokalnoj polifoniji ona može predstavljati problem zbog raspona glasova, to jest zbog njihove tesiture odnosno opsega u kome je optimalno zvučanje svakog glasa. Iz tog razloga najčešći interval imitacije u vokalnom kanonu jesu kvarta i kvinta, što je i prirodni razmak između dva susedna glasa.

U srednjem veku se izrazom kanon označavalo zapisano uputstvo po kojem bi pevač realizovao jedan ili više glasova u kompoziciji. Preteče kanonskih (imitacionih) kompozicija (13.– 14. vek) uključuju dva principa: princip „jurenja“ glasova i princip „kruženja“ (Belić, *Kanon*). To su: engleski rondelus (*rondellus*), francuski šas (*chace*), italijanska kaća (*caccia*) i nemački radel (*radel*). Latinski ekvivalent za kaću, fuga (fuga), upućuje na kanonske kompozicije počev od 1330. godine, što će se zadržati sve do Bahovog vremena. Tek od sredine 16. veka, termin kanon se primenjuje na imitacione kompozicije (Isto).

Tipovi kanona su: 1. **strogi kanon** se odnosi na imitaciju u primi i oktavi (veličina intervala ostaje nepromenjena) 2. **interval-kanon** (Intervallkanon, Feininger 1937) sadrži imitaciju na svim intervalima izuzev prime i oktave; 3. **kanon 'per arsin et thesin'** (podvrsta: kanon 'ad minimam') ima neparno vremensko rastojanje usled čega nastaje promena u metričkoj strukturi risposte; 4. **beskrajni kanon**¹¹⁰ (*canon perpetuus*) zasniva se na principu „kruženja“: kraj kanona može da zvuči zajedno sa početkom; 5. **kanon u inverziji** (*canon per motum contrarium*) svi intervali u risposti menjaju smer; 6. **retrogradni (račji) kanon** (*canon cancrizans*) je onaj u kojem se risposta izlaže istovremeno sa propostom, ali od kraja ka početku; 7. **kanon u retrogradnoj inverziji** (*canon cancrizans motu contrario*) kombinacija je dva gore opisana tipa; 8. **menzuralni** (proporcijski) kanon: risposta/e nastupa/ju istovremeno sa propostom u uvećanim ritmičkim vrednostima u određenoj proporciji (1:2, 1:3, 1:4 i t. sl.); 9. **kanon u augmentaciji** (*canon per augmentationem*) i 10. **kanon u diminuciji** (*canon per diminutionem*) imaju proporcionalno uvećane, odnosno umanjene notne vrednosti u risposti; 11. **polimorfni kanon** (*canon polymorphous*) je onaj koji iz jedne

¹¹⁰ Beskrajni kanon je koncipiran tako da se može izvoditi bez prestanka. Tehnički to podrazumeva da se poslednji segment teme kontrapunktski usaglasi sa početnim segmentom melodije kanona. Postoje tri načina završetka beskrajnog kanona: da se završi kako je i počeo – jednoglasno, jedan po jedan glas; da se zastane na nekom konsonantnom sazvučju bez obzira na slogove teksta u glasovima (ako je u pitanju vokalni kanon) i da se komponuje posebna (uglavnom homofona) kadenca u ulozu kode na samom kraju.

proposte daje više validnih kanona; 12. dvostruki i višestruki kanoni (*canon duplex, canon multiplex*) sadrže istovremeno izlaganje dva i više kanona; 13. **kanon na kantus firmus** uključuje oba navedena sloja (Belić, *Kanon*), 14. **zagonetni ili enigma kanon** kao tip društvenog kanona, koji je najčešće bio ispisivan u jednoglasu i sadržao je kratku zagonetku kao odgovor na pitanje na to u kom glasu, intervalu i trenutku treba početi rispostu. Nekoliko kanona ove vrste nalaze se u Bahovom delu *Muzička žrtva* (nem. Musikalisches Opfer).¹¹¹ Kanoni u ovom delu su vizuelna dela, Bah ih je koncipirao kao zagonetke koje izvođač rešava kako bi ih izveo na pravi način.



Primer 127. J. S. Bah, *Muzička žrtva*, Canon perpetuus

U ovom primeru gornji glas, koji predstavlja temu celog dela, ne učestvuje u kanonu. Prateći donji glas počinje tonom **as**, što je naznačeno drugim F (bas) ključem. Međutim, ulazak ovog glasa, početak reprodukcije, je označen simbolom iznad deonice u trećem taktu. U nekim kanonima vremenski interval nije obeležen, pa izvođači moraju utvrditi tačno mesto na kome počinje imitacija. Bas ključ ispisan naopačke ukazuje da ta risposta treba da bude u inverziji u odnosu na postupu, itd.

Ričerkar je jedan od najranijih instrumentalnih polifonih oblika. Razvio se u 16. veku iz moteta. Naziv ovog oblika potiče od reči *ricerkare* (ital. = ponovo tražiti), koja dočarava imitaciju teme po glasovima. Kompozitori od 16. do 18. veka pisali su ričerkar najčešće za lautu, orgulje ili neki kamerni ansambl. Ovaj oblik je često bio uvodni, instrumentalni stav za

¹¹¹ Delo *Muzička žrtva* predstavlja zbirku kompozicija koju Bah počinje da piše 1747. godine kada putuje u Potsdam da obiđe sina Karla Filipa Emanuela. Tada upoznaje Frederika Velikog na čijem je dvoru služio kao muzičar njegov sin. Tada Bah za Frederika Velikog improvizuje Ričerkar, *Ricercare a 3* i ubrzo nastaje cela kolekcija kompozicija na istu temu.

komade za glas i lautu. Uticaj vokalnog oblika, moteta, uočava se u raznim elementima koji karakterišu vokalno višeglasje. Rani ričerkar za instrumente sa dirkama sreće se kod Kavaconija (Girolamo Cavazzoni, 1525 – 1577), gde je tematska obrada dosta slobodna. U početku ričerkar je politematski oblik, sa čak 6 ili 7 tema, dok se kasnije približava monotematskoj fugi. Tip varijacionog ričerkara se naročito razvija kod Freskobaldija (Girolamo Frescobaldo, 1583 – 1643), pri čemu se primećuje srodnost sa monotematskom kanconom: „svi odseci donose istu temu, ali uvek kolorisanu novom instrumentalnom bojom, novim tempom, vrstom takta, drugačijom kontrapunkstkom obradom“ (Katunac, 1990: 17). Bogatu imitacionu tehniku primenjuju Pahelbel (Johann Pachelbel, 1653 – 1706) i Bukstehude (Dieterich Buxtehude, 1637 – 1707). Zreli ričerkar će imati i epizode i modulacije, i udaljavanje od osnovnog tonaliteta. Poznati kompozitori ričerkara su: Froberger (Johann Jakob Froberger, 1616 – 1667), Kerl (Johann Kaspar Kerll, 1627 – 1693), Kriger (Johann Krieger, 1651 – 1735), pomenuti Bukstehude, Vilart (Adrian Willaert, 1490 – 1562), Freskobaldi, Svilink (Jan Pietersoon Sweelinck, 1562 – 1621) i drugi. Bah je dve fuge iz zbirke *Muzička žrtva* („Das Musicalische Opfer“) nazvao ričerkarima.

Početakom 17. veka postoje dva tipa ričerkara: ričerkar sa jednom temom uz novi kontrastni subjekt u svakom novom odseku (Svilink), i varijacioni ričerkar koji podrazumeva da se u svakom novom odseku tema varira (Freskobaldi, Froberger).

U Frobergerovom ričerkaru za orgulje (pr. 128) primećujemo inverziju između duksa i komesa u deonici soprana i alta, što se ponavlja i sa drugim parom glasova, tenorom i basom. Primećuje se trodelna forma odeljena jasnim kadencama na tonici i zastojima na koroni. Prvi, najduži deo (pr. 128a) donosi razvoj osnovne teme i uvođenje diminuiranog postupnog pokreta. Drugi deo (pr. 128b) se razvija kao dvostruki ričerkar, sa dve teme. Prva tema je osnovna tema ričerkara, sada u augmentaciji, a nova tema potiče iz materijala kontrapunkta prvog dela. U trećem delu (pr. 128c), takođe kraćem ponovo se javlja dvostruki ričerkar, sa osnovnom temom, sada u originalnom trajanju i novom temom sa upečatljivim kvintno-silaznim skokom i pokretom četvrtina.

a)

**Ricercare
IV**

b)

c)

Primer 128. J. J. Froberger, Ričerkari, FbWV 401-412 za orgulje a. izlaganje teme i odgovor u inverziji, b. početak drugog odseka sa novom temom i osnovnom temom u augmentaciji, c. početak završnog odseka, prva tema i treća tema

Pod uticajem razvoja harmonskog jezika, dur-mol i temperovanog sistema na instrumentima sa dirkama, ričerkar prerasta u fugu i biva namenjen, pre svega, instrumentima sa dirkama. Srodni oblici ričerkaru su i tjento (šp., it. *tiento*), fantazija (it. *fantasia*), kancona (it. *canzona*) i kapričo (it. *capriccio*).

14. FUGA

Fuga je polifoni oblik koji se razvio neposredno iz ričerkara, ali tragove fuge možemo tražiti i u srednjovekovnoj roti (nem. *rotte*, šp. *rota*) i rondeli (nem. *rondellus*)¹¹², kao i kači (it. *caccia* = juriti), a kasnije u vokalnoj polifoniji moteta, madrigala, i misa. Tehnika kontrapunktske imitacije ovih kompozicija našla je direktnu primenu u fugama, kao najrazvijenijoj imitacionoj formi 18. veka. Najčešće je pisana u 3 ili 4 glasa, ređe sa više glasova. Bahova zbirka *Dobro temperovani klavir* sadrži 24 preludijuma i fuge u svim tonalitetima, raspoređenim u dve sveske. Prva sveska je nastala u Ketenu 1722. godine, a druga u Lajpcigu 1744. godine. Kompozicije su namenjene instrumentu sa dirkama, što je u Bahovo vreme bio klavikord, čembalo, spinet, orgulje ili klavir. Ova zbirka predstavlja vrhunac imitacione polifone tehnike i smatra se jednim od najuticajnijih dela u umetničkoj zapadnoj muzici.

U fugama se najčešće primećuju tri faze muzičkog toka: 1. ekspozicija osnovne teme, 2. nastupi teme u različitim tonalitetima, koji su odvojeni internim međustavovima,¹¹³ kao i 3. povratak u osnovni tonalitet koji obično prati i pojava teme. Iz tog razloga, govorimo o fugi kao trodelnoj formi koja ima uočljive delove: ekspoziciju, srednji i završni odsek. Sreću se i izuzeci od ovakve formalne koncepcije.

Od fuge treba razlikovati izraze *fugato*, koji se odnosi na delove kompozicije sa imitacionom fakturom u kompozicijama koje nisu primarno polifone, niti su po obliku fuge. Takođe treba razlikovati i termin *fugeta* (it. *fughetta*) koji označava malu fugu, to jest fugu manjih proporcija poput desete varijacije iz *Goldberg varijacija*, sa binarnom formalnom konstrukcijom.

¹¹² Rota i rondela su oblici kanona čiji naziv upućuje na muzički materijal koji se mogao ciklično, u krug, ponavljati. U pitanju je beskrajni kanon ili *canon perpetuus*.

¹¹³ U anglosaksonskoj literaturi se umesto međustava koristi termin epizoda (eng. *episode*).

14.1. Tema i odgovor u fugi

Tema fuge odgovara karakteristikama teme za imitacionu obradu.¹¹⁴ Tema fuge je često strukturalno zaokružena, te se može smatrati rečenicom. Ređe su to kraće, sažetije strukture koje se približavaju temi za invencije, gotovo motivske dužine. Neke teme su duže od uobičajenog poput teme iz *Fuge br. 7 u Es-duru*, DTK2, umerenijeg tempa. U temi dominira *evolucioni princip* izgradnje muzičkog toga koji se najlakše može opisati kao karakteristika da se muzički tok gradi iz jednog nukleusa u nedeljivu celinu. Epitet „nedeljivi“ ne odnosi se na činjenicu da se muzički tok ne može podeliti, već da ti delovi dobijaju logiku jedino u sintagmatskom lancu, a ne kao odvojene paradigmatičke celine. Najveći broj tema završava se na III stupnju, jer time donose harmonsko zaokružnje (pr. 117), a sa druge ostaje otvorena za dalji muzički tok i početak komesa. Završetak na V stupnju je još harmonski otvoreniji i obavezno traži nastavak muzičkog toka. Kao što je ranije istaknuto, teme se ističu po nekom određenom elementu, melodijskom ili ritmičkom, poput skokova V-I, I-V, intervala septime, tritonusa, uočavaju se karakteristične ritmičke formule, motoričnost, upotreba pauze. Svi ovi elementi čine identitet teme i doprinose njenoj prepoznatljivosti u gustom, polifonom tkivu.

Ukratko ćemo ponoviti da se tema u osnovnom obliku u fugama naziva duks (lat. *dux*) što znači vođa, dok je drugi nastup teme komes (lat. *comes*), što znači pratilac. Komes se odnosi na drugu pojavu teme u fugi. Odnos duksa i komesa formira tip odgovora. Drugi nastup teme u dominantnom tonalitetu (gornja kvinta ili donja kvarta). Još jednom ćemo se podsetiti da mogu postojati tri tipa odgovora: 1. **Realni odgovor** – doslovna transpozicija teme u dominantni tonalitet, bez intervalskih izmena. 2. **Tonalni odgovor** – javlja se mutacija u glavi teme komesa, dok se ostatak teme realno transponuje u dominantni tonalitet. Tonalni odgovor obično zahtevaju teme koje počinju skokom V-I ili I-V. Mutacija je neophodna iz harmonskih razloga, kako bi se početak komesa funkcionalno uskladio sa

¹¹⁴ Videti poglavlje *Barokna polifonija*, str. 164.

krajem duksa.¹¹⁵ **3. Modulirajući odgovor** – koji zahtevaju modulirajuće teme. Ako već u toku izlaganja duksa postoji modulacija u dominantni tonalitet, komes vraća muzički tok iz dominantnog u osnovni tonalitet.

Najveći broj fuga su koncipirane tako da sadrže realan ili tonalan odgovor u ekspoziciji, dok je modulirajući odgovor ređa pojava.

14.2. Tok fuge

U toku fuge uobičajeno se uočavaju tri glavna dela: **ekspozicija, srednji deo¹¹⁶ i završni deo**. Kod dužih fuga se može uočiti i više od tri dela, i tada se uobičajeno govori o nekoliko odseka srednjeg dela. Pre nego što se svakom od odseka posvetimo, podsetićemo se i da se u toku fuge mogu identifikovati sve vrste imitacije o kojima je bilo reči: **1. prirodna i veštačka, 2. stroga i slobodna, 2. retrogradna imitacija, 3. inverzija, 4. retrogradna inverzija**.

Na veštačkoj imitaciji bazira se jedan od najpopularnijih imitacionih oblika – kanon, pa se neretko ova vrsta imitacije naziva i kanonska imitacija. Ukoliko se u toku fuge pojavi veštačka imitacija između glasova, to jest smanjenje vremenskog intervala imitacije, onda se ona naziva streta.¹¹⁷ Ovaj naziv je zaslužila, jer se vreme imitacije skraćuje u odnosu na pojavu u ekspoziciji. Dok je u ekspoziciji prisutna prirodna imitacija, u srednjem, a naročito završnom odseku može se uočiti streta, pa čak i izvesna dinamizacija ove pojave, gde se vreme imitacije sve više skraćuje. Rezultat je složena polifona faktura i perceptivni osećaj „ubrzavanja“ muzičkog toka, iako realno promene tempa nema. Možemo zaključiti da je termin „stretna fuga“ pogrešan, jer je streta kao fenomen rezervisan za kasnije delove muzičkog toka, ali se i pored toga ovaj termin susreće u nekim teorijskim tumačenjima fuga koje počinju veštačkom imitacijom.

¹¹⁵ U nekim slučajevima su mogući i tonalni i realni odgovor, tako da kompozitor čini izbor od ta dva.

¹¹⁶ U nekim stručnim publikacijama pojavljuje se termin „razvojni deo“ ili „razvojni odsek“. U ovoj knjizi se ovi termini ne upotrebljavaju, jer se smatraju adekvatnijim za druge formalne tipove poput sonatne forme, gde se može pratiti pravi tip razvoja i „rada s motivom“.

¹¹⁷ Podsetimo se da reč znači „sustizanje“ na italijanskom.

a) Andante. (♩ = 66.)

b)

Primer 129. J. S. Bah, Fuga br. 6 u d-molu, DTK1, a) tema i realan odgovor u ekspoziciji, prirodna imitacija b) streta, završni deo fuge

Treba napraviti i razliku između totalne strete i parcijalne strete, gde u prvoj učestvuju svi glasovi, a u drugoj samo neki.

Već je bilo reči o tome da je stroga (doslovna) imitacija ona kod koje se tema izlaže u glasovima bez ikakvih izmena, dok slobodna podrazumeva razne melodijske i ritmičke izmene. Ako su ritmičke izmene sprovedene sistematično, u vidu duplog skraćanja ili povećanja notnih vrednosti reč je o diminuciji, odnosno augmentaciji. Ovi postupci javljaju se najčešće u srednjem i završnom odseku i mogu, naročito tema u augmentaciji, biti važni signali kraja muzičkog toka.

Primer 130. J. S. Bah, Fuga br. 2 u c-molu, DTK2, tema u basu u augmentaciji

Sasvim poseban tip imitacije jeste **inverzija** u kojoj se zadržavaju intervalski razmaci između tonova, ali su izloženi u suprotnom smeru u odnosu na temu. I o tome je već bilo reči. Ukratko ćemo ponoviti najčešće tri vrste inverzije: 1. tonalna inverzija (osa simetrija III stupanj), 2. realna ili stroga inverzija (osa simetrije II stupanj prirodnog dura i IV stupanj prirodnog mola) 3. inverzija u ogledalu (osa simetrije – treća linija notnog sistema) (pr. 123). U fugama se koriste svi ovi oblici inverzije, a pojavljuju se najčešće u srednjem odseku forme.

Ekspozicija je početni deo fuge u kome treba uočiti nekoliko elemenata. Elementi koji se razmatraju u ekspoziciji su: tema i odgovor, reperkusija glasova, kontrasubjekt, i slobodan kontrapunkt. **Reperkusija** glasova odnosi se na redosled izlaganje teme po glasovima. Može se uočiti pravilna ili nepravilna reperkusija, pri čemu je ova druga ona u kojoj unutrašnji glas poslednji izlaže temu. Termin „nepravilna“ odnosi se na činjenicu da je u tom trenutku tema već okružena spoljašnjim glasovima, te se „teže“ zvučno percipira. Primer pravilne reperkusije bi bio onaj u kome se tema izlaže „od tame ka svetlosti“ – od najnižeg do najvišeg glasa, i obrnuto, „od svetlosti ka tami“, to jest od najvišeg do najnižeg glasa, ili ona gde se duks izlaže prvo u unutrašnjim glasovima.

Andante. (♩ = 60.)

p sempre legato e pesante

cresc.

Primer 131. J. S. Bah, Fuga br. 17 u As-duru, .DTK1, nepravilna reperkusija (tenor-bas-sopran-alt)

Ekspozicija po pravilu traje dok se ne izloži tema u svim glasovima. Ekspozicija može biti i **proširena**, ukoliko se tema izloži po glasovima u vidu duksa i komesa u osnovnom i dominantnom tonalitetu, ali ne u svim glasovima. **Kontraekspozicija** ili **dvostruka ekspozicija** je pojava da se tema, nakon uobičajene ekspozicije, izloži još jedanput u svim glasovima, a nekad i više od broja glasova. I u tom slučaju tonalni plan ne zahvata više od osnovnog i dominantnog tonaliteta.¹¹⁸

¹¹⁸ Izuzetak u tonalnom planu ekspozicije je Fuga u c-molu.

Allegretto. (♩=66.) **Ekspozicija**

Kontraekspozicija

Primer 132. J. S. Bah, Fuga br. 11 u F-duru, DTK1, ekspozicija i kontraekspozicija

Konkretno, u *Fugi br. 11 u F-duru*, DTK1, primećuju se 3 glasa u ekspoziciji, u reperkusiji: srednji glas-diskant-bas (tonalan odgovor) i poretku F-C-F. Nakon toga počinje kontraekspozicija izlaganjem teme u diskantu, zahvatajući registar „pravog“ soprana čime se stiče utisak ulaska četvrtog harmonskog glasa. Sledi odgovor u srednjem glasu, a potom se između basa i još jednog nastupa u srednjem glasu obrazuje streta zbog skraćanja vremena imitacije (obeležena u primeru 132). Poredak tonaliteta je F-C-F-F.

Kako prepoznamo **kontrasubjekt**? Glas koji prvi izlaže temu, donosi i prvo izlaganje kontrasubjekta. Bah gotovo matematički precizno sledi ovaj princip da glas koji je doneo

temu sledeći donosi kontrasubjekt. Da bismo odredili tip kontrasubjekta, neophodno je uporediti kontrapunkt u glasovima koji se javlja simultano sa temom. Razlikujemo tri tipa: 1. stalni kontrasubjekt koji se uvek javlja uz temu, pa mora biti izgrađen sa temom u obrtajnom kontrapunktu; 2. delimično stalni koji ne mora da se javlja uz svaki nastup teme, ili se varira prilikom izlaganja, 3. promenljiv – on nije tonski identičan u svakoj pojavi, ali je najčešće ritmički prepoznatljiv.

Srednji deo po pravilu sadrži više nastupa teme u različitim tonalitetima. U Bahovim fugama to su najčešće tonaliteti prvog kvintnog srodstva. Početak ovog dela je u paralelnom ili dominantnom tonalitetu, ređe osnovnom. Ukoliko je fuga molska, očekuje se početak srednjeg dela u paralelnom tonalitetu, dok kod durskih fuga on počinje u dominantnom tonalitetu. Ukoliko srednji deo počne osnovnim tonalitetom, to će obavezno podrazumevati i novi kontekst u kome se tema nalazi u odnosu na ekspoziciju. Drugim rečima mora doneti neki novi element poput strete, teme u inverziji, augmentaciji, diminuciji, ili se pojavljuje novi kontrasubjekt. Jedna od takvih je *Fuga br. 13 u Fis-duru*, iz DTK1, koja u srednjem odseku donosi novi, stalni kontrasubjekt.

a) Allegretto piacevole. (♩ = 88.) ks1

The image shows two parts of a musical score for J.S. Bach's Fuga br. 13 in F major, BWV 13. Part (a) is the exposition, starting with a treble clef and a common time signature. It features a main theme (T) and a constant counter-subject (ks1) in the right hand, while the left hand provides a simple accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto piacevole' with a quarter note equal to 88 beats per minute. Part (b) shows the beginning of the middle section, where the main theme (T) is presented in a different register and the counter-subject (ks1) is more complex. A second counter-subject (ks2) is also introduced in the left hand. The dynamics range from piano (p) to forte (f). Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

Primer 133. J. S. Bah, Fuga br. 13, Fis-dur, DTK1, a) ekspozicija b) početak srednjeg dela sa dva stalna kontrasubjekta

Nastupi tonaliteta i tema su slobodni, ali budući da je reč o baroknom harmonskom vokabularu, u pitanju su bliski tonaliteti. U svakoj fugi, kada je reč o tonalnom i strukturnom planu, primenjeno je drugačije rešenje. Unutar srednjeg odseka javlja se više internih međustavova koji vode muzički tok do tonaliteta u kojima se izlaže tema.

Završni deo sadrži javljanje teme jednom ili više puta u osnovnom tonalitetu. Pored toga, završni deo neretko počinje i subdominantnim tonalitetom ili dominantnim. Često se javlja i streta, kao i orgelpunkt na dominanti ili tonici na samom kraju kompozicije. Signal kraja u fugama je pojava subdominantnog tonaliteta, to jest miksolidijskog istupanja. Takva harmonska retorika ostaće prisutna kroz ceo barok, ali i klasicizam.

The image displays two musical excerpts from J.S. Bach's Fugue No. 21 in B-flat major, BWV 1001. Excerpt (a) is the beginning of the exposition in B-flat major, marked 'Allegro vivace' and 'p scherzando'. It shows the first entry of the theme in the right hand, with a red arrow pointing to the first measure. Excerpt (b) shows the beginning of the final section in E-flat major, illustrating a mixolydian modulation. It features complex fingering and articulation markings throughout the piece.

Primer 134. J. S. Bah, Fuga br. 21 u B-duru, DTK1, a) tema u ekspoziciji u B-duru b) početak završnog odseka, tema u Es-duru (miksolidijsko istupanje)

Unutar svakog od tri dela pojavljuju se **interni međustavovi** koji služe za modulaciju do ciljnog tonaliteta u kome će se tema izložiti. Konkretno u ekspoziciji, interni međustav će se javiti nakon komesa i poslužiti za povratak muzičkog toka iz dominantnog u osnovni tonalitet. Ovi delovi muzičkog toka su izgrađeni iz elemenata teme („glava“ teme, „rep“ teme) i/ili kontrasubjekta i uobičajeno formiraju model za sekvencu. Formula „dva i po puta“ uzlazne ili silazne sekvence, najčešće po intervalu sekunde veoma je česta u ovim tzv. „sekundarnim“ delovima muzičke forme. **Eksterni međustavovi** predstavljaju tonalne spone

glavnih delova forme. Obično su sekventno građeni, iz nekoliko taktova koji moduliraju do tonaliteta kojim započinje srednji, odnosno završni deo. Za sekvencu se koristi glava teme ili materijal kontrasubjekta, ređe nov materijal. Bah veoma često gradi eksterne međustavove na isti način, pa među njima postoji analogija – u pitanju su ponekad i identični modeli za sekvencu, kao i harmonske formule i kadence. Treba istaći da dužina eksternih međustavova nije uvek pouzdan kriterijum na osnovu koga se određuju formalni odseci, ili porede interni i eksterni međustavovi.¹¹⁹ Postoje fuge u kojima su interni međustavovi duži od eksternih, ali jeste uobičajeno da eksterni međustavovi imaju „veći značaj“ i češće duže traju od internih. Bahov koncept je da se gotovo redovno reducira broj glasova, naročito u četvoroglasnim i petoglasnim fugama.

Tok fuge prikazaćemo na primeru Bahove troglasne *Fuge br. 2 u c-molu*, DTK1. Tri glasa fuge nazivamo, kao i u invencijama: diskant, srednji glas i bas. Razmatraju se delovi forme u sintagmi: **ekspozicija** (reperkusija teme po glasovima, kontrasubjekt – tip) – eksterni međustav – **srednji deo** (izlaganje teme kroz tonalitete, provedbe teme, inverzija, račja inverzija, račja imitacija,...) – eksterni međustav – **završni deo** (izlaganje teme u osnovnom tonalitetu, subdominantnom (miskolodijsko istupanje) ili dominantnom, miskolodijsko istupanje, streta, augmentacija, kadenca) – koda (može i da izostane).

¹¹⁹ Iz ovog razloga, odlučila sam da za interne i eksterne međustavove ne koristim izraze „mali“ i „veliki“ međustav, jer dužina ne odgovara uvek njihovim funkcijama.

Primer 135. J. S. Bah, Fuga br. 2 u c-molu, DTK1, obeležena tema (duks i komes), ks1 i ks2, i formalni delovi

Ekspozicija. Tema (duks) počinje pauzom, izlaže se u srednjem glasu, traje dva takta, ima karakterističan ritam i interval I-V. Takođe, završava na III stupnju na početku trećeg takta. Zbog prisutnog skoka I-V pretpostavićemo tonalan odgovor, koji se javlja u diskantu (t. 3-4). Poređenjem duksa i komesa, uočavamo mutaciju u odgovoru: umesto silaznog skoka kvarte (C-G), javlja se silazni skok kvinte (G-C); umesto uzlaznog pokreta sekunde (G-As), javlja se terca (C-Es). Tonalan odgovor prouzrokovan je toničnom funkcijom u c-molu na početku trećeg takta kada komes počinje, ali se ostatak teme realno transponuje u dominantni g-mol. Pre nastupa teme u basu (t. 7, duks, c-mol) javlja se dvoglasni interni međustav (t. 5-6) koji ima funkciju da vrati muzički tok u osnovni tonalitet. Materijal koji se koristi u međustavu potiče iz teme (diskant) i kontrasubjekta (srednji glas). Na početku 5. takta se formira model koji traje pola takta, a potom se dva puta prenosi u sekundno

uzlaznoj sekvenci. Reperkusija glasova je pravilna: srednji glas-diskant-bas. Nakon trećeg nastupa teme sledi eksterni međustav (t. 9-10) koji je takođe sekventno građen u silazno-sekundnoj sekvenci sa materijalima teme i kontrasubjekta, i modulira do tonaliteta kojim počinje srednji odsek. Da je reč o početku **srednjeg dela** (t. 11), sa nastupom teme u diskantu u obliku duksa svedoči tonalitet Es-dur koji se po pravilu ne javlja u ekspoziciji. Uočavamo još jedan nastup teme (t. 15) u basu u g-molu u obliku komesa. Između ova dva nastupa nalazi se interni međustav (t. 13-14) građen kao sekundno uzlazna sekvenca sa modelom od jednog takta. Nakon teme u g-molu sledi eksterni međustav (t. 17-19) u trajanju tri takta, a materijal koji se koristi potiče ponovo iz glave teme i kontrasubjekta. U pitanju je duža sekundno-uzlazna sekvenca koja vodi kroz tonalitete: g – F – g – c.

Interesantno je da je najduži međustav u ovoj fugi zapravo interni međustav u završnom delu (t. 22-26) i sadrži tri različite sekvence, dve silazne i jednu sekundo-uzlaznu. Završni deo (t. 20-31) donosi tri nastupa teme u osnovnom tonalitetu, ali u poretku: diskant (t. 20) – bas (t. 26) – diskant (t. 29).

Kada je reč o kontrasubjektu, uočićemo da se već u ekspoziciji javljaju dva stalna „pratioca“ teme, kontrasubjekt 1 (t. 3, srednji glas) i kontrasubjekt 2 (t. 7, srednji glas). Ova dva kontrasubjekta prisutna su čitavim tokom fuge, a Bah jedino u poslednjem nastupu teme u diskantu odustaje od njih i prati temu u slobodnom kontrapunktu u dupliranim unutrašnjim glasovima na pedalu tonike (t. 29). Poslednji nastup donosi i metrički pomešanu temu (i prethodni nastup, t. 26), ali i petoglasni završetak. Ovo je čest Bahov manir, naročito u troglasnim fugama koje zahtevaju potpuniju harmonsku vertikalnu finalnog sazvučja. Bah dodaje pikardijsku tercu koja implicira pozitivnu konotaciju završetka. Iz prethodnog proizilazi da su tema, kontrasubjekt 1 i kontrasubjekt 2 izgrađeni u trostrukom obrtajnom kontrapunktu, tako da u svakom trenutku materijali mogu zameniti mesta, a da simultano čine jednu komplementarnu celinu.

Kada poređamo nastupe teme na horizontalnu ravan, primetićemo da u ovoj fugi postoji simetrija ekspozicije i završnog dela. Oba formalna dela donose po tri nastupa teme,

za razliku od srednjeg glasa koji donosi samo 2 nastupa teme. I pored simetrije delova, jedinu potpunu provedbu teme po glasovima poseduje ekspozicija (srednji glas, diskant, bas), jer srednji deo ima nepotpunu provedbu (diskant, srednji glas), a isto tako i završni deo (diskant-bas-diskant).

EKSPOZICIJA			SREDNJI DEO		ZAVRŠNI DEO		
Srednji	Diskant	Bas	Diskant	Srednji	Diskant	Bas	Diskant
c-mol	g-mol	c-mol	Es-dur	g-mol	c-mol	c-mol	c-mol

Tabela 6. J. S. Bah, Fuga u c-molu, DTK1. Prikaz nastupa teme kroz tonalitete i glasove

Kada je reč o analizi fuge, preporučuje se da prvi korak nakon definisanja teme i odgovora, bude uočavanje i markiranje teme kroz tonalitete i glasove. Ovo horizontalno praćenje teme ne samo što daje uvid u nastupe tema tokom čitavog muzičkog toka, već donosi i drugi važan zaključak. Naime, sav materijal preostane i nije tema u horizontalnom praćenju muzičkog toka biće međustav, interni ili eksterni. Zato su za analizu fuge izuzetno značajne **vizuelizacije muzičkog toka** (slika 1) koje pružaju jasnu sliku rasporeda materijala u muzičkom toku, formalne šeme i tonalnog plana. Uobičajene oznake koje su neophodne za vizuelizaciju fuge jesu: tema, kontrasubjekt, slobodan kontrapunkt i međustav. Ukoliko je u ekspoziciji prisutan tonalan odgovor, tema će u vizuelizaciji biti predstavljena dvema oznakama, za duks i komes. Konkretno, u slučaju fuge u c-molu, neophodne će biti 4 oznake: duks, komes, ks1 i ks2.



Legenda oznaka

	Duks
	Komes
	Ks1
	Ks2
	Međustav
	Slobodan kontrapunkt

Slika 1. Vizuelizacija Fuge u c-molu, DTK1

Poželjno je da se uz vizuelizaciju priloži i kratak komentar koji sumira sliku i obavezno sadrži kratku analizu međustavova, kao i sve posebnosti odabrane fuge. Konstatovaćemo i da će fuge u kojima se teme javljaju u inverziji imati u vizuelizaciji i dodatno slovo koje definiše oblik teme: T za teme u fugama sa realnim odgovorom ili **duks/komes** za fuge sa tonalnim odgovorom.

Kada su u pitanju izuzeci u fugama, treba najpre spomenuti moguć neobičan raspored tonaliteta u ekspoziciji, npr. t-s-D-t nalik prolongiranoj autentičnoj kadenci (Fuga u c-molu, DTK2). Proširena i kontraekspozicija (pr. 132) su česte u fugama koje imaju kratke teme koje se približavaju temama za invencije. Isto tako, proširena ekspozicija neće biti retka pojava u troglasnim fugama u kojima taj četvrti nastup teme nekada igra ulogu nedostajućeg četvrtog glasa za obuhvatanje potpunog četvoroglasnog raspona (Es-dur,

DTK1). Kao što je rečeno, u završnom delu može se javiti S i D tonalitet, češće miksolijsko istupanje kao signal kraja. Ukoliko su u pitanju orgelpunkti na ovim funkcijama, i na tonici, može se percipirati kao autentična kadenca na makroplanu. Retke su fuge koje počinju veštačkom imitacijom (*Fuga br. 3 u Cis-duru*, DTK2), a svakako ih ne treba nazivati „stretnim“, jer je streta rezervisana za kasnije delove muzičke forme i postavlja uslov da se tema prethodno mora javiti u prirodnoj imitaciji. Inverzija, diminucija, augmentacija se uglavnom u srednjim odsecima forme, a u složenijim fugama čak i u ekspoziciji (*Fuga br. 3 u Cis-duru*, DTK2). Retrogradni oblik i račja inverzija se takođe javljaju kao vidovi imitacije teme. Jedan od rariteta je i srazmerno dug završni deo, gde možemo primetiti uticaj dvodela na formu fuge, kao u *Fugi br. 12 u f-molu*, DTK2.

Pored jednostrukih fuga, ili fuga sa jednom temom, mogu se javiti i fuge sa više tema, pa tako govorimo o dvostrukoj, trostrukoj fugi, sa dve ili tri teme. Pre svega, teme moraju međusobno kontrastirati, tako da se prilikom simultanog zvučanja jasno ističu. Kontrast se postiže na različite načine: ritmičkim vrednostima, melodijskim pokretima, itd. Teme su uglavnom kreirane tako da jedna drugoj služe kao kontrapunkt. Ukoliko mogu da zamene mesta, a da i dalje ostvaruju logičan melodijski, ritmički i harmonski sklad, reč je o dvostrukom obrtajnom kontrapunktu. Najčešći interval obrtajnom kontrapunkta je oktava, decima, ali i duodecima poput „Kyrie eleison“ iz Mocartovog *Rekvijema u d-molu*, K.626.

Dvostruke fuge moraju biti pisane za najmanje 3 glasa, a međusobno se razlikuju i po načinu uvođenja druge teme (T2). Na osnovu toga postoje 3 tipa dvostruke fuge: **1. tip fuge sa istovremenom ekspozicijom tema**, **2. tip sa kasnijim priključenjem T2** i **3. tip sa posebnim ekspozicijama tema**. Prvi tip podrazumeva da se uz duks T1 pojavljuje odmah i duks T2 (pr. 136). U drugom paru glasova slede komes T1 i komes T2. Iz tog razloga ovakva fuga mora biti četvoroglasna. U srednjem delu se ove dve teme gotovo uvek pojavljuju spojene, a vrhunac kontrapunktskih kombinacija je dvostruka streta sa obe teme istovremeno.

Allegro

Soprano

Alto

Tenore

Basso

S.

A.

T.

B.

Primer 136. V. A. Mocart, „Kyrie eleison“, Rekvijem u d-molu, K. 626, dvostruka fuga (hor)

Kada je reč o drugom tipu dvostruke fuge, sa kasnijim priključenjem T2, ekspozicija se oblikuje na sledeći način: T1 ima uobičajenu ekspoziciju nakon koje sledi eksterni međustav, a na početku srednjeg dela ili u njegovom toku priključuje se T2, te se sprovode zajedno do kraja fuge. Streta se može pojaviti sa jednom ili obe teme. Treći tip podrazumeva odvojene ekspozicije za T1 i T2. Nakon ekspozicije T1, sledi kraći srednji deo, pa čak i završni deo fuge (liči na minijaturnu formu fuge-fugetu), pa se tek onda javlja ekspozicija T2. Međutim, u narednom srednjem delu se pojavljuju obe teme i do kraja fuge se zajedno sprovode, te imaju zajednički srednji i završni deo. Kada je reč o trostrukoj fugi, ona mora biti izgrađena u trostrukom obrtajnom kontrapunktu, pri čemu teme moraju biti i dovoljno međusobno kontrastne i komplementarne. Kada je reč o formalnim rešenjima, pronalaze se ista tri tipa kao i kod dvostruke fuge, i njihove kombinacije. Jedna od takvih je i Fuga br. 8 iz Bahove zbirke *Umetnost fuge*, gde T2 nema samostalnu ekspoziciju, već se pojavljuje uz T1, a T3 ima svoju zasebnu ekspoziciju. Četvorostruka ili kvadrupla fuga predstavlja raritet u literaturi. Veruje se da je poslednja, nedovršena fuga iz pomenute zbirke upravo zamišljena kao četvorostruka. Neki primeri ovog tipa fuge potiču iz poslednjeg stava Mocartove *Jupiter simfonije* ili finala Hajdnovog *Gudačkog kvarteta u C-duru*, op. 20 br. 2 gde se sve 4 teme se

uvode u ekspoziciji: uz duks T1 nastupa duks T2, kod trećeg nastupa T1 su prisutne već 3 teme, a kod četvrtog i petog nastupa T1 prisutne su sve 4 teme.

Na primeru Bahove *Fuge br. 18 u gis-molu*, DTK2, analiziraćemo kako se procesuiraju fuge sa više tema. Ona ima tri glasa i dve teme, pa je jedan od zadataka i prepoznavanje jednog od tri formalna tipa dvostruke fuge kojima može pripadati. Prva tema T1 traje 4 takta i izlaže se u diskantu (pr. 137, žuta boja). Tema je sekventno građena, model od 2 takta se ponavlja sekundno uzlazno. Odgovor (komes) se izlaže u srednjem glasu (t. 5) u dis-molu bez izmena, pa se može zaključiti da je odgovor realan. U istom taktu se javlja kontrasubjekt u diskantu koji komplementira temi – subjektu, a upoređićemo ga i sa drugim javljanjima kako bi se zaključilo da li je reč o promenljivom ili stalnom tipu. Slede 4 takta internog međustava u sekundno-silaznoj sekvenci, a zatim i treći nastup teme u basu (t. 13). Reperkusija je pravilna: diskant-srednji glas-bas. Nakon toga se javlja još jedan, prekobrojan nastup teme u osnovnom tonalitetu u srednjem glasu (t. 19) koji će biti označen kao proširena ekspozicija, jer ne postoji novi kontekst. Budući da se u ovoj ekspoziciji ne javlja druga tema, ova dvostruka fuga će pripasti drugom ili trećem tipu. To postaje odmah jasno kada se u t. 33 ponovo javlja T1 u dis-molu, u basu. Primetna je i prethodna redukcija glasova, pa se može zaključiti da je ovo **srednji deo T1** koji ima samo dva nastupa teme u dominantnom molu. Drugi nastup je u diskantu (t. 45). U basu kao da je variran kontrasubjekt sa početka. Nakon toga sledi eksterni međustav (t. 49) i povratak u osnovni tonalitet u kome se izlaže još jednom T1 u osnovnom tonalitetu (t. 55) stvarajući **završni deo** fuge sa T1. U srednjem glasu je varirani kontrasubjekt sa početka. Već u t. 61 primetna je redukcija glasova čime se još više ističe izlaganje novog materijala – hromatske teme u diskantu. Za razliku od prve dijatonske, mirne i fluktuativne teme, ova druga je hromatska i agilna, u novoj ritmizaciji sa kazabazičnim, lamento pokretom (u primeru 137 markirana zelenom bojom). Reč je o zasebnoj **ekspoziciji T2** sa kojom se, nalik invencijama, odmah pojavljuje i kontrasubjekt. Iz ovoga se zaključuje da je T1 imala sopstvenu ekspoziciju, minijaturni srednji i završni deo, nalik troglasnoj invenciji.

Druga tema se od početka (t. 61) izlaže u osnovnom tonalitetu, ali od dominantne funkcije kao komes. Nakon diskanta, sledi izlaganje T2 u srednjem glasu u osnovnom tonalitetu na tonici (t. 66). Budući da je u pitanju realna transpozicija i ovaj odgovor će se označiti kao realan. Treći nastup u basu se izlaže neuobičajeno u fis-molu (t. 71). Ovakva odstupanja od tonalnog plana nisu retka u dvostrukim fugama, naročito kada je reč o nastupu T2. Još jedan nastup T2 u diskantu (t. 79) u osnovnom tonalitetu razmatraće se kao proširena ekspozicija (analogija dve ekspozicije), a zahvatanjem višeg registra stiže se utisak ulaska najvišeg, „četvrtog“ glasa. Sledi dugačak međustav i početak **zajedničkog srednjeg dela** (t. 97). Konstatovaćemo analogne proširene ekspozicije T1 i T2, realan odgovor i pravilnu reperkusiju: diskant-srednji glas-bas (diskant). U zajedničkom srednjem delu T1 se javlja u basu, a T2 u srednjem glasu u osnovnom tonalitetu u kontrapunktskom spoju obeju tema. Situacija se ponavlja u t. 103: u diskantu je T1, a u srednjem glasu T2 u dis-molu. Zatim se kontrapunktski spoj obeju tema javlja i u t. 111, T1 je u srednjem glasu, a T2 u diskantu sa početkom u cis-molu i tonalnim zaokretom u E-dur. Duži međustav (t. 83-97) donosi materijale T2 u dva gornja glasa, a . Ovaj međustav je prožet hromatikom i obrazuje se lanac istupanja po kvintnom krugu naniže: ais-dis-Gis-Cis-Fis-H, a zatim naviše H-Fis-Cis-gis. Od drugog takta ovog međustava primećujemo i unakrsnu transpoziciju, to jest zamenu glasova prilikom transpozicije modela. **Zajednički završni deo** ove fuge (t. 125) će doneti T1 u srednjem glasu i T2 u basu u osnovnom tonalitetu. Poslednji nastup tema (t. 135) donosi T1 ju diskantu i T2 u srednjem glasu, gis-mol. Poslednjih pet taktova čini završna kadenca izgrađena mahom od materijala T1 koja donosi K6/4 i završetak na oktavnom unisonu u tonici. Primetićemo da se kontrasubjekti razlikuju. Kontrasubjekt koji se javlja uz T1 nije stalan, ali ima hromatske elemente po kojima nagoveštava T2. Da rezimiramo, ova dvostruka fuga spada u tip sa odvojenim ekspozicijama, ali se javlja zajednički srednji i završni deo sa temama u obrtajnom kontrapunktu, bez stalnog kontrasubjekta.

EKSPOZICIJA T1
a 3. ks

gis: dis: 5

int. medustav

10 gis:

int. medustav **PROŠIRENA EKSPOZICIJA**

15 gis: 20

ekst. medustav

25

SREDNJI DEO T1

30 dis: 35

int. medustav

40 fis:

ekst. medustav

80 gis: ais:

inakrsna transpozicija

95 dis: gis: cis: Fis: H: 90 Fis: Cis:

SREDNJI DEO T1+T2

gis: 95 gis:

int. medustav

100 dis: 105

int. medustav

110 cis: E:

eksterni medustav

115 120

ZAVRŠNI DEO T1+T2

125 gis:

int. medustav

130 gis: 135

kadenca

140 Kb 5/4 t

int. medustav

ekst. medustav

variran ks

variran ks

ZAVRŠNI DEO T1

50 gis: 55

ekst. medustav

60 gis: D

EKSPOZICIJA T2

65 gis: 70

Primer 137. J. S. Bah, Fuga br. 18 u gis-molu, DTK2, analiza

15. Preludijum. Fantazija. Tokata

Preludijum, fantazija i tokata su oblici koji se razvijaju paralelno sa vokalnim žanrovima počevši od 15. veka, pa sve do 20. veka. Ovi oblici su doživeli velike promene u tom periodu, od funkcije uvoda u fuge, pa sve do samostalnih kompozicija. U starijoj istoriji oni su imali zajednička obeležja i javljali su se isključivo kao prvi deo dvostavačnog ciklusa.

Kada je reč o **preludijumu**, naziv potiče od latinskih reči (lat. *prae* = ispred, *ludus* = igra) koje znače predigru, odnosno uvod. Sa tim u vezi, zaključićemo da barokni preludijum ima isto poreklo kao i tokata, a to je orguljska predigra koja se pronalazi još pod nazivima: intonacija, preambulum, preludijum, pasagio, intrada, tastatura, itd. Orguljska predigra 15. i 16. veka služila je za davanje intonacije pevačima u crkvi i bila je improvizacionog karaktera. Ukoliko uporedimo preludijum i tokatu iz baroknog doba, uočićemo da je preludijum nešto manje virtuoznog karaktera. U zreлом baroku, preludijum menja funkciju i postaje uvodni stav u sviti ili prethodi fugi u diptihu. Najpoznatiji preludijumi iz tog perioda su svakako Bahovi iz zbirke *Dobro temperovani klavir* čiji muzički sadržaj i način obrade je veoma raznolik, kao i dimenzije i faktura. U odnosu na fakturu, uočavamo preludijume koji liče na Bahove invencije, pa i homofone ili pak izrazito polifone stavove na bazi imitacije. Autori Skovran i Peričić (1991) su kreirali tipologiju ovih preludijuma iz Bahove čuvene zbirke i uočili su ukupno pet različitih tipova:

1. Preludijumi građeni od harmonskih figuracija
2. Preludijumi polifone fature
3. Preludijumi koji su melodijsko-homofoni
4. Preludijumi koje čine dva ili tri kontrastna odseka
5. Koralni preludijumi

Premda ova tipologija nije bazirana na jednom kriterijumu, jer se preludijumi razvrstavaju prema fakturi, broju odseka ili glavnom tematskom materijalu, ona u užem smislu ukazuje

na svu raznovrsnost ovog oblika, budući da se unutar ovih tipova nalazi širok dijapazon varijeteta.

U prvom tipu preludijuma građenom od harmonskih figuracija, uočava se jasan harmonski kostur, te podsećaju na stare preambulume za lautu. Odlikuju se motoričnim, živahnim pokretom u stilu *perpetuum mobile* uz dominaciju evolutivnog principa u izgradnji muzičke forme. Mogu se uočiti dva ili tri odseka. Kao primer će poslužiti *Preludijum u c-molu*, DTK1, koji se sastoji iz dva odseka. Može se приметiti promena fature, pa i tempa uz usporavanje koje donosi koda (Coda) na samom kraju.

Allegro vivace. (♩ = 144.)

The musical score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'Allegro vivace' and includes dynamics like *f* and *p*. The second system includes dynamics like *f*, *dimin.*, and *p*. The score is annotated with numerous fingerings and articulation marks.

Primer 138. J. S. Bah, Preludijum u c-molu, DTK1

The image shows a page of musical notation for a piano prelude. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is highly technical, featuring intricate polyphonic patterns with many accidentals and fingerings. Dynamics include fortissimo (ff), forte (f), and piano (p). Tempo markings include Presto, Adagio, Allegro, rallent., and ritard. The piece ends with a final cadence.

Primer 138. J. S. Bah, Preludijum u c-molu, DTK1, *nastavak*

Preludijumi polifone fakture su pisani u slobodnoj polifoniji, bez imitacije, poput *Preludijuma u E-duru*, DTK1 ili *C-duru*, DTK2. U drugim preludijumima imitacija se javlja samo povremeno ili se imitacija dosledno koristi, pa se približavaju invenciji ili fugi. Takav je *Preludijum u A-duru*, DTK1. Oblik ovih preludijuma je uobičajeno dvodelan ili trodelan nalik pesmi a b a. Ukoliko se delovi ponavljaju, preludijum po obliku može podsećati na igre iz svite, npr. sa repeticiijama delova a i b, poput *Preludijuma u a-molu*, DTK2.

U preludijumima homofone fakture se od akordske pratnje izdvajaju jedan ili dva glasa koji podsećaju na koncertantni solo ili duet iz baroka. Jedan od takvih primera je i *Preludijum u es-molu*, DTK1, u kome primećujemo jedan „koncertantni glas“ u monodijskoj fakturi (grč. *monos* = jedan), jer su prateći glasovi akordi u izrazitom izoritmju.

The musical score is for J.S. Bach's Preludium in E-flat major, BWV 1001. It is written for piano in 3/4 time. The tempo is marked 'Lento moderato' with a quarter note equal to 100 beats. The key signature has three flats (E-flat major). The score consists of six systems of two staves each. The right hand features a melodic line with various ornaments and dynamics, while the left hand provides harmonic support with chords. Dynamics include *pp dolce*, *cresc.*, *f*, *p*, *dim.*, and *sf*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Primer 139. J. S. Bah, Preludijum u es-molu, DTK1

Primer 139. J. S. Bah, Preludijum u es-molu, DTK1, nastavak

Preludijumi koji se sastoje iz dva ili tri odseka donose različite fature iz kojih se sastoje ti odseci. Na primer, u *Preludijumu u Cis-duru*, DTK2, prvi deo se sastoji od akordskih figuracija, a drugi deo predstavlja fugetu. U *Preludijumu u e-molu*, DTK1, delovi se sastoje iz koncertantnog sola i tokate. Takođe ćemo primetiti da preludijumi koji su pisani za orguljske

fuge neretko po dužini premašuju preludijume za klavir, pretežno su polifone fature i sastoje se od više odseka različite sadržine.

Koralni preludijum, kako i sama reč kaže, izgrađen je na temi koralna, odnosno na koralnoj melodiji, te stoga služi kao uvod za pevanje protestantskog koralna. Ovu vrstu preludijuma su uglavnom negovali nemački majstori poput Pahelbela i Baha, a kasnije Bramsa i Regera (Max Reger, 1873–1916). Karakteristike koralnog preludijuma su da se koralna melodija često nalazi u najvišem glasu – diskantu, a da je ostali glasovi prate u homofoniji ili u slobodnoj polifoniji. Koriste se karakteristični motivi i imitacije između glasova, a koralna melodija se takođe može pojaviti i u kanonskoj imitaciji, dok ostali glasovi čine samo kontrapunktsku dopunu ili obrazuju drugi kanon. Neretko se početak koralne melodije koristi kao tema fuge, te na taj način nastaje **koralna fuga**. Ako se koralna melodija uzima kao osnovna tema za izgradnju forme, mogu nastati i koralna fantazija, kao i koralne varijacije. U narednom primeru koralna tema „Ach Gott vom Himmel, sieh darein“ (O Bože s neba, pogledaj ovo) služi kao tema za imitaciju.



Primer 140. Johan Pahelbel, Preludijum „Ach Gott vom Himmel, sieh darein“, koralna tema i početak imitacije

Nakon Baha, kompozitori koji će se vratiti praksi diptiha, odnosno preludijuma koji ima funkciju uvoda jesu Sezar Frank (César Franck, 1822–1890), Maks Reger, potom Šostakovič (Dmitri Shostakovich, 1906–1975) u svojoj zbirci *Preludijumi i fuge*, kao i Hindemit u svom delu *Ludus tonalis*. U vreme romantizma će preludijum postati i samostalan oblik. Toj samostalnosti je doprineo i francuski naziv „prelid“ koji takođe znači uvod, ali „uvod u neko raspoloženje.“ Preludijumi u vreme romantizma su formalno veoma međusobno različiti, od kratkih aforističnih stavova, do oblika složene trodelne pesme. Takve preludijume pisali su

Frederik Šopen u ciklusu od 24 preludijuma, kao i Aleksandar Skrjabin, potom Debisi čiji preludijumi imaju programski karakter. Izdvajaju se preludijumi Rahmanjinova iz zbirke *Deset preludijuma op. 23*, koji su nastali između 1901. i 1903. godine, *Trinaest preludijuma op. 32*, kao i *Preludijum u cis-molu*, op. 3 br. 2 kojeg popularno nazivaju „Zvona Moskve“, i na kraju 24 preludijuma u svim tonalitetima.

Termin **fantazija** potiče od grčke reči „fantazma“ (grč. *φάντασμα, phántasma* = pojava). Fantaziju pronalazimo u 16. i 17. veku kao instrumentalni oblik sa vokalnim obeležjima. Na početku 17. veka nije se mnogo razlikovala od ričerkara i kancone, jer se gradi kao slobodni tip polifonog imitacionog oblika i namenjen je orguljama, lauti ili čembalu, odnosno klavsensu. Nakon 17. veka kao slobodni improvizacioni oblik, najčešće pisan za orgulje ili klavsen, postaje prvi stav diptiha u paru sa fugom. Fantazija se tako mogla naći kao prvi stav umesto preludijuma i tokate, koju uglavnom čini više delova različitog sadržaja. Takođe se pišu i samostalne fantazije za pomenute instrumente. Najpoznatija dela ove vrste su *Fantazija i fuga u g-molu* za orgulje, *Hromatska fantazija i fuga za čembalo* i *Fantazija u G-duru* (bez fuge) Johana Sebastijana Baha.

Fantasia

The image displays the beginning of the 'Fantasia' section of J.S. Bach's 'Chromatic Fantasy and Fugue in D minor, BWV 903'. It consists of three systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system shows the initial chromatic scale in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. The second system features a triplet of eighth notes in the right hand. The third system continues the chromatic scale and accompaniment.

Primer 141. J. S. Bah, Hromatska fantazija i fuga u d-molu, BWV 903, početak

Od vremena rokoka, fantazije se pretežno pišu za klavir i predstavljaju slobodnu, prokomponovanu formu, iz više odseka improvizacionog i rapsodičnog karaktera. Fantazije su pisali i kompozitori Prve bečke škole, Hajdn, Mocart i Betoven, kao i romantičari poput Šumana, Šuberta i Šopena. U romantizmu se fantazija gotovo izjednačava sa orkestarskom uvertirom ili simfonijskom poemom. Ona je rapsodičnog karaktera i pisana je za instrumentalni, kamerni sastav ili solo uz pratnju, izgrađena na temelju tema iz opere, baleta i slično. Poznata je, primera radi, Listova fantazija na teme iz Verdijevih opera. Neke od najpoznatijih kompozicija pod imenom fantazija su: Šumanova *Fantazija u C-duru*, Debisijeva *Fantazija za klavir i orkestar*, Betovenova *Hromatska fantazija za klavir, hor i orkestar*, op. 80.

Naziv **tokata** potiče od italijanske reči „tokare“ (it. *toccare*), što znači „dirati“, pa se iz toga može zaključiti da je tokata kompozicija pisana za instrumente sa dirkama, odnosno orgulje, čembalo ili klavir. Kao i preludijum, tokata ima poreklo u orguljskoj predigri, sa funkcijom davanja intonacije pevačima u crkvi. Tokata obično počinje dužim akordima, postepeno se diminiira muzički tok i prelazi u melodijske figuracije, a kasnije i u polifonu fakturu. Osnovna karakteristika tokate je motoričnost. Oblik nije definisan i generalno se može reći da ima improvizacioni karakter.

Kada govorimo o najranijem obliku tokate, u 16. veku, interesantne su tokate kompozitora Klaudija Merula (Claudio Merulo, 1533-1604), italijanskog kompozitora i orguljaša. Merulo u tokatu uključuje i ričerkar, tako da se oblik zapravo sastoji iz tri odseka: prvi je improvizatorski, tokatni deo, potom sledi ričerkar, a završni deo je ponovo tokatnog karaktera. Tokate Điolama Freskobaldija, italijanskog kompozitora iz perioda ranog baroka, su tokate bez ričerkara i pasaža, ali polifone fature. Bahove orguljske tokate se odlikuju monumentalnim akordima, virtuoznim pasažima, rečitativnim odlomcima, dramatskim zastojima na koronama, što se može protumačiti i kao uticaj koncerta ili dramske muzike. Tokate 19. i 20. veka su samostalne klavirske kompozicije, i više nemaju nikakve veze sa fugom. One su po fakturi homofone, vrlo motorične, kao *perpetuum mobile*, sadrže figuracije, stakato artikulaciju i ostinato. Među najznačajnijim kompozitorima koji su pisali tokate nalaze se spomenuti Merulo, Freskobaldi, potom Monteverdi, Skarlatti, Bah, Šuman,

List, Debisi, Ravel, Buzoni, Kazela, Pulank, Honeger, Prokofjev, Hačaturijan (Aram Khachaturian, 1903–1978), i drugi.



Primer 142. K. Merulo, *Tokata kvarta*

16. Varijacije

Tema s varijacijama je oblik u kojem se osnovni materijal – tema, obrađuje na taj način što se posle prvog izlaganja javlja nekoliko puta u izmenjenom, variranom vidu. Princip variranja verovatno u muzici postoji od kada postoji i muzika sama, jer odražava težnju da se ponavljanje nikada ne vrši u doslovnom vidu. U 15. i 16. veku variranje se pronalazi u instrumentalnoj muzici, u delima za loutu španskih kompozitora (Cabezón [Antonio de Cabezón, 1510–1566], Fuenllana [Miguel de Fuenllana, c.1500–1579], Milan [Luis de Milán, c. 1500 – c. 1561]) i u delima za virdžinel engleskih kompozitora (Bull [John Bull, c.1562/63–1628], Byrd). Kod ovih oblika reč je o delima za instrumente kod kojih se ton proizvodi okidanjem žica, te je relativno kratkotrajan, pa se variranjem dobijala ukrašena melodija, kao i raznovrsnije razlaganje harmonske pratnje, te puniji zvuk. Već u baroknoj sviti pojedine igre se izlažu u jednostavnijem, a potom u variranom obliku koji se naziva **dubl**

(franc. *double* = dvostruk), *alio modo* ili *partita*.¹²⁰ Sa razvojem instrumenata sa dirkama razvijala se i tehnika variranja koja se kasnije široko primenjuje i u oblicima za druge instrumente, kao i za orkestar.

Tema za varijacije je uobičajeno melodijski zanimljiva, istovremeno jednostavna i pregledna, homofone fature, umerenog tempa, harmonski je jasna i upečatljiva. Kada je reč o strukturi, najčešće predstavlja periodičnu građu, ili malu dvodelnu, ređe trodelnu pesmu. Uobičajen postupak je i da kompozitori za temu varijacija preuzimaju već poznati tematski materijal, delo drugog autora ili pak poznatu narodnu melodiju.

Varijacije se dele na: 1. **ornamentalne**, 2. **karakterne**, 3. **kontrapunktske (polifone)** i 4. **koralne**.¹²¹

Kada je reč o **ornamentalnim varijacijama**, one spadaju u istorijski najstariji vid koji se javlja već kod spomenutih španskih lautista i engleskih virdžinelista, kao i kod majstora barokne svite, a procvat doživljavaju u vreme bečke klasika, delima Hajdna, Mocarta i Betovena. Melodija je bogato ukrašena figurama (prolaznim, skretničnim i zadržičnim tonovima), trilerima, kao i figuracijama oko glavnih melodijskih tonova teme. U pogledu ritmičke komponente, javljaju se izrazite promene, sinkope kao zadržice ili anticipacije. Izmene u fakturi se javljaju kod harmonske pratnje, razlaganje akorada u smislu obogaćenja pokreta. Kod ornamentalnih varijacija zadržava se osnovni karakter teme, tempo, vrsta takta, tonalitet, harmonija i struktura teme ostaju bez većih promena.

Karakterne varijacije se baziraju na slobodnoj obradi teme, pri čemu se menja karakter teme. Promene se odnose na motivsku obradu teme, kao i na promene muzičkih komponenti: ritam, tempo, tonalitet, oblik, harmonija. Primera radi, može se zadržati melodijska linija sa harmonskom osnovom, ali se menja ritmizacija ili se tema prenosi u drugu vrstu takta, ili se može čuvati harmonska osnova teme, a vršiti melodijsko variranje.

¹²⁰ Videti poglavlje *Barokna svita. Barokni dvodel*, str. 225.

¹²¹ U određenoj literaturi nudi se i drugačija vrsta taksonomije varijacija, prema fiksnim elementima (fiksna forma, fiksna forma i melodija; fiksna forma i harmonija; fiksna forma, harmonija i melodija) i prema varijabilnim elementima (forma, harmonija, melodija, metar, ritam, boja-tembr, tonalitet, lestvični rod, dinamika, tekstura-faktura, karakter) (up. Berry, 1986).

Omiljenu praksu predstavlja pisanje pojedinih varijacija u vidu karakterističnih oblika i igara poput menueta, valcera, polifonog oblika, skerca, marša, sičilijane... Od Betovenovog stvaralaštva karakterne varijacije sve više potiskuju ornamentalni način variranja i gotovo sva značajna varijaciona dela 19. i 20. veka pripadaju tipu karakternih varijacija. Tu spadaju *Tema i varijacije u Es-duru za klavir* (Duh varijacije) Šumana; Bramsove *Varijacije i fuga na Hendlovu temu*, op. 24; Regerove *Varijacije i fuga na Hilerovu temu*, op. 100, Britnove *Varijacije na temu Frenka Bridža*, i drugo.

Vivace.

TEMA.

Grave e maestoso.

VAR. XIV.

Primer 143. L. V. Betoven, *33 Varijacije na Diabelijev valcer*, op. 120; tema i početak XIV varijacije

Kontrapunktske varijacije doživljavaju svoj procvat u periodu baroka. Varijacije su izgrađene u slobodnoj polifoniji¹²², kontapunktom na kantus firmus, ili na osnovi imitacije. Pojedine varijacije su napisane u oblicima karakterističnim za polifoni stil, kao što su kanon ili fuga. Bahove *Goldberg varijacije* (arija sa 30 varijacija) su tipičan primer kontrapunktskih varijacija u kojima je kroz sve varijacije sačuvana struktura teme i njen harmonski tok. U pravilnim razmacima (Varijacije III, VI, IX...) raspoređeni su kanoni u svim intervalima od prime do none. Između njih se nalaze varijacije drugačijeg sadržaja, pisane u slobodnoj ili imitacionoj polifoniji. Interesantno je da u *Goldberg varijacijama*, tema koju predstavlja basova linija i harmonska progresija, postepeno nestaje kroz varijacije.

Primer 144. Bah. Goldberg varijacije, BWV 988; početak teme (arije)

122 Videti poglavlje *Barokna polifonija*, str. 164.

Primer 144. Bah. Goldberg varijacije, BWV 988; varijacija XIII

Koralne varijacije za temu ili kants firmus imaju melodiju protestantskog koral. Uglavnom su polifone fature i pisane su za orgulje (Pachelbel, Bah). Najčešće vrste kontrapunktskih varijacija, na bazi ostinata, su pasakalja (it. *passacaglia*) i čakona (fr. *chacone*). Pasakalja je u vreme baroka bila najčešće pisana za orgulje, a čakona za violinu, gudački orkestar (Vitali, Persl, itd.) ili čembalo (Bukstehude, Hendl). Ovi oblici su pisani u trodelnom metru, laganog do umerenog tempa. Zbog kratkoće teme svaka varijacija ne predstavlja zaokruženu, izdvojenu celinu, već se varijacije neposredno nadovezuju jedna na drugu. Često se tema završava dominantnom funkcijom, tako da se varijacije nižu jedna za drugom i harmonski se nadovezuju. Glavna karakteristika pasakalje i čakone je primena ostinatnog basa – melodijsko-ritmičke fraze u basu koja se stalno ponavlja.¹²³ Tema se prvo izlaže u basu, a zatim se neprekidno ponavlja dok se u gornjim glasovima vrši variranje. Tema zvuči istovremeno sa svakom varijacijom. U pojedinim varijacijama tema se može pojaviti figurirana, ili prenesena u gornje glasove.

¹²³ Ostinato se najčešće javlja u basu, ali se sreću slučajevi i da je u drugim deonicama, naročito u diskantu.

Im Balladenton. Langsam, fantasierend, jedoch mit Schwung.

PIANO. *mf*

8

Primer 145. Bah, *Pasakalja u c-molu za orgulje*, BWV 582, početak

Broj varijacija varira u zavisnosti od tipa varijacija, izvođačkog medijuma, trajanja teme, tempa i drugih elemenata, i može obuhvatati samo 2-3 varijacije, pa sve do 32 i više njih. Uglavnom se poštuje princip kretanja od jednostavnijih ka složenijim varijacijama, a ređe je obrnuta situacija.¹²⁴ Varijacije se nižu na bazi kontrasta, a neretko se po 2-3 varijacije grupišu prema sličnoj fakturi. Završetak varijacija može biti raznolik. Najčešće se ponovo izlaže tema kao na početku (Bah, *Goldberg varijacije*; Mocart, *Varijacije u B-duru*, Betoven, *Varijacije u D-duru*, op. 76). Drugo rešenje može predstavljati pojava kode (Betoven, 32 varijacije c-mol, *Sonata za klavir u As-duru*, op. 26, I stav, i *Sonata za klavir u*

¹²⁴ U simfonijskoj poemi *Istar* Vinsana D'Indija (Vincent D'Indy) se prvo izlaže najsloženija varijacija, I muzički tok se postepeno reducira do nastupa teme u unisonu, u skladu sa programskim sadržajem.

c-molu, op. 111 (II stav). Na kraju varijacija se može javiti i fuga (Bah, *Pasakalja u c-molu*; Betoven, *Varijacije u Es-duru*, op. 35 za klavir; Brams, *Varijacije na Hendlovu temu*).

Pasakalja i čakona su formalno i tehnički slične, pa se često i u literaturi poistovećuju. Međutim, između njih se izdvaja jedna značajna razlika. Čakona se, naime, zasniva na višeglasnom, harmonskom ostinatu, za razliku od melodijskog, jednoglasnog ostinata pasakalje, koji se pri prvoj pojavi javlja bez harmonizacije (Berry, 1986: 273). U 20. veku ove forme će prikazivati progresivne izmene ritma i tempa tokom odvijanja muzičkog toka. (Berry, 1986: 274).

Tema s varijacijama je samostalan oblik, ali se varijacije kao princip pronalaze i u cikličnim delima za solo instrumente, ansamble i orkestarska dela. Iz naslova se ne može uvek naslutiti da je u pitanju varijacioni oblik (npr. Šubertov *Impromptu* op. 142 br. 3 ili Šumanove *Simfonijske etide*, Grigova *Balada g-mol* ili Štrausov *Don Kihot*). Neki teoretičari upravo izdvajaju kao posebnu vrstu **fantazije-varijacije** u kojima se sličnost između teme i varijacije svodi samo na podsećanje nekom njenom pojedinošću (up. Petrović, 2010). Primera radi, može se koristiti citat, neki karakterističan ritam, interval, harmonski sklop ili slično. Kao primer ovog tipa varijacijama navode se Šumanova dela: *Leptiri*, op. 2, *Karneval* op.9, *Simfonijske etide*, op. 13 ili Frankove *Simfonijske varijacije*, između ostalih.

Varijacioni niz može se zasnivati i na dve teme, to jest na „dvostrukoj temi“, kao iz primera Hajdnovih *Varijacija u f-molu*, Hob. XVIII:6 (pr. 146). Ovde se primećuje osnovna tema u molu i druga tema u duru sa kojima se radi prema određenom obrascu nalik rondo formi.

a)

b)

Primer 146. J. Hajdn, Varijacije u f-molu, Hob. XVII: 6; a) prva tema b) druga tema od obeleženog mesta (*)

Postoje i tzv. **duple ili dvostruke varijacije** koje se odnose na „upotrebu, unutar jedne varijacije, različitih ponavljanja da bi se zauzelo mesto doslovnog ponavljanja u temi - varijacija na varijaciju“ (Berry, 1986: 318-319). Princip dvostruke varijacije – varijacije na varijaciju se može primeniti na bilo koju tematsku jedinicu koja se više od jednog puta pojavljuje u temi, bilo doslovno i uzastopno, i bilo koje dužine.

Pored klavirskih varijacija, varijacija za violinu, druge solo instrumente i instrumente uz pratnju orkestra i niz kamernih i orkestarskih dela, varijacioni oblik pronalazi primenu i u scenskim delima, najčešće operama i baletima.

17. Barokni ili Kuprenov rondo

Naziv rondo potiče od francuske reči (fr. *rondeau*) i vodi poreklo od pesničke forme istog naziva koja se sastoji od strofa, međusobno različitih po sadržaju, i pripeva ili refrena, uvek istog po sadržaju. „Rondo je naziv za familiju muzičkih formi i odnosi se na: 1) jednoglasni ili višeglasni vokalni oblik u srednjovekovnoj i renesansnoj francuskoj muzici; 2) instrumentalni oblik (od 17. i 18. veka nadalje) građen naizmeničnim nastupom stalnog refrena sa kontrastnim odsecima“ (Vuksanović, *Rondo forma*). U 13. veku rondo se odnosio na staru francusku narodnu igru sa pevanjem, gde je strofe različitog teksta (fr. *couplets* = kupleti) izvodio solista ili igrački par, a refren su pevali i igrali svi izvođači. Osim ponavljajućeg refrena, instrumentalna rondo forma posle 1600. godine nema drugih srodnih karakteristika sa vokalnim praoblikom (Skovran i Peričić, 1991: 173).

Barokni instrumentalni tip ronda 17. veka ili „Kuprenov rondo“ smatra se pretečom klasičnog ronda. U pitanju je forma koja se sastoji od „strofe“ i „refrena“, u kojoj se refren mora javiti najmanje tri puta. Rondo se u umetničkoj muzici pojavljuje oko 1600. godine. Oblik mu je takav da počinje uvek sa refrenom koji predstavlja glavnu temu – osnovni muzički odsek. Sa temom (refrenom) se smenjuju kontrastirajući odseci – strofe ili kupleti.¹²⁵ Rondo se pojavljuje u orkestarskim i scenskim delima, a najviše su ga razvijali francuski klavsenisti 17. i 18. veka, pogotovo Fransoa Kupren po kome je forma i dobila naziv.

Kupren je bio francuski barokni kompozitor, orguljaš i čembalista. Rođen je u Parizu u porodici muzičara, te su ga zvali „Veliki Kupren“ (*Le grand*), kako bi se razlikovao od ostalih članova muzički nadarene porodice Kupren. Od 1685. godine postaje orguljaš crkve Sen-Žerve u Parizu, a od 1693. godine Kupren je nasledio svog učitelja Tomelina (Jacques Thomelin, 1635 – 1693), kao orguljaš kraljevske kapele (Chapelle Royale), sa titulom kraljev

¹²⁵ Veoma važan element koji se zasniva na principu ronda, a koji je bio prisutan u allegro stavovima baroknog koncerta jeste *ritornello* (ital. *ritornare*=vratiti se, ponovo se pojaviti), i odnosio se na povratak orkestarskog materijala, a mogao se varirati i pojavljivati u različitim tonalitetima, najčešće 3 ili četiri puta.

orguljaš, koju mu je dodelio kralj Luj XIV. Svoje prve kompozicije počinje da objavljuje 1690. godine kada dolazi u sukob sa Menestranskom, udruženjem koje je zastupalo tradicionalna pravila u muzici. Godine 1717. Kupren dobija priznanje orguljaša i kompozitora na dvoru u zvanju "ordinaire de la musique de la chambre du Roi". Njegovo ime se gotovo isključivo vezuje za klavsen. Ovom instrumentu je posvetio 27 svita sa različitim brojem stavova (čak do 20). Pisao je i kompozicije za orgulje, trio-sonate. U početku je stvarao pod uticajem italijanske muzike, najviše kompozitora Korelija. Pored svojih kompozicija, Kupren je ostavio i jedno značajno teorijsko-metodološko delo *Umetnost sviranja na klavsenu* („L'Art de toucher le clavecin“), objavljeno 1716. godine, u kome daje uputstva za sviranje na klavsenu, za položaju tela, ruku, prstove itd. Pouzdano se zna da je imao veliki uticaj na Baha.

Kuprenov rondo se još u literaturi pronalazi kao prva vrsta ronda. On ima jednu temu-refren, dok se kupleti tematski na njoj baziraju i u njima se ona obrađuje. Šema Kuprenovog ronda je: **R C1 R C2 ...R (po pravilu bez kode)**. Refren je obično periodične strukture (4+4 ili 8+8) i javlja se najmanje tri puta u toku kompozicije, a vrlo često i više puta put (8–9), uvek u osnovnom tonalitetu i može biti variran. Kontrastiraju mu kupleti koji imaju rečeničnu ili periodičnu strukturu, a u njima se obrađuje motivski materijal teme. U njima nisu uobičajena ni kratka tonalna istupanja u bliže tonalitete, a naročito je prisutna promena tonskog roda ili mutacija. Najčešće imaju dužinu refrena ili su kraći. Kuprenov rondo odlikuje jednostavna faktura u kojoj se kontrast postiže i promenom tembra, instrumentacijom, mutacijom i modulacijom, kao u primeru u kompoziciji *Forlane Rondeau* (pr. 147). Refreni i kupleti su najčešće proporcionalne dužine, mada je moguće da se kupleti progresivno razvijaju od prvog do poslednjeg, premašujući dimenzije refrena (Vuksanović, *Rondo forma*).

Gayement

Rondeau

Fin

1^{er} Couplet

Primer 147. F. Kupren, *Forlane – Rondeau*, refren periodične strukture

Jedan od primera Kuprenovog ronda je Bahova *Partita za solo violinu u E-duru, BWV 1006*. Tema ili refren gavote je u obliku varirano ponovljene rečenice, dok su kupleti različito izgrađeni. Prvi kuplet je oblikovan kao period u paralelnom cis-molu (t. 8-16). Drugi kuplet je rečenični niz i počinje u E-duru, pa se rečenica ponavlja i u H-duru (t. 24-32). Sledi rečenica iz teme sa drugačijom kadencom (t. 36-40). Treći kuplet je najduži (t. 48-64) i može se podeliti u šest delova. Četvrta epizoda (t. 72-92) se gradi od dva odseka, prvi je rečenične strukture sa modulacijom u H-dur, a drugi u gis-molu, nakon čega sledi poslednji nastup refrena.

Gavotte en Rondeau. (♩ = 76.)

Primer 148. J. S. Bah, Gavota, Partita za solo violinu u E-duru, BWV 1006; refren i početak prvog kupleta

Rondo ima „vedar, živahan karakter, virtuozan i briljantan pa je veoma prikladan za efektan, bravurozan finale“ u cikličnim kompozicijama (Andreis, 1977) u skladu sa poreklom iz igre i takav će karakter zadržati i kasnije kada ga razvijaju kompozitori Prve bečke škole u 18. veku. Tada se razvijaju dimenzije refrena i strofa, pa ti odseci prerastaju u teme i međustavove. Klasični rondo će imati ne samo razvijeniju strukturu, već i fakturu, harmonski jezik, tonalni plan i tematski sadržaj. Ivana Vuksanović navodi da će se klasični rondo, za razliku od Kuprenovog rondo, odlikovati sledećim elementima: 1) većim tematskim kontrastom odseka 2) tema će biti i u obliku pesme, a može biti varirana ili skraćena, 3) granice će biti propustljivije, muzički tok dinamičniji, 4) po pravilu će se završavati kodom, 5) epizode će najčešće biti razvojnog tipa, ali će se pronalaziti i kao rečenice i periodi. Najsloženiju strukturu poseduje sonatni rondo „u kojem se spajaju rotacioni princip rondo forme i elementi sonatnog oblika“ (Vuksanović, *Rondo forma*).¹²⁶

18. Barokna svita. Barokni dvodel

Naziv svita potiče od istoimene francuske reči (fr. *suite*) koja znači sled, niz ili povorka, a nekad se sreće i pod nazivom *ordre*. U italijanskom jeziku se koristi reč *partita* što označava kompoziciju koja je sačinjena iz više delova. Svita je ciklična kompozicija koja se sastoji od minimum tri stava, a kod nekih kompozitora poput Hendla taj broj varira i do 20 stavova. Prosečan broj stavova svite je 6 ili 7. Raspored stavova svite je, generalno, veoma slobodan, ali se u baroku postigla izvesna standardizacija rasporeda stavova koja se oslanja na praksu Johana Sebastijana Baha.¹²⁷ Barokna svita je, dakle, ciklična kompozicija koja se sastoji od starih igara ili plesova koji potiču uglavnom sa dvorova i feudalnih salona. Igre su polifono obrađene, te stilizovane tako da su više namenjene slušanju. Igre koje ulaze u svitu su veoma raznolike, a diferenciraju se prema fakturi, tempu, vrsti takta, poreklu i

¹²⁶ Logika rondo se ogleda u pojavi prve teme A nakon svakog kontrastirajućeg tematskog odseka ABACABA, dok se logika sonatne forme ogleda u drugoj pojavi druge teme B u osnovnom tonalitetu (prva je u dominantnom ili paralelnom), kao i u mogućoj pojavi razvojnog dela na mestu treće teme C.

¹²⁷ Videćemo da, i u baroknim svitama ima izvesnih izuzetaka i međusobnih razlika u rasporedu.

drugom, pa se javlja izvestan problem „jedinstva svite“. Nekoliko faktora koji povezuju stavove svite jesu: 1. upotreba jednog tonaliteta u svim stavovima, varijetet mogu jedino predstavljati alternacije roda, tj. mutacija, delovi koji se izvode u istoimenom duru ili molu obeleženi kao *Minore* ili *Maggiore*; 2. povremena upotreba, kao u varijacionoj sviti, istih motiva u različitim stavovima; 3. jedinstvo koje se postiže vanmuzičkim elementom – programom, kao u programskim svitama; 4. sveobuhvatan profil svih stavova artikulisan kroz ravnotežu i kontraste dajući ciklusu, odnosno stavovima opštu tempo-strukturu, dinamičku konturu ili široku konfiguraciju što se primećuje u mnogim varijacionim ciklusima (Berry, 1986: 323).

Istorijski, svita nastaje u 16. veku kada počinje običaj spajanja plesova u parove koji kontrastiraju u metru, tempu i tematskom materijalu.¹²⁸ Za razvoj i evoluciju barokne svite od najvećeg značaja jeste spajanje dve igre, jedne sporog tempa u parnom metru i druge brže u trodelnom metru, pavane (it.) i galjarde (fr. *gaillard* = živahno). Nakon što im se pridružuju *alemanda* i *kuranta*, obrazuje se prva instrumentalna svita. Kako je svita postala veoma popularna tokom 17. veka, plesovi su postali sve više stilizovani. Tada se ustaljuju nepromenljivi delovi svite: *alemanda*, *kuranta*, *sarabanda* i *žiga* (AKSŽ). Pored toga, u sviti se mogu nalaziti i promenljivi delovi svite koji se nazivaju **intermeca**, budući da se najčešće izvode između sarabande i žige. To može biti jedan stav, ali i više stavova. Primera radi, u Bahovoj *Francuskoj sviti br. 5 u G-duru*, koja ima sedam stavova, intermeca su: gavota, bure i lur, dok su u *Francuskoj sviti br. 6 u E-duru*, koja ima osam stavova, intermeca: gavota, poloneza, bure i menuet. Intermeca¹²⁹ mogu biti igre, poput menueta, gavote, burea, lura, paspjea, ili numere koje nemaju igračko poreklo poput arije, fuge, marša, kapriča, ronda, intermeca, ostanatne forme, itd.

Kao što je već rečeno, svi stavovi su pisani u istom tonalitetu, dok se negde može pronaći i upotreba paralelnih tonaliteta. Kontrasti tempa i metra su od najvećeg značaja za raspored stavova svite. Najveći broj baroknih svita je pisan za instrumente sa dirkama, sa

¹²⁸ Drugi ples se nekad zove prema nemačkoj reči *Nachtanz* (nem. posle plesa) ili se naziva *proportio*, iz *proportio tripla* kao referenca na uobičajeni trodelni metar.

¹²⁹ Arkandelo Koreli, u sonata da camera, spori stavovi su nekad u drugom tonalitetu.

ponekim izuzecima kao što su svite za kamerne ansamble¹³⁰ i orkestar sa referentnim primerima u opusu Hendla i Baha. Svita je bila izuzetno popularna u 17. veku, te ne iznenađuje veliki broj kompozitora koji su je pisali, pored Hendla i Baha, tu su i Fišer, Kupren, Telemann, Kunau, Froberger i drugi. Većina stavova je pisana u formi tzv. baroknog dvodela, binarnoj formi, iako se mogu pronaći i primeri periodične strukture, kao i trodelne pesme, dok je manji broj plesova pisan u slobodnoj formi.

Na početku svite se može naći **preludijum**, a na kraju, nakon žige mogu se nalaziti **postludiji** poput teme s varijacijama, čakone ili pasakalje. U Bahovim engleskim svitama i partitama postoji preludijum, dok ih francuske svite nemaju. Posle igara može slediti njihov **dubl**, to jest ornamentalna varijacija (npr. Menuet I i II, Bure I i II, i sl.).



Primer 149. J. S. Bah, Francuska svita br. 6 u G-duru, BWV 816, I stav Alemanda

¹³⁰ Misli se na stvaralaštvo engleskog kompozitora Metjua Loka (Matthew Locke) i kasnije Henrija Persla (Henry Purcell).

The image displays a musical score for a piano piece, labeled 'Primer 149. nastavak'. The score is written for piano and consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a complex polyphonic texture, with multiple voices in both hands. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is numbered 11, 13, 15, 17, 19, 21, and 23 at the beginning of each system.

Primer 149. nastavak

Alemanda (fr. *allemande*) je igra umerenog tempa poreklom iz Nemačke, sa dvorova feudalne Evrope. U primeru 149 možemo videti da je pisana u parnom metru, te da ima predtakt, tačnije uzmah u trajanju osmine ili šesnaestine. Pored jambskog početka, alemanda je pretežno polifone fature.

Kuranta (fr. *courante*) je igra francuskog porekla, umerenog tempa. Igrala se na francuskim dvorovima i salonima sve do kraja 17. veka. U svitama se javlja od Freskobaldija,

pa do Baha. Ona je brza igra u trodelnom metru sa osminom kao uzmahom. Najčešće je pisana u taktu 3/2 ili 6/4, jer ima dosta ukrasa, te se odabirom takta uprošćava semiografička slika zvuka. Ona je polifone fakture, a kada je reč o ritmičkoj komponenti, za nju je tipična upotreba hemiole, ritmičke figure koja nastaje iz jukstapozicije parne i trodelne podele, najčešće u kadencama, a povremeno i u toku muzičke fraze (pr. 153).

Smatra se da je drugi tip kurante italijanskog porekla (it. *corrente*), te da ga u odnosu na francuski tip odlikuje brži tempo, takt ¾ ili 3/8, kao i jednostavnija faktura. Jedan od primera kombinovanog tipa može biti i kuranta iz Bahove *Francuske svite br. 4* čija faktura, pokret i metar sugerišu italijanski tip, dok punktiran ritam i nešto uzdržaniji tempo sugerišu francuski tip.¹³¹

Sarabanda je igra poreklom iz Španije.¹³² Za razliku od prethodnih igara, ona je homofone fakture i laganog tempa. Zbog ovih karakteristika, na početku stava nema predtakt, te je njen početak trohejski. Sarabanda ima veoma karakterističan ritam u trodelnom metru, pa se i sintagma „ritam sarabande“ odnosi upravo na ovu punktiranu figuru.



Primer 150. Ritam sarabande

Poslednji nepromenjivi stav svite je **žiga** (fr. *gigue*, eng. *jig*). To je brza igra u trodelnom metru sa malom ritmičkom jedinicom, osminom ili šesnaestinom note. Žiga je pisana u polifonoj fakturi sa predtaktom. U pitanju je tradicionalni ples, koji se obično izvodi

¹³¹Autori poput Valasa Berija smatraju da francuski naziv *courante* za stav koji potiče od kompozitora ili urednika, ne mora značiti i da je u pitanju francuski tip ove igre. Up. Berry, 1986: 330.

¹³² Istorijski navodi ukazuju da je ova igra zapravo originalno iz Meksika, da je u Evropu stigla preko Španije tokom ranog 16. veka. (up. Berry, 1986: 335).

solo, koji je bio popularan u Škotskoj i severnoj Engleskoj u 16. i 17. veku, kao i u Irskoj od 18. veka.¹³³ U pitanju je improvizovani ples koji se izvodi brzim radom stopala i krutim torzom. Žiga se obično izvodi kao završni stav barokne svite, sa izuzecima u Bahovoj *Partiti br. 2* i svitama Frobergera.

Primer 151. J. S. Bah, Francuska svita br. 5 u G-duru, Žiga, početak

Kada je reč o ostalim igrama, to jest promenjivim delovima svite, njihov izbor je veoma raznovrstan.

Gavota je graciozna francuska igra umerenog tempa u *allabreve* taktu, sa dve četvrtine predakta, veoma graciozna. Posle prve gavote, tj. *Gavote I* sledi *Gavota II* koja se obično naziva *mizetom* (fr. *musette*). **Mizeta** je francuski ples pastoralne atmosfere, dvodelnog ili trodelnog metra, trodelne forme, s karakterističnim pedalnim tonovima koji podsećaju na gajde. Jedan od primera je iz Bahove *Engleske svite br. 3 u g-molu*.

¹³³ Pojedini autori navode i italijansku žigu (ital. *giga*) koja se pojavljuje kod kompozitora poput Đovanija Batiste Vitalija (Giovanni Battista Vitali), Korelija (Corelli) i savremenika, koja pripada drugačijem žanru. Odlikuje je brži tempo i jednostavnija, neimitaciona faktura. Beri navodi da Bahova žiga iz *Partite br. 1* pripada ovom italijanskom tipu, dok je većina žiga iz barokne svite francuskog tipa opisanog gore (up. Berry, 1986: 334).

Gavotte II.
(ou la Musette.)

(Gavotte I. d. c.)

Primer 152. J. S. Bah, Engleska svita br. 3 u g-molu, Mizet

Bure (fr. *bourrée*) je francuska brza igra, najverovatnije iz regije Avernje (Auvergne) u homofonoj fakturi i parnom metru, 2/2 ili 4/4. U baroknu svitu ovaj ples je ušao iz Lilijevih (Jean-Baptiste Lully, 1632–1687) baleta. Nalazi se u Bahovim Francuskim i Engleskim svitama, i može imati dubl.

Paspje (fr. *passepied*) je brza igra u trodelnom metru, najčešće 3/8.

Lur (fr. *loure*) je igra umerenog tempa, takt 6/4 ili 3/4 sa tri osmine predtakta.

Menuet je francuski ples umerenog ili živog tempa, trodelnog metra. Ova igra je najčešće u paru sa drugim menuetom koji se naziva *Trio*, i ponavljanjem prvog menueta *da capo*, čineći složenu trodelnu formu. Ovakva formalna praksa će se nastaviti i tokom 18. veka kada menuet postaje deo sonatnog ciklusa.¹³⁴

Rigodon (fr. *rigaudon*) je francuski ples živahnog tempa, parne podele, trodelne forme.

Poloneza (fr. *polonaise*) je poljski ples umerenog tempa, trodelnog metra i karakterističnog ritma, sa naglaskom na drugoj dobi.

Tu su još i: **tamburen** (asocira bubanj), **hornpajp** (duvački instrument), **matlo**, **sičilijana** – italijanska igra pastoralnog karaktera u taktu 6/8 ili 12/8. Spomenuli smo i neigračke

¹³⁴ Videti više *Složena trodelna pesma*, str. 306.

stavove poput arije (eng. *air*, it. *aria*), lirske minijature sa pevajućom melodijom sa asocijacijom na francusku operu i balet 17. i 18. veka.

FRANCUSKE SVITE	TONALITET	RASPORED STAVOVA
Br. 1	d-mol	A, K, S, m1, m2, Ž
Br. 2	c-mol	A, K, S, a, m, Ž
Br. 3	h-mol	A, K, S, ang., m, trio, Ž
Br. 4	Es-dur	A, K, S, g, m, a, Ž
Br. 5	G-dur	A, K, S, g, b, l, Ž
Br. 6	E-dur	A, K, S, g, pol, b, m, Ž
ENGLESKE SVITE		
Br. 1	A-dur	pr, A, K1, K2 sa 2 dubla, S, b1, b2, Ž
Br. 2	a-mol	pr, A, K, S sa dublom, b1, b2, Ž
Br. 3	g-mol	pr, A, K, S sa dublom, g1, g2 (mizet), Ž
Br. 4	F-dur	pr, A, K, S, m1, m2, Ž
Br. 5	e-mol	pr, A, K, S, p1 i rondo, p2, Ž
Br. 6	d-mol	pr, A, K, S sa dublom, g1, g2, Ž
PARTITE		
Br. 1	B-dur	pr, A, K, S, m1, m2, Ž
Br. 2	c-mol	Pr (sinfonia), A, K, S, r, k
Br. 3	a-mol	Pr (fantasia), A, K, S, bur, s, Ž
Br. 4	D-dur	Pr (overture), A, K, a, S, m, Ž
Br. 5	G-dur	pr, A, K, S, m, p, Ž
Br. 6	e-mol	Pr (toccata), A, K, a, S, g, Ž

Tabela 7. Raspored stavova u Bahovim svitama.¹³⁵

Skraćenice: AKSŽ (alemanda, kuranta, sarabanda, žiga-nepromenljivi delovi svite), a (arija), ang. (angalise), b (bure), bur (burlesca), k (kapričo), g (gavota), l (lur), m (menuet), p (paspje), pol (poloneza), pr (preludijum), r (rondo), s (skerco)

¹³⁵ Tabela 7 preuzeta od: Berry, 1986: 336.

Bah je napisao 6 Francuskih svita, 6 Engleskih svita, 6 Partita, 4 svite za orkestar, 6 svita za solo violončelo. Hendl je pisao svite za čembalo i orkestarske svite, među kojima su najpoznatije *Muzika na vodi* i *Muzika za vatromet*. Kada je reč o Bahovim orkestarskim svitama, one počinju *francuskom uvertirom*, koja se obično povezuje sa Lilijem.¹³⁶ Kako je već naglašeno, u engleskim svitama i partitama takođe postoji uvodni stav – preludijum, dok u francuskim izostaje. Upravo ove svite, pisane za instrumente sa dirkama predstavljaju vrhunac majstorstva barokne svite i referentan primer raznolikosti njihove unutrašnje „organizacije“.

Kao što vidimo iz tabele 7, normirani raspored AKSŽ pojavljuje se u svim svitama, sa izuzetkom *Partite br. 2 u c-molu* u kojoj izostaje žiga. Intermeco stavovi se interpoliraju između sarabande i žige, a najčešći je Menuet. Preludijume imaju engleske svite i partite. Partite imaju najviše ne-plesnih stavova poput skerca, ronda, kapriča i burleske.

Hendlove svite za instrumente sa dirkama su manje poznate, a sam kompozitor ih je nazvao „vežbama“ (eng. *lessons*). Ove svite imaju nešto veću predominaciju ne-plesnih stavova, pa se nazivaju i hibridnim svitama ili sonatama.

Većina igara u baroknoj sviti pisana je u obliku **baroknog dvodela**, dakle u binarnoj formi od dva dela: **a** i **b**.¹³⁷ Za razliku od proste, male dvodelne pesme, barokni dvodel je tematski homogen, to jest u potpunosti je izgrađen na istom tematskom materijalu.¹³⁸ Ova dva dela se razlikuju na tonalnom planu, pa tako u prvom (a) delu, kao što se vidi i u šematskom primeru, muzički tok protiče od osnovnog ka dominantnom tonalitetu, dok se u drugom (b) delu on odvija od dominantnog ka osnovom tonalitetu. Ukoliko je osnovni tonalitet molski, u okviru prvog odseka modulacija može da teče i do paralelnog durskog tonaliteta, dok se u drugom odseku vrši povratak iz paralelnog dura u molski tonalitet.

¹³⁶ U pitanju je spora, lagana uvertira sa oznakom *Grave*, i sa uobičajeno punktiranim ritmom.

¹³⁷ Izuzetak u Bahovim i Hendlovim svitama su pojedini stavovi u obliku trodelne pesme, složene trodelna pesme (*da capo*), i rondo forme.

¹³⁸ Mala dvodelna pesma, normirana u delima majstora Prve bečke škole, može biti tematski homogena nalik baroknom dvodelu, ali i tematski heterogena.

Razlika između a i b dela se ogleda i na strukturalnom planu. Deo a je najčešće strukturalno zaokružen u periodičnu strukturu ili ga čini niz od dve rečenice, te se završava znakovima za repetaciju. Kadenca kojom završava deo a je najčešće savršena autentična u novom, ciljnom tonalitetu i „predstavlja naglašenu interupciju koju prati jasan osećaj za nastavak“ (Berry, 1986:33).



Slika. Šematski tonalni plan baroknog dvodela

Drugi, deo b sastoji se iz dva odseka, te nije periodične strukture. Najčešće je baziran na istom tematskom materijalu u smislu da se često sastoji od slobodnog razvoja osnovnog motiva. On je neretko duži u odnosu na prvi i sadrži modulacije u bliske tonalitete: osnovni, paralelni, subdominantni, dominantni i njihove paralele. Veoma retko su oba dela srazmerno iste dužine (kao npr. kuranta iz Bahove *Partite br. 5 u G-duru*), a češća je asimetrija delova. Tokom dela b se javlja povratak u osnovni tonalitet, pre finalne kadence. Kada je reč o tematskom planu, kao što je rečeno, postoji snažna motivska korespondencija delova, ponekad su to i jasni isti signali početka, ali i signali kraja – analogne kadence u različitim tonalitetima. Stariji tip baroknog dvodela ne sadrži reprizu, ali se u novijem tipu može primetiti ta podudarnost kadenci delova a i b, gde leži začetak repriznosti ovog oblika. Ovo je veoma važno, jer će u Skarlatijevom sonatnom obliku, koji se upravo fundira na razvijenom baroknom dvodelu, ovaj završni odsek prerasti u reprizu druge teme, a kasnije u klasičnom sonatnom obliku dovesti i do reprize čitavog prvog dela, odnosno ekspozicije. Kadenca u baroknom dvodelu može biti organizovana kao kratka završna grupa ili kodeta (it. *codetta* = mala koda u prevodu sa ital. „rep“) u trajanju od nekoliko taktova.

Kao primer za ilustraciju baroknog dvodela poslužiće kuranta iz *Hendlove svite u d-molu* (pr. 153). Tonalni plan a dela obuhvata modulaciju iz d-mola u A-dur kroz niz tonaliteta d-F-d-a-A. U delu b je prisutan obrnut proces, početak je u A-duru, te se putem sekvence i

niz prolaznih tonaliteta C- F-g-F stiže do osnovnog d-mola. Kada je reč o tematskom planu, u oba dela se uočavaju dva odseka sa karakterističnim signalima početka: prvi odsek sa jambским početkom u vidu osmine trajanja i drugi sa tri osmine aufakta, zbog čega je iscrtana jasna tematska analogija delova. Kada je reč o strukturnom planu, pomenuta dva odseka sa ubedljivim kadencama mogu se shvatiti kao dve rečenice. U oba dela prva rečenica završava na tonici F-dura, dok su kadence u drugim rečenicama podudarne, samo u različitim tonalitetima. U ovim kadencama leži klica buduće završne grupe klasičnog sonatnog oblika, a pre toga u Skarlatijevom sonatnom obliku.

a)

d: D t — s t — s6 — D —

5

d: t d s6 T — S — D — T(4) II6 D —

10

F:T d: Dvi7 t D t a's

14

a:D2 t k4 5 4 T D T

b) 18

A: D T t D C: II D F: D S6 D

24

F: T — T D6 VI D — T D VI D — T6

29

II6 D 6-5-4 T — VII g VI D F: III t D —

34

F: T — DD d: S D — D — t — (s6) D —

39

d: t D — t D4-3-4 t — D t

Primer 153. F. Hendl, Svita u d-molu, HWV 437, II stav Kuranta

Nakon vrhunca koji svita doživljava u stvaralaštvu Baha i Hendla, javljaj se drugačija koncepcija svite tokom 19. i 20. veka. Pronalaze se i zaokreti ka baroknoj sviti u Šumanovom ciklusu, poput *Bečkog karnevala*, op. 26 ili Debisijevoj sviti *Dečji kutak*. U Šumanovom cikličnom delu primećujemo i slobodniji tonalni plan, te su pojedini stavovi pisani i u

paralelnom ili subdominantnom tonalitetu.¹³⁹ Novija svita ima slobodnu koncepciju stavova i program. Tokom 20. veka se sreću i novi hibridni žanrovi poput kompozicije *Kammermusik* Pola Hindemita (Paul Hindemith) gde kombinacija kamernog i koncertnog dostiže interesantnu formu sinteze. Tu su i orkestarske svite koje pre svega nastaju iz potrebe da se scenska dela izvode i koncertno.¹⁴⁰

19. Skarlatijev sonatni oblik

Domeniko Skarlatti je kompozitor koji pripada epohi baroka i čija je muzika značajno uticala na razvoj klasicizma. Skarlatti je veliki deo svog života proveo u službi portugalske i španske kraljevske porodice.¹⁴¹ Komponovao je različite muzičke forme od kojih su najpoznatije 555 sonata za klavir.

Rođen je u Napulju 1685. godine, iste godine kad i Johan Sebastijan Bah i Georg Fridrih Hendl, u muzičkoj porodici. Postao je kompozitor i orguljaš Kraljevske kapele u Napulju 1701. godine, a potom je živio u Veneciji i Rimu u službi poljske kraljice Marije Kazimire koja je tu bila u egzilu. Po njenoj narudžbini komponovao je nekoliko opera. Godine 1719. odlazi u London da bi dirigovao izvođenje svoje opere *Narcis* u Kraljevom teatru. Iste godine putuje i u Lisabon, živi malo u Rimu, potom u Sevilji i Madridu gde podučava muzici špansku princezu Mariju Barbaru, koja je kasnije postala kraljica Španije. Skarlatijev prijatelj, kastrat Farinelli (Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi, 1705–1782), Napolitanac po poreklu, takođe je uživao kraljevski patronat u Madridu. Domeniko Skarlatti je umro u Madridu u 71. godini. Njegovi potomci su još uvek živi i nalaze se u Madridu.

Za vreme njegovog života objavljene su samo dve zbirke njegovih sonata: 30 *Esercizi per Gravicembalo* (1738) i 42 sonate u zbirci *Suites de Pieces por le Clavecin* (1739). Zahvaljujući istraživanju A. Longa koji je započeo temeljno proučavanje njegove

¹³⁹ Tonaliteti stavova su: B-dur, g-mol, B-dur, es-mol, B-dur.

¹⁴⁰ donekle izbegavajući i skupe produkcije koje prate postavke baleta i opera poput Grigove „Svite br. 1“, op. 46 iz *Per Ginta* ili Prokofjevljeve svite *Romeo i Julija*.

¹⁴¹ Jedna mala planeta u svemiru takođe nosi njegovo ime.

zaostavštine kao i arhive biblioteka i crkava u gradovima u kojima je kompozitor radio, popisano je 546 sonata. Američki čembalista Ralf Kirkpatrik (Ralph Kirkpatrick, 1911–1984) je otišao korak dalje i kompletirao popis od ukupno 555 sonata.¹⁴² Interesantno je da su gotovo sve sonate jednostavačne, a samo deset spadaju u ciklične kompozicije.

C	G	D	A	E	H	Fis	Cis
59	68	67	48	21	4	2	X
A	E	h	fis	cis	gis	dis	Ais
19	13	12	4	2	X	X	X
	F	B	Es	As	Des	Ges	Ces
	53	50	15	2	X	X	X
	D	G	c	f	b	es	as
	32	24	26	20	2	X	X

Tabela 8. Pregled Skarlatijevih sonata¹⁴³

Skarlatijeva sonata se stilski, tehnički, harmonski, fakturalno i formalno-strukturalno nalazi između baroka i klasicizma, odnosno između baroknog dvodela i klasičnog sonatnog oblika. Mnoge sonate imaju odlike iberijske narodne muzike, na primer u korišćenju frigijskog modusa, kao i figuracije koje su bile karakteristične za gitaru. Ritam je jedna od najrazrađenijih komponenti u sonatama, naročito u onim igračkog karaktera. Sonate odlikuje virtuoзитet i za to vreme revolucionarna izvođačka tehnika. Forma vodi od baroknog dvodela koji karakteriše igre iz barokne svite do trodelne sonatne forme klasicizma. Formalno sredstvo ovih sonata je kulminacija na polovini muzičkog toka, ključna tačka, srž, ono što Kirkpatrik naziva *crux*, što je često podvučeno pauzom ili koronom. Muzikolog Dragoljub Katunac navodi da ove sonate kao tradicionalne elemente pokazuju razne vidove polifonije poput imitacije, slobodnog višeglasja, „pseudopolifonije” –

¹⁴² Pored ovih popisa koji su najrelevantniji i nose oznake K i L prema autorima, postoje i drugi popisi.

¹⁴³ Tabela 8 preuzeta od: Katunac, 1990: 27.

mešanja homofonije i polifonije, evolucionog načela i drugog (1990: xxi). Isti autor ukazuje na mnoga žanrovska lica ovih sonata, a to je da su bliske obrascima baroknog koncertnog stava, bahovskoj invenciji, motoričnom preludijumu, *sonati da chiesi*, igrama iz barokne svite. Međutim, on isto tako navodi da ove sonate „predstavljaju istinski pretklasični svet jasnog i sočnog homofonog tematizma, tematskih kontrasta...sa osamostaljivanjem razvojnog dela, upotpunjavanjem reprize i stvaranjem karakternih obrazaca budućeg klavirskog komada” (Isto). Ona je „forma koja sazreva na raskršću prošlosti i budućnosti...” (Katunac, 1990: 8). Skarlatijeva sonata se istorijski pozicionira na raskršću između baroka i klasicizma, između barokne i klasične sonate, a genealoški se njen razvoj može pratiti od najranijih vokalnih oblika polifonije, pa i dalje, do utemeljenja sonatne forme u klasicizmu. Katunac dijahronijski ukazuje na sledeći redosled: motet – ričerkar – fuga; madrigal – venecijanska kancona – barokna sonata *da chiesa*¹⁴⁴ – Skarlatijeva sonata – klasična sonata (Katunac, 1990: 15). Do Skarlatijevog sonatnog oblika iskristalisala se jasna binarna forma sa znakom ponavljanja oko sredine, sa ograničavanjem polifonog tretmana materijala u određenim delovima kompozicije. Skarlatijeva sonatna forma dalje jasno pozicionira elemente budućeg sonatnog oblika, jer kompozitor često bira trodelnu koncepciju, osamostaljuje razvojni deo i upotpunjuje reprizu, ponekad sa veoma smelim tonalnim odnosima koji anticipiraju budući manir klasičnih majstora.

Skarlatijev sonatni oblik je dvodelan, nalik stavovima iz barokne svite i ima jedan znak za ponavljanje najčešće oko sredine. Oba dela, a i b, nose oznaku za repeticiju. Kada je reč o tonalnom planu, on je identičan sa baroknim dvodelom. Sonatni oblik počinje osnovnim tonalitetom, nakon čega sledi modulacija u dominantni ili paralelni tonalitet, u zavisnosti da li je osnovni tonalitet durski ili molski (iz molskog tonaliteta modulira se u paralelni dur, iz durskog u dominantni dur). U drugom delu se iz ciljnog tonaliteta modulira u osnovni zbog čega je tonalni odnos dva dela kao u ogledalu.

¹⁴⁴ Nastala je u prvoj polovini 17. veka iz kancone. Podrazumeva cikličnu kompoziciju od četiri stava. Uvodni stav je bio lagani u homofonoj fakturi. Drugi, fugirani, brzi često podrazumeva imitacioni postupak na početku, međutim u daljem toku prelazi na slobodniji tretman materijala. U sporom trećem stavu, najčešće u vidu sarabande ili sičilijane. Finalni stav je brz, u karakteru žige, u polifonoj fakturi. Svi stavovi su u osnovnom tonalitetu, osim trećeg.

Kada je reč o tematskom materijalu, u prvom, a delu, do znakova za ponavljanje može se naći jedan osnovni tematski element ili dva i više. Ukoliko je reč o bitematskoj strukturi, onda teme kontrastiraju i tonalno i po tipu fature. Iz ovog dihotomnog odnosa izrašće tematski antagonizam klasične forme. U slučaju durskog tonaliteta, druga tema modulira u dominantni dur, dok se iz mola najčešće modulira u paralelni tonalitet. Ima takođe i primera u kojima se vrši modulacija iz mola u dominantni mol, ali je Skarlati već tada u mnogim sonatama fundirao odnos mol-paralelni dur (d367, a 140, h 347, h 146, g 312, e 321...). Nešto su ređi odnosi dur-dominantni mol, kao i terčno srodstvo, kao u 39 B-d ili 78 G-h. Katunac naziva Skarlatijev tematizam stubom „nove muzičke koncepcije” (Katunac, 1990: 146) u kome se naročito ističe prva tema kao “stožer mlade sonatne koncepcije” (Isto: 150). Skarlatijeva **prva tema** (T1) je obično kratka, fragmentarna, ponekad i srasla u most, ali ima i onih koje imaju strukturu standardne rečenice $n+n+2n$. Čest manir je da se prva tema imitaciono izloži, a da dalji tok donese homofon muzički tok.



Pr. 154. D. SKarlati, Sonata u E-duru, K531, Imitacija

Sasvim slobodan tretman prve teme, nepoznat Prvoj bečkoj školi jeste da se u toku prve teme modulira u paralelni, dominantni, pa i subdominantni tonalitet (C 242, F 66, e 62, a 93, Es 17 itd.).

Između tema može postojati modulatorni prelaz (budući most) koji neretko biva tematski nov ili pak već razrađuje osnovni tematski materijal. Katunac ga karakteriše kao najnaprednije izgrađeni deo sonatne strukture (Katunac, 1990: 158). U njemu se karakterišu

klice budućeg klasičnog mosta: fragmentarni početak – motiv glave T1, modulatorni tok i izdvojen kraj sa harmonskom pripremom druge teme (polukadenca). Njegova struktura je fragmentarna i u njemu se vrši prva razrada materijala. Sreće se i stari tip mosta, bez modulacije.

Druga tema (T2) je kod Skarlatija novo motivsko jezgro, pri čemu se neretko primećuje fundiranje grupe T2/1 i T2/2 (D 12, G 333), u odnosu mutacije. Strukturalno je najčešće ipak oblikovana kao standardna rečenica $n+n+2n$, ali se sreće i struktura perioda (F119, B 143). Tematski kontrast nekada može biti izrazitiji, pod uticajem promene fature, ali će se za pravi kontrast bitematizma čekati još do *manhajmske škole* i kompozitora Johana Štamica (Johann Wenzel Anton Stamitz). Nakon druge teme sledi kratka kadenca u dominantnom tonalitetu (buduća završna grupa).

Drugi deo b Skarlatijevog sonatnog oblika, često je po dužini identičan prvom ili nešto duži. U njemu se primećuju dva odseka. U prvom se razrađuje materijal glavne teme u dominantnom ili paralelnom tonalitetu sa modulacijama u bliske tonalitete (budući razvojni deo). Ređe se javljaju motivi T2, mosta, završne grupe. Centralni deo razvojnog odseka kod Skarlatija obuhvata jedan ili dva modulatorna odseka, a potom pred kraj centralnog odseka sledi povratak u osnovni tonalitet i pojava dominantne funkcije koja indeksno ukazuje na približavanje reprize. Skarlati je progresivno uspostavljao model sekvence, njegovo usitnjavanje i raspad.

Drugi odsek dela **b** donosi reprizu druge teme (T2) u osnovnom tonalitetu, a zatim se javlja i završna kadenca, najčešće ista koja je zaokruživala a deo, sada u osnovnom tonalitetu (buduća repriza i završna grupa). Interesantan je primer Sonate E 221 u kojoj se uočava začetak obrnute reprize sa intoniranjem najpre T2/2, pa T2/1. U daljem razvoju sonatnog oblika razvijajuće se svi pomenuti delovi, u reprizi će se dodati i prva tema čime će ona izrasti u zaseban deo forme. Tako se iz prvog dela Skarlatijevog sonatnog oblika razvija ekspozicija, a iz drugog razvojni deo i repriza, drugim rečima dvodelnost će prerasti u trodelnost. Prema rečima Katunca Skarlati „smelo bira simetričan i periodiziran tematizam jasne homofonije, određuje pravilno odnose u budućoj ekspoziciji, ponekad

osamostaljuje razvojni deo, čak upotpunjava reprizu” (Katunac, 1990: 132). Polovinom 18. veka razvija se klasična sonata kao ciklična forma, gde će I stav ciklusa biti upravo klasični sonatni oblik.

Interesantno je napomenuti da će sonatni oblik klasicizma, iako trodelna forma, zadržati dvodelne karakteristike Skarlatijevog oblika. Naime, zadržavajući znakove za repeticiju ekspozicija će se u klasicizmu ponavljati sama, dok će se razvojni deo i repriza ponavljati zajedno. Ova „trodelnost koja se ponaša kao dvodelnost” važiće gotovo sve do romantizma, dok će samo pojedini kompozitori poput Betovena i Bramsa ponegde brisati te granice između ekspozicije i razvojnog dela, primećujući nelogičnost narativne forme – nakon kraja se ponovo sprovodi već jednom doživljeni klimaks i antiklimaks.

Skarlatijeve sonate prikazuju širok motivsko-tematski dijapazon: „lestvični nizovi i arpeđa, skokovi, ukrštanja ruku, kretanja u duplim tonovima, repetirane note, aspekti skrivene melodije, rotacija i polurotacija” (Katunac, 1990: 36).¹⁴⁵ Mogu se primetiti i drugi „avangardni” aspekti muzičkog toka poput polifonije koja je u potpunosti potčinjena instrumentu sa dirkama, kraći “skarlatijevski” ornament, kao i osamostaljivanje leve ruke. Ukoliko vrši polifonu obradu materijala, najčešće koristi imitaciju i to: prirodnu i veštačku, strogu i slobodnu, tonalan i realan odgovor.



Primer 155. D. Skarlati, Sonata B 396, tema od 5 taktova u prirodnoj imitaciji (u oktavi)

¹⁴⁵ Rotacija se odnosi na tehniku izvođenja duplih nota – nakon njihovog simultanog izlaganja, sledi rotaciono ili polurotaciono vođenje skrivene melodije. (Katunac, 1990: 45).

Faktura je raznovrsna i po pitanju asocijacije na druge formalne tipove ili žanrove poput preludijuma (Sonata F 230), žige (G290, C 405, f 477), pa čak i italijanske božićne pesme (C 3 S) ili tokate (Sonata d 422) koju tako često izvodi pijanistkinja Marta Argerič (Pr. 157).



Primer 156. D. Skarlatti, Početak stilizovane božićne pesme italijanskog juga, Sonata C 3 S.



Primer 157. D. Skarlatti, Tokata d 422, K.141, prva tema i početak mosta

U mnogim sonatama može se uočiti evolutivni princip izgradnje muzičkog toka na samo jednom čeonom motivu. Ovakvi barokni uticaji monotematizma pronalaziće se još dugo u

nekim sonatama Mocarta, Hajdna, kao i Filipa Emanuela Baha. Dragoljub Katunac izdvaja sonate koje su bazirane na evolutivnom principu i ističe svesnost kompozitora o značaju prve teme koja predstavlja „stožer čitave sonatne koncepcije“ (Katunac, 1990: 78).



Primer 158. Čeoni motivi (signali početka) u pojedinim Skarlatijevim sonatama baziranim na evolutivnom principu

U mnogim sonatama mogu se pronaći i drugi karakteristični elementi baroka, poput stilizacije igara. Iz mnoštva sonata u kojima se pronalazi menuet, sarabanda, žiga, gavota, bure, paspje, najpopularnije su D 14 (A), g 349 (B), D 463 (C), E 375 (D).

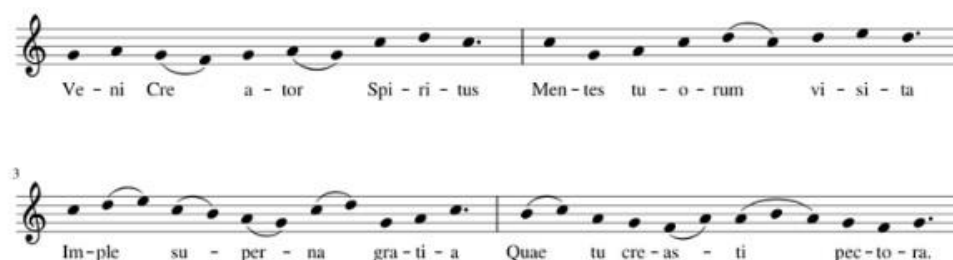


Primer 159. D. Skarlatti, Sonata u D-duru, D 463, igračka tema

Mnogi elementi Skarlatijevog sonatnog oblika mogu se smatrati modernim. Tu spada i oblikovanje razvojnog dela koje se sastoji iz modulatornih blokova, i nagoveštavanja reprize na dominantu osnovnog tonaliteta, kombinovanje homofonije i polifonije, pa čak i primeri promene tempa i metra (G 154). Sa druge strane, uvod i koda se još ne naziru kao spoljašnji elementi forme.

20. Gregorijanski koral. Protestantski koral

Gregorijanski koral je oblik jednoglasnog pevanja u katoličkoj bogoslužbenoj tradiciji, melodijski oblikovan na starocrkvenim lestvicama – modusima, u nemenzuralnoj notaciji. To podrazumeva odsustvo metra u gregorijanskim napevima, te notne vrednosti dužeg trajanja preuzimaju ulogu tzv. „ritmičkog naglaska“, a kraće notne vrednosti samim tim nisu naglašene. Gregorijanski koral je naziv dobio po papi Grguru Velikom koji je prvi izvršio reviziju crkvenog pojanja u 6. veku. Ovaj oblik doživljava svoj procvat u 11. veku kao glavni muzički izraz Zapadne Evrope. Gregorijanski koral se pevao na latinskom jeziku, a zasnovan je na proznim tekstovima najčešće uzetih iz psalama. Na osnovu odnosa teksta i melodije, postoje tri različita načina pevanja: *silabičan* – jedan slog nosi samo jedan ton melodije (psalmi, lekcije, oracije), *neumatski* – na jedan slog se izvodi više tonova (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei) i *melizmatičan* – zasnovan na neumatskom principu, ali u kome je svaki slog bogato melodijski ukrašen koloraturama (Graduale, Alleluja, Tractus). Gregorijanski koral može biti oblikovan prema jednoj od tri različite forme: *prokomponovana* – slobodna interpretacija teksta, novi tekst – novi muzički odlomak; *strofična* – forma se ostvaruje ponavljanjem određenih muzičkih fraza, to jest strofa; i *ciklična* – u kojima se ponavljaju određeni odlomci nagoveštavajući prve oblike rondolikog *principa*.



Primer 160. Gregorijanski koral „Veni Creator Spiritus“ (miksolidijski modus)

Kada je reč o **protestantskom koralu**, o njemu je već bilo reči u prvom delu knjige. Ukratko, javlja se kao novi oblik sa rađanjem protestantizma u Nemačkoj. Početkom 16. veka u Nemačkoj deluje Martin Luter, začetnik reformacije crkve. Shodno njegovim idejama

reformacije propagirao je pevanje na narodnom, to jest nemačkom jeziku. Lično je prepevao na nemački jezik niz latinskih tekstova koji su se pevali na gregorijanske napeve i prilagodio izvorne melodije novom tekstu. Paralelno sa tim, Luter je neretko preuzimao napeve i iz narodne, svetovne muzike i umetao nove duhovne tekstove. Na taj način je privukao više vernika u crkvu, jer su vernici prepoznavali poznate melodije i razumeli tekst na kom se one pevaju. U početku su melodije obrađivane u imitacionoj tehnici, a tokom 16. veka polifona faktura se zamenjuje unisonim izvođenjem ili homofonim obradama sa koralnom melodijom u diskantu. Veliki doprinos u stvaranju bogate riznice ovih minijaturnih komada koji su služili za pevanje u crkvi ima svakako Johan Sebastijan Bah. On je harmonski obradio preko 400 protestantskih korala, najviše kao deo kantata, moteta i pasija. Harmonizovao ih je kao četvoroglasni horski ili orguljski stav. Komponovao je i tridesetak novih korala. Budući da neke starije koralne melodije imaju modalnu osnovu, nije neuobičajena pojava **frigijske kadence**, odnosno polukadence na kraju korala. Tretman modalnih melodija unutar dur-mol sistema doneće i druga interesantna harmonska rešenja i veze poput D-S, i samostalne četvorozvuke, izvan sekvence na IV i VI stupnju.¹⁴⁶ Ovi korali su sa jedne strane melodijski veoma jednostavni, ali harmonski itekako provokativni, budući da često umrežavaju dva različita sistema muzičkog mišljenja: modalnost i tonalnost, odnosno dur-mol sistem.

Podsetićemo se da je oblik protestantskog korala najčešće dvodelan - **bar oblik a a b** sa nizom rečenica odeljenih koronama. Budući da su jednoglasne melodije jednostavne, Bah je četvoroglasni stav oplemenio tzv. **harmonskom polifonijom** koja predstavlja postupak figuriranja - umetanja i dodavanja vanakordskih tonova na postojeći harmonski kostur i melodijski reljef: anticipacije, skretnice, zadržice, prolaznice - **harmonska polifonija**.¹⁴⁷ Figurativni tonovi uglavnom naizmenično nastupaju stvarajući tzv. komplementaran odnos deonica. Iz ovog opusa nevelikih umetničkih pretenzija, Bah je bio najinventivniji od svih kompozitora koji su harmonski obrađivali protestantske korale.

¹⁴⁶ *Postupak analize Bahovih korala* je obrađen u prvom poglavlju, str. 101.

¹⁴⁷ O harmonskoj polifoniji videti više str. 100.

21. Motet. Madrigal

Razvoj vokalnih oblika koji pripadaju različitim tradicijama, duhovnoj i svetovnoj, mogu se pratiti od Ars antike (lat. *Ars antiqua*), pa sve do danas. U pitanju su naravno, motet i madrigal. U nekim fazama istorijskog razvoja motet i madrigal će se približavati u polifono-tehničkom smislu oblikovanja fature, a razilaziti samo na osnovu toga da li je tekst kompozicije na latinskom ili narodnom jeziku. Postoje i druge, značajnije razlike koje dublje zadiru u sam tehnički proces izgradnje muzičkog oblika.

Naziv **motet** potiče iz porodice latinskih, odnosno francuskih termina (lat. *motetus*, *motellus*, *motetta*, *motecta*, *modulus*, *modulamen*, *modulacion*, fr. motet, od fr. *mot* = reč) i označava višeglasne muzičke oblike crkvene prakse koji su se tokom vremena, od 13. do 18. veka strukturalno menjali. Dijahronijski put moteta podrazumeva oblike ars antike, ars nove, potom renesanse sa kulminacijom u razvoju u 15. i 16. veku, sve do baroka i tzv. baroknog moteta. Mogu se izdvojiti tri osnovna tipa koji se vezuju za određene periode: rani ili francuski motet, renesansni motet i barokni motet.

Rani ili francuski motet s kraja 12. veka nastao je iz klauzula (lat. *clausula* = zaključak), odnosno, slobodnije koncipiranih delova organuma (rani oblici višeglasja) koji su se nalazili pred kadencom. Osnovu čini gregorijanska melodija (kantus firmus), na koju su dopisivane nove melodije. Zasluge za začecje moteta pripadaju kompozitorima pariske škole Notr Dam, Leoninu (Léonin, 1135-1201) i Perotinu (Pérotin, 1155-1230) (Belić, *Moteŕ*).

Od 13. veka motet predstavlja višeglasnu kompoziciju, uglavnom troglasnu i sastoji se od donjeg glasa koji se naziva tenor (lat. *tenere* = držati) koji donosi kantus firmus (lat. *cantus firmus* = utvrđeni napev), iznad nje su dopisivane nove melodije, odnosno druga dva glasa: duplum ili motetus i triplum. Ako postoji i četvrti glas, on se naziva kvadruplum. Kantus firmus je melodija koja je uzimana iz već postojećih zbirki popularnih crkvenih melodija ili himni, a u to vreme je najpopularnija melodija gregorijanski koral. Pored toga

što se ova deonica mogla izvoditi glasom, nju je mogao da izvodi i neki instrument. Tekst je po pravilu duhovni, latinski. Iz primera 161 možemo zaključiti da ovaj najraniji oblik moteta ars antike nije posedovao tekstualno jedinstvo. Pored deonice sa koralnom melodijom, pevali su se u drugim deonicama sasvim drugačiji tekstovi koji su često bili na italijanskom ili francuskom jeziku. Neki od tih tekstova su mogli imati i satiričan karakter kojim se kritikovao sveštenečki stalež ili crkva, što potvrđuje prodiranje plebejskih uticaja u motet ars antike. Motet 13. veka karakteriše izgradnja prema tzv. ritmičkim modusima, pomoću kojih su oblikovani kako koralna melodija, tako i melodije ostalih glasova. Najveći deo sačuvanih kompozicija iz tog perioda do danas nema ustanovljene autore.

Primer 161. Anonimus, „O Maria, maris stella – Veritatem“ (1203)

Od 14. veka se razvija motet na bogatijoj ritmičkoj osnovi, najčešće na bazi izoritmije (grč. *isos* = isti, *rhythmos* = mera), što se suštinski ticalo naročite primene ritmičkih ali i melodijskih obrazaca (Judkin 2003, Božanić 2006). Ovaj motet ars nove takođe se bazira na koralnoj melodiji, ali se u ostalim glasovima slobodno razvija slobodan kontrapunkt ili floridus. Kompozitori poput Gijoma de Mašoa (Guillaume de Machaut, 1300–1377), Džona Danstejbla (John Dunstable, 1385–1453) ili Gijoma di Faja (Guillaume Du Fay, 1397–1474) bili su njegovi najznačajniji predstavnici. Jedan od takvih moteta je himna posvećena Bogorodici „O Maria, maris stella – Veritatem“ sa početka 13. veka. On je zapisan kao *cantus durus*, što znači da nema predznaka. Melodija se kreće ispod note finalis – tona F, pa se može tumačiti

kao hipolidijski. Neki od najznačajnijih kompozitora su Adam de la Al (Adam de la Halle), Filip de Vitri i Gijom de Mašo.

Renesansni motet je, uz misu, najznačajniji oblik duhovne muzike između 15. i 17. veka. On je višeglasna kompozicija za hor *a capella* sa 4-6 glasova, sada bez kantus firmusa, ali na latinski tekst.¹⁴⁸ Najznačajniji majstori vokalne polifonije poput Žoskena de Prea (Josquin des Pres, c.1450-1521), Gijoma Difaja, Jakoba Obrehta (Jacob Obrecht, 1457/8-1505), Adriana Vilarta, Đovanija Pjerluidija da Palestrine (Giovanni Pierluigi da Palestrina, c. 1525-1594), Orlanda di Lasa (Orlando di Lasso, c. 1532-1594), Johanesa Okegema (Johannes Ockeghem, c. 1410-1497), Andree Gabrijelija, Jakoba Galusa (Jacobus Gallus, 1550-1591), pisali su motete najčešće petoglasne u kojima su obilno primenjivali imitacionu tehniku. Primena imitacije je dovela do većeg jedinstva tekstualne osnove moteta. Drugim rečima, u imitaciji se tema ne razmatra kao čista melodijska celina, već propostu čini jedinstvo melodije i teksta, pa u imitaciji istu melodiju mora pratiti identičan tekst. Kao forma, renesansni motet je prokomponovan, to jest baziran na nizu tematski različitih odseka. Faktura je prevashodno polifona, imitaciona, ali pojedini delovi mogu biti i homofoni. Jedinstvu kompozicije je doprinosilo i odsustvo snažnog kontrasta među odsecima. Pored spomenutih kompozitora ovaj tip moteta su pisali i Soriano (Francesco Soriano, 1548/1549-1621) i Anerio (Giovanni Francesco Anerio, 1569-1630) u Italiji, Viktorija (Tomás Luis de Victoria, c. 1548-c. 1611) i Morales (Cristóbal de Morales, c. 1500-1553) u Španiji. Već u renesansi pojedini moteti mogu opsežni iz dva i više delova, poput kompozicije „O Magnum Mysterium“ pomenutog španskog kompozitora, pevača, orguljaša i sveštenika Tomasa Luisa de Viktorije.

Krajem 16. i početkom 17. veka pojavljuju se moteti u kojima učestvuju i instrumenti, a takođe se javljaju kako na latinskom jeziku (katolička tradicija), tako i na narodnim jezicima (protestantska tradicija). Mogu se pratiti dve razvojne linije ovog moteta: jedna je horska, na tragu moteta 16. veka, a sa druge se razvija tzv. „koncertantni motet“ (ital. *motetto concertato*) u kojem se asimiluju elementi solističkog pevanja (1-4 solista) i instrumentalne

¹⁴⁸ U početku, motet je komponovan na kantus firmus, a pred kraj 15. veka postepeno se oslobađa ove tehnike i mahom temelji na tehnici imitacije.

pratnje (kontinuo ili instrumentalni ansambl) (Belić, *Moteŕ*). To su kompozicije Đovanija Gabrijelija (Giovanni Gabrielli, 1557- 1613), Vilijema Birda (William Byrd, c. 1540-1623) ili Hajnriha Šica (Heinrich Schütz, 1585-1672). Za ovaj motet su karakteristični oni elementi koji su obeležili baroknu epohu poput monodijskog stila (grč. *monos* = jedan) koji se odnosi na solistu uz pratnju kontinua. Takođe se pojavljuju moteti koji koriste mogućnosti ekstravišeglasja i stereofonije poput kompozicije „Omnes gentes“ Đovanija Gabrijelija iz 1597. godine koji sadrži 16 glasova raspoređenih u 4 hora. Naizmeničnim nastupima solista i tutija, uz pratnju orgulja najavljuje se sasvim novi tretman forme.

The image displays a musical score for the motet "Omnes gentes, plaudite" by Giovanni Gabrieli. The score is organized into four choral groups, each with multiple parts:

- Chor I (Primus Chorus):** Includes parts for Sopran, Altus, Alt I, Quintus, Alt II, and Tenor. The lyrics are "Om - nes gen - tes plau - di - te,".
- Chor II (Secundus Chorus):** Includes parts for Alt, Tenor, Nonus I, and Baß II. The lyrics are "Om - nes gen - tes plau - di - te,".
- Chor III (Tertius Chorus):** Includes parts for Alt, Tenor I, Tenor II, and Baß. The lyrics are "Om nes gen tes plau - di - te,".
- Chor IV (Quartus Chorus):** Includes parts for Sopran, Tenor I, Tenor II, and Baß. The lyrics are "Om nes gen tes plau - di - te,".

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are printed below the corresponding vocal lines.

Primer 162. Đovani Gabrieli, „Omnes gentes, plaudite“ za 16 glasova

U periodu **baroka** pojavljuje se dijahronijska semantička promena kada je u pitanju termin motet, jer se tada razlikuje motet, kao višestavačna kompozicija, od motetskog oblika – jednog njenog stava. U barokno vreme motet podrazumeva kompoziciju koja je sačinjena od više stavova u odnosu na jednostavačne motete ranijeg perioda. Najznačajniji predstavnik moteta u baroku je Johan Sebastijan Bah, a njegovi moteti su pre svega

namenjени protestantskom bogoslužju i u protestantskom duhu donose narodni, nemački tekst. Kada je u pitanju motetski oblik, on se dobija kada se figurirani rad sprovodi na bazi više tematskih ideja u sukcesiji, dakle kroz princip prokomponovane forme, gde svaki novi odsek, novi tekst, donosi novu muziku. Takav princip je bio važeći i za oblikovanje renesansnog moteta, a takođe će važiti i za renesansni madrigal. Tako motetski oblik u najčistijem vidu donosi niz polifono tretiranih odseka A, B, C, D... Može se desiti da se neki od ovih odseka ponovi, ali uvek varirano, poput prvog dela Bahovog moteta „Fürchte dich nicht“ u kome se nalazi pet tematskih materijala, gde se prvi na kraju ponavlja, pa se dobija tematsko zaokruženje (ABCDEA). . U literaturi se može pronaći definicija da se motetskim stavovima nazivaju sve one horske numere u baroknim vokalno-instrumentalnim delima koje nisu fuge niti obrade koral. Jedan od najpoznatijih moteta tog vremena je Motet „Jesu, meine Freunde“ BWV 227, napisan između 1723. i 1727. godine. Ovaj motet se sastoji iz 11 stavova za petoglasni hor SSATB. Nazvan je prema luteranskoj himni čiju je melodiju napisao Johan Kriger (Johann Krieger, 1651-1735) u prvoj polovini 17. veka. Prepoznaje se Bahov koralni imitacioni stil i obilno korišćenje harmonske polifonije. Vlastimir Peričić napominje da ovi primeri znatno odstupaju od motetskog oblika u užem smislu, ali u širem smislu može doći do raznovrsnih formalnih rešenja. Među značajnijim baroknim kompozitorima moteta, pored Baha su Alesandro Skarlatti (Alessandro Scarlatti, 1660–1725), Žan-Batist Lili, Žan-Filip Ramo, Hajnrih Šic, Johan Sebastijan Bah i Georg Filip Teleman.

Kada je reč o **postbaroknom periodu**, kompozitori se retko obraćaju ovom obliku, ali se pronalazi u stvaralačkom opusu istaknutih kompozitora poput Mocarta, Mendelsova, Lista, i Verdija, dok se neka vrstu neobarokne verzije moteta na novoj harmonskoj i kontrapunktskoj osnovi u stvaralaštvu Johanesa Bramsa, Antona Bruknera i Maksa Regera.

Jedan od najinspirativnijih tekstova za pisanje moteta, od renesanse, pa sve do danas, jeste „O Magnum Mysterium“ po biblijskom tekstu iz Pasije Sv.Luke.

TEKST LATINSKI

O magnum mysterium,
et admirabile sacramentum,
ut animalia viderent Dominum
natum,
iacentem in praeseptio!
O beata virgo, cuius viscera
meruerunt portare
Dominum Iesum Christum.
Alleluia!

TEKST SPRSKI

O velika misterije
i divna tajna
da životinje vide Gospoda
rođenog
leži u jaslama!
O Presveta Djevo, čije utrobe
zaslužili su da podnesu
Gospode Isuse Hriste
Aliluja!

Ovaj tekst koji svedoči o rođenju Isusa Hrista inspirisao je velike kompozitore poput Tomasa Luisa de Viktorije, Palestrine, Gabrijelija, Pulanka (Francis Poulenc, 1899–1963), Lauridsena (Morten Lauridsen, 1943) i drugih. Kompozicija Mortena Lauridsena, američkog kompozitora, koja je nastala 1994. godine, nastoji da oživi stariju tradiciju, piše u duhu starih majstora, ali u novom ruhu, duhu novog vremena. U ovom neorenesansnom duhu pišu i drugi savremeni kompozitori poput Ole Jajla (Ola Geilo, 1978), Miškinisa (Vytautas Miškinis, 1954), Ričardsa (Richards Dubra, 1964), Erika (Eric Whitacre, 1970) i drugih. Lauridsen je komponovao zbirku horova koju je nazvao *Madrigali* (1987) koja ide u prilog njegovim postmodernističkim idejama u stilu uzora. Odnos tradicionalnog i savremenog se uočava i u tretmanu disonance, od kojih se neke ne razrešavaju, ili kod tzv. „mrtvih“ intervala – intervali između dve fraze, koji su dosta veliki. Konkretno, u ovoj kompoziciji, nakon prve fraze od 4 takta, bas ima skok naviše u intervalu none, ali skokove imaju i drugi glasovi. Takođe je prisutan i neobičan ambitus glasova, pa sopran 1 završava kompoziciju u maloj oktavi (ton a) čime se dobija tamniji, gotovo orguljski tembr na liniji frekvencije. Govoreći o ovom delu Lauridsen je rekao: Želeo sam da ovo delo duboko i trenutno rezonira u srž slušaoca, da svetli kroz zvuk“. Interesantan podatak je da je Lauridsen dobio inspiraciju za pisanje ove kompozicije nakon što je video sliku španskog baroknog slikara Zubarana pod nazivom „Mrtva priroda sa limunima, narandžama i ružama“.

O Magnum Mysterium

Morten Lauridsen

Adagio, molto legato e espressivo (♩ = ca. 72)

Soprano
Alto
Tenor
Bass

O mag - num mys - te - - - ri - um, -

O mag - num mys - te - - - ri - um, -

O mag - num mys - te - - - ri - um, -

O mag - num mys - te - - - ri - um, -

(for rehearsal only)

Adagio, molto legato e espressivo (♩ = ca. 72)

Primer 163. Morten Lauridsen, *O Magnum mysterium* (t. 1-4)

Još jedan postmodernistički motet bi bila kompozicija *Stetit Angelus* pomenutog latvijskog kompozitora Ričardsa Dubre u kome se nalaze i aleatorički elementi.

RihardsDubra
(*1964)

♩ = 70

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Ste - tit An - ge - lus ius - ta a - ram

Primer 164. Ričards Dubra, *Stetit angelus*

Dok je motet najvažniji oblik duhovnog karaktera, **madrigal** će to biti u svetovnom žanru, počevši od 14. veka. Kako zapaža Dragoljub Katunac, za razliku od duhovne askeze moteta, madrigal se odlikuje slobodom izraza, bogatijom i sočnijom tematikom, kao i širim muzičko-ekspresivnim mogućnostima. Rani madrigal se sastoji najčešće od 2 ili 3 stiha koja nazivamo terceto na istu melodiju, a završavaju se refrenom ili ritornelom. Jedan od glasova može biti izvođen i na instrumentu. Pod uticajem frotle madrigal u 16. veku prerasta u polifonu kompoziciju u kojoj se glasovi tretiraju nezavisno u melodijskom i ritmičkom pogledu. Frotola je imala 3 ili 4 glasa, a formalna struktura je bila ABBA, sa pratnjom ili bez nje, i bila je veoma popularna od polovine 15. do polovine 16. veka. Madrigal 16. veka predstavlja vrhunac svetovne *a capella* muzike. Ovaj renesansni madrigal ima uglavnom 5 glasova i pisan je na narodni, najčešće italijanski tekst. Literarni tekst je poticao od značajnih italijanskih pesnika: Petrarke (Francis Petrarch, 1303-1374), Bokača (Giovanni Boccaccio, 1313-1375), Tasa (Torquato Tasso, 1544-1595), Mikelandela (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564) i drugih. Najvažniji predstavnici renesansnog madrigala su flamanski majstori: Verdello (Phillipe Verdelot, 1480/1485-1530/1540), Arkadelt (Jacques Arcadelt, 1507-1568), de Rore (Cipriano de Rore 1515/1516-1565), Vilart, Laso, potom Italijani: Palestrina, Gabrijele, Veki (Orazio Vecchi, 1550-1605), Marencio, Venoza (Carlo Gesualdo da Venosa, 1566-1613), Monteverdi, i Englezi: Bird, Gibbons (Orlando Gibbons, 1583-1625), Daulend (John Dowland, c. 1563-1626), Morli (Thomas Morley,

1557–1602), Vilbi (John Wilbye, 1574–1638), Tomkins (Thomas Tomkins, 1572–1656), Vilkis (Thomas Weelkes (c.1576–1623). Ono što odlikuje renesansni madrigal jesu bogata ritmika i metar, polifoni tretman glasova i karakteristični opisni elementi, odnosno slikanje teksta. Upravo zbog bogate deskripcije teksta muzikom u madrigalima ovi postupci slikanja dobili su naziv „madrigalizmi“. Primera radi, na red „nebo“ (it. *celli*) javlja se katabazični, uzlazni pokret, dok se na reč „zemlja“ (it. *terra*) (zemlja) javlja anabazični, silazni pokret. Nisu retke ni onomatopeje ptičjeg pevanja, vetra, vode i drugo. Karakteristični su i kontrasti odseka koji imaju osnovu u samom tekstu.

U madrigalima su se mogle uočiti i smeke upotrebe disonanci i hromatike naročito u delima Marencija, Rorea, Venoze i Monteverdija, što dovodi do nastanka posebnog tipa madrigala pod nazivom **hromatski madrigal**. Tipičan primer madrigala 17. veka je Monteverdijeva kompozicija *lo mi son giovinetta* (Ja sam mlada devojka). Madrigal je petoglasan: SSATB, ima predznak B, lestvična osnova je transponovani dorski modus in G sa modalnim promenama, ali sa završetkom in G sa pikardisjkom tercom. U ovoj kompoziciji se u kadencama uočava uticaj dur-mol sistema sa uvođenjem vođica- subsemitonium modi, iako u dužem toku traje dorski modus koji je i ranijim periodima bio označavan za najpogodniji modus koji odgovara svim raspoloženjima, pa tako i u ovom tekstu koji je ljubavno-pastoralnog karaktera. Madrigal je izrađen iz više odseka, svaki novi odsek teksta donosi nov materijal i promenu fature. Česta je smena ženskih i muških glasova, odnosno gornjih i donjih sa imitacionim tutijem. Drugi odsek počinje tembralnim kontrastom – donja tri glasa, treći odsek gornja tri itd. U tim odsecima se imitacija sprovodi kao 2:1, dva glasa se kreću simultano, a jedan sukcesivno ostvarujući komplementarni glas, to jest kontrapunkt. Poslednji odsek donosi tuti i novi materijal, odnos glasova je 2:2:1, po dva glasa se kreće simultano, a 1 samostalan, dok zajedno čine gusto, polifono tkivo. Glas je instrumentalno tretiran, te zahteva izuzetnu vokalnu tehniku izvođača.

Io mi son giovinetta

(Allegretto)

Canto
Quinto
Alto
Tenore
Basso

lo mi son gio - vi - net.ta E ri -
do e Can - to alla sta - gion no - vel -
do e Can - to alla sta - gion no - vel -
do e Can - to alla sta - gion no - vel -
la Can - ta - va la mia dol - ce
la Can - ta - va la mia dol - ce
la Can - ta - va la mia dol - ce
ta - va la mia dol - ce

60

pa - sto,rel - la Quan - do su - bi.ta - men.te A quel
ce pa - sto,rel - la Quan - do su - bi.ta - men.te A quel
pa,sto,rel - la Quan - do su - bi.ta - men - te A quel
pa - sto,rel - la Quan - do su - bi.ta - men.te A quel
Quan - do su - bi.ta - men.te A quel
can - to quan - do su - bi.ta - men.te A quel can -
can - to quan - do su - bi.ta - men.te A quel can -
can - to quan - do su - bi.ta - men.te A quel can -
can - to quan - do su - bi.ta - men - te A quel can -
can - to quan - do su - bi.ta - men.te A quel can -
to il cor mi - o Can - to
to il cor mi - o Can - to
to il cor il cor mi - o Can - to
to il cor mi - o

Primer 165. K. Monteverdi, *Io mi son giovinetta* (t.1-25)

Krajem 16. veka možemo razlikovati dve vrste madrigala: 1) **praćeni madrigal** – vokalni solo uz instrumentalnu pratnju (Kačini [Gulio Caccini, 1551–1618]) 2) **dramatski madrigal** – koji sadrži i dijaloge komponovane za višeglasni hor (Veki). U novije vreme kompozitori postmodernisti koji pišu u duhu renesansne prakse madrigala jesu Morten Laurdisen, Ola Jajlo, Gofredo Petراسi (Goffredo Petrassi, 1904–2003), Vitatis Miškins, Moris Durufle (Maurice Durufle, 1902–1986), Erik Vitaker i drugi. Danas se madrigalistima mogu smatrati svi kompozitori koji pišu svetovne kompozicije za višeglasni hor sa svetovnim tekstovima visoke literarne vrednosti. Jedan od takvih je i američki kompozitor Erik

Vitaker¹⁴⁹ koji ima prepoznatljiv klasterski način pisanja, a tekstove nastoji da „oslikava“ zvukom, baš kao nekada stari majstori. Ono što je karakteristično za svaku kompoziciju Vitakera jesu poetski tekstovi u kojima pronalazi ideju za tzv. „zlatnu polugu“ (golden brick), osnovni muzički lajtmotiv kompozicije – melodijski pokret, interval, akord ili boja. Konkretno, u primeru koji sledi, iz kompozicije *Lux aurumque* zlatna poluga ili lajtmotiv nalazi se na samom početku u sazvučju i pokretu sadržanih u prva dva takta.

Adagio, Molto Legato (♩ = 60-66)

Primer 166. E. Vitaker, *Lux Aurumque* (TTBB) (t. 1-9)

¹⁴⁹ Ovaj zanimljivi kompozitor je poznat i po globalnom projektu „Virtuelni hor“ (2010, 2011, 2012, 2013, 2018, 2020) koji je osnovan sa ciljem da širi humane ideje, a to je da muzika prevazilazi granice, kulture, rase, nacije i to upotrebom tehnologije.

22. Podređenične strukture

U raščlanjenju muzičkog toka važno je praviti distinkciju između onih fragmenata koji imaju tematski značaj za muzički proces od onih koji se pojavljuju samo kao pratnja ili epizoda. U tom smislu, važno je istaći da motiv pripada prvoj grupi strukturnih elemenata koji imaju suštinski značaj za razvoj tematskih procesa, a da figura i pasaž spadaju u grupu perifernih, manje značajnih fragmenata koji se javljaju kao pratnja ili epizoda muzičkog toka.

22.1. Motiv

Motiv se može najjednostavnije definisati kao osnovni gradivni element forme, odnosno njen embrion (Стојанов, 1993: 164) ili ćelija iz koje se muzika razvija (Berry, 1986: 2).¹⁵⁰ Pored toga, motiv se može smatrati najmanjom samostalnom muzički smislenom jedinicom – paradigmom, nalik rečima u jeziku. Skovran i Peričić motiv definišu kao najmanju, „ritmičko-melodijski izrazitu celinu koja se može izdvojiti iz svoje okoline“ (1991: 13). Beri definiše motiv kao „najmanju karakterističnu jedinicu“ (Berry, 1986: 4) koja se takođe izdvaja po svom melodijskom i ritmičkom sadržaju i čiji značaj se uspostavlja tokom razvoja muzičkog toka. Etimološki posmatrano, motiv u sebi sadrži kretanje (lat. *motus* = pokret), pa se može zaključiti da je u prirodi motiva da učestvuje u izgradnji muzičkog procesa. Na tragu kinetičke prirode muzičkog toka, pa i samog motiva, Berislav Popović zaključuje: „Uloga motiva prvenstveno se sadrži u tome da *stvari* - kao kakav mali generator, i da *ponese* - kao kakav nosač, *energiju* koja će se postepeno raširiti i u celini zahvatiti muzički tok kao jedan *veliki talas* što se širi od jednog središta da bi, na svim mestima gde su motivi, probio sve eventualne prepreke i stvorio 'otvore' za *impulsiju (fluks energije)* koja, onda slobodno prolazi“ (Popović, 1998: 104).¹⁵¹ Budući da muzički tok karakteriše *postupno gomilanje energije* i *elastično kanalisanje ove energije*, on motive vidi kao *generatore i transportere*

¹⁵⁰ Francuski kompozitor Vinsan d'Indi (Vincent d'Indy, 1851–1931) je označio sve važne motive u svojim partiturama kao ćelije (*cellules*), termin koji sugeruje kratke, organske jedinice „građevinskog“ materijala.

¹⁵¹ Podvukao B.P.

ovih aktivnosti (Popović, 1998: 105). Motiv, kao taj mali generator, ne samo da može izroditi osnovnu temu, već i mnogo pratećih detalja: „Kratak motiv ne samo što može da do izvesne mere izazove temu, nego može da odredi i njenu boju i razvoj onog što će da sledi“ (Rozen, 1979: 45).

Kada je reč o dužini motiva, on mora biti kratak, te najčešće metrički obuhvata jedan glavni naglasak, što bi značilo da se njegova veličina neretko podudara sa taktom, ili ponekad dva takta (u zavisnosti od tempa). Postoji izvesna analogiju između motivskog oblikovanja i pesničkih stopa, pa se tako motivi metrički mogu podeliti na dve velike grupe *trohejskih* i *jambskih* motiva, na osnovu poretka teških i lakih metričkih doba: teško-lako ili lako-teško.¹⁵² Domaći autori poput Vlastimira Peričića, Dušana Skovrana i Dejana Despića bavili su se upravo ovim analogijama između motiva i metričkih stopa. Tako Despić zaključuje: „...kao što i poetskoj versifikaciji razlike među stopama počivaju ne samo na kvantitativnom odnosu slogova (po trajanju) nego – još više – i na kvalitativnom (po naglasku), tako je i za ritmičke 'stope' u muzici veoma bitan i njihov *metrički položaj*, koji na svoj način može da varira svaku od njih. Normalan je slučaj da se *duža nota podudara sa metričkim naglaskom* (tezom) jer ona stvarno uvek i deluje – u poređenju s kraćom notom – relativno naglašeno (nosi tzv. ritmički naglasak) – po trajanju, za razliku od metričkog naglaska – po položaju!“ (Despić, 1977: 110-111).¹⁵³



Primer 167. J. Brahms, Sonata u A-duru, op. 100, II stav, obeleženi motivi

Po pravilu, u izgradnji motiva učestvuje više komponenti, ali se najčešće izdvaja ritam, melodija, odnosno njihovo sadejstvo (pr. 167), ređe dinamika, harmonija i tembr.

¹⁵² Interesantnu podelu motiva daje se u publikacija *Muzička analiza I* (2003) prema metro-ritmičkom profilu, koristeći metričke stope (videti Zatkalik *et al.* 2003).

¹⁵³ Podvukao D.D.

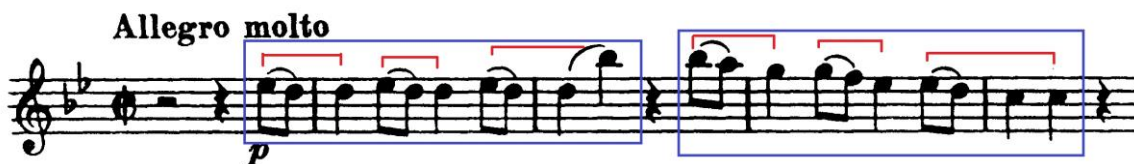
Stojanov ističe da je najvažnija osobina motiva njegova intonacija (Стојанов, 1993: 164). Pored intonacije, to je svakako repeticija i konstantno variranje.

Treba međutim istaći i primere koji predstavljaju izuzetke poput motiva koji se isključivo zasnivaju na harmonskoj komponenti (pr. 26b) ili pak na jednom tonu koji je dinamički nijansiran (pr. 168). Tome možemo dodati još dva ekstremna slučaja diferencijacije motiva: izolovanost motiva, pojedinačnih tonova (poentilizam) u Vebernovom delu *Pet orkestarskih komada*, op. 10; i poništavanje motivske diferenciranosti u mikropolifoniji aleatoričkog i elektronskog dela u Ligetijevom (György Sándor Ligeti, 1923–2006) delu *Atmosfera* (Zatkalik et al., 2003).



Primer 168. R. Wagner, Uvertira za operu *Rienzi*, solo truba (in D), motiv

Pojedini duži motivi su dalje deljivi na manje ritmičko-melodijske celine od motiva – **submotive** (pr. 170) koji se mogu porediti sa slogovima unutar reči. Njihova dužina, kao i dužina motiva zavisi od više faktora, ali najviše od tempa.



Primer 169. V. A. Mocart, Simfonija u g-molu br. 40, obeleženi motivi i submotivi

Kada je reč o raščlanjivanju muzičkog toka na motive, to se takođe može porediti sa raščlanjivanjem govora na reči. U tom slučaju pomažu metrički naglasci, podudarnost

materijala, potom pauze, notna trajanja, tonska visina i drugo. Kao osnovnu karakteristiku za analizu motivske strukture muzičkog dela upotrebljava se sledeći koncept: „sličnost razdvaja – različitost spaja“ (Peričić i Skovran, 1991: 18). I zaista, držeći se ovog postulata, možemo raščlaniti tok na motivske celine i uočiti njihovo moguće kombinovanje, baš kao i u jeziku.¹⁵⁴

Ukoliko je motiv ili veća tematsko-strukturalna celina semantički povezan sa vanmuzičkim, programskim značenjem, te označava ljude, osećanja, predmete i slično i ima značajnu ulogu u dramaturgiji muzičkog toka, naziva se **lajtmotivom**, baš kao u slučaju Tristanovog akorda (pr. 153).¹⁵⁵ Lajtmotivi se mogu smatrati muzičkim simbolima sa predloženim značenjem, kao što je slučaj u Vagnerovom operskom stvaralaštvu.¹⁵⁶



Primer 170. R. Vagner, *Rajnsko zlato*, simbol mača

Kombinovanjem motiva nastaje **tema**: „osnovna, karakteristična muzička misao u sastavu veće kompozicije“ (Skovran i Peričić, 1991: 19). Za postepenu evoluciju od motiva do teme, ili modifikacije jedne teme putem koje nastaje druga, Šenberg koristi termin „razvojne varijacije“ (nem. *Entwickelnde Variation*). Drugi Šenbergov termin – „osnovni oblik“ (nem. *Grundgestalt*), najbolje opisuje ovaj osnovni motiv koji ulazi u celinu muzičkog gesta,¹⁵⁷ što

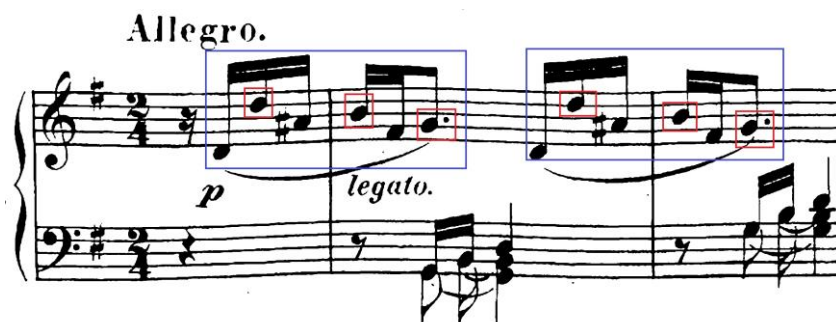
¹⁵⁴ Na ovom principu su se zasnivale prve tzv. distributivne analize, ili paradigmatičko-sintagmatske analize u semiotičkoj teoriji, koje su za uzor imale upravo analizu govora. Predstavnici su Žan Žak Natje (Jean-Jacques Nattiez), Nicolas Rivo (Nicolas Riveau), Žan Molino (Jean Molino) i drugi.

¹⁵⁵ Još preciznije određenje motiva koji se zasniva isključivo na harmonskoj komponenti, a nosi određeno značenje u dramaturgiji muzičkog dela naziva se *lajtharmonijom*.

¹⁵⁶ Lajtmotiv shvaćen kao muzički simbol može se smatrati arbitrarnim znakom, jer između označitelja i označenog nema sličnosti. Drugim rečima, lajtmotiv sa svojim specifičnostima je dogovoren konvencijom, odnosno predložen od strane kompozitora, da predstavlja neku osobu, pojam ili osećanje.

¹⁵⁷ Ovde se pod pojmom muzičkog gesta misli na „kratke segmente muzičkog toka koji se na osnovu kinetičkog iskustva muzike percipiraju analogno pokretu u fizičkoj oblasti“ (Crnjanski, 2019: 119). Premda u literaturi ima dosta primera korišćenja termina gest i motiv kao sinonima, sa stanovišta teorije otelovljenja (embodiment)

teoretičar Robert Hatten vidi kao *ready-made* alat za uspostavljanje istrajnosti motiva u muzičkom toku, odnosno analitički omogućava otkrivanje identiteta gesta, što predstavlja analitički izazov. „*Grundgestalt* je tipično izražen kao tonska ćelija, intervalski skup ili tonska linija. *Grundgestalt* takođe može biti ritmički motiv, kao u *Hauptrhythmus*-u [‘vodeći ritmički motiv’] koji Alban Berg [1885–1935] tako genijalno razvija u Voceku, III čin, scena 3. Proširio sam koncept *Grundgestalta* u svom radu na tematskim gestovima uključujući čak i ‘sekundarne’ parametre (npr. artikulaciju) koji mogu doprineti gesturalnom identitetu“ (Hatten, 2018: 97). Iz navedenog je jasno da je motiv element koji ulazi u celinu muzičkog gesta, koji je oblikovan i drugim parametrima kao što je artikulacija, čime dobija na ekspresivnosti i približava se svojim osobinama fizičkom gestu.

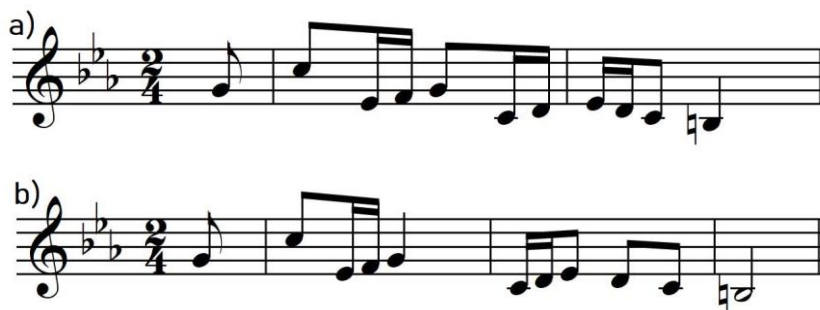


Primer 171. L. V. Beethoven, Sonata za klavir u G-duru, op. 14 br. 1, obeležen motiv (crvena) i gest (plava)

Ova konstruktivna uloga motiva je presudna za izgradnju muzičke forme. Tu prepoznamo različite vrste „rada s motivom“. Prema Skovranu i Peričiću rad s motivom predstavlja „skup postupaka kojima se motivski (tematski) materijal obrađuje u toku kompozicije. Tehnika motivskog rada je od fundamentalnog značaja za oblikovanje manjih i većih formalnih celina u najvećem delu tradicionalne muzike – od baroka pa sve do u 20. vek“ (Skovran i Peričić, 1991: 22). Ovi autori navode da sve osobine motiva mogu biti podvrgnute promenama, ali su najčešće ritmičke i melodijske promene, dok dinamika i

reč je o tome da motivi predstavljaju unutrašnju strukturu gesta, jer su oni samo jedan element gesta koji se odnosi na njegovu strukturu.

harmonija spadaju u sekundarne.¹⁵⁸ Ritmičke izmene motiva mogu biti apsolutne i relativne. Podsetićemo se da u apsolutne ritmičke izmene spadaju: augmentacija i diminucija, odnosno dvostruko povećavanje notnih trajanja i dvostruko skraćenje. Relativne ritmičke izmene podrazumevaju da se samo određena trajanja menjaju, ali ne sva (pr. 172).



Primer 172. a) tema b) relativne ritmičke izmene

I melodijske izmene motiva mogu biti apsolutne i relativne. Međutim, ukoliko se menjaju sve tonske visine motiva, reč je o sekvenci, odnosno doslovnoj transpoziciji motiva ili modulaciji. U relativne melodijske izmene spada inverzija, odnosno obrtanje smeru kretanja intervala, pri čemu intervali zadržavaju svoju veličinu (pr. 124). Izmena motiva može podrazumevati i retrogradno ili „račje“ kretanje, pri čemu se motiv izlaže od kraja prema početku. Ova dva poslednja vida se mogu i kombinovati u tzv. retrogradnoj „račjoj“ inverziji, pri čemu se motiv prvo izloži od kraja ka početku, pa se radi njegova inverzija (pr. 124).

U motivski rad Skovran i Peričić (1991) ubrajaju još i niz postupaka pomoću kojih se motivski materijal razvija u veće celine:

1. **Ponavljanje** motiva, doslovno ili izmenjeno: a) sekvenca – ponavljanje motiva na nekom drugom stupnju ili u drugom tonalitetu. Najčešće sekvence su sekundno uzlazne i sekundno-silazne, ali može biti i neki drugi interval poput terce, kvarte i kvinte; b) imitacija – ponavljanje motiva u drugom glasu u kratkom vremenskom

¹⁵⁸ O opštem tematskom razvoju kod Sposobina (Muzikalnaja forma).

rastojanju. Ovde se razlikuju stroga i slobodna imitacija, prva kod koje je ponavljanje doslovno i druga koja donosi intervalske ili ritmičke izmene.

2. **Variranje** koje se može shvatiti kao izmenjeno ponavljanje. Najčešće se izmena odnosi na figuraciju, poput prolaznica, skretnica, zadržica, anticipacija.
3. **Proširenje** motiva, odnosi se na dodavanje novog tonskog sadržaja postojećem motivu.
4. **Deljenje** koje se kao način motivskog rada primenjuje u razvojnim delovima muzičkog toka. Postupak je sledeći: motiv se deli na manje celine, submotive, i sa njima se dalje postupa kao sa motivima. Ovakav proces dovodi do kulminacije, odnosno postiže se efektna gradacija koja se obično završava „raspadom“ motiva, što povećava tenziju muzičkog toka.
5. **Sažimanje** motiva „sastoji se u skraćanju pojedinih (ne svih!) notnih vrednosti, tako da motiv traje kraće iako ima isti broj tonova“ (Skovran i Peričić, 1991: 31). I sažimanje se neretko koristi za postizanje gradacije.

Pored ovih osnovnih, Stojanov u postupke „rada sa motivom“ (1993: 170-176) ubraja i neke specifičnije vidove:

1. Direktna veza sa osnovnim motivom, u smislu visokog stepena tematske homogenosti i jedinstva (npr. Beethovenova *Simfonija br. 5*, c-mol, op. 67; Brahmsova *Simfonija br. 2*, D-dur, op. 73, I stav)
2. Postepeno udaljavanje od osnovnog motiva (npr. slabljenje osnovnog motiva, Mocartova *Simfonija br. 40*, g-mol, K.550, I stav)
3. Tačno ponavljanje motiva – u šta ulazi i njegovo sekventno ponavljanje (npr. Beethovenova *Sonata za klavir br. 17*, d-mol, op. 31 br. 2, III stav);
4. Imitacioni razvoj motiva – kao osnova u polifonoj izgradnji fature
5. Diminucija i augmentacija – postupci u radu sa ritmom, dvostruko skraćenje i povećanje notnih trajanja motiva koji se mogu porediti sa krešendom i dekrešendom u akustičkoj dinamici.

6. Kombinacija horizontalnih i vertikalnih skupova motiva (npr. Bramsova *Simfonija br. 1*, c-mol, op. 68, pr. 173).



Primer 173. J. Brahms, Simfonija br. 1 u c-molu, op. 68, IV stav, kombinacija horizontalnih i vertikalnih skupova motiva

7. Varijacija motiva – široko rasprostranjen vid motivskog razvoja. Stojanov ističe da se najčešće variraju ritmička i intervalska struktura. Varijacija motiva je dostigla isključivo individualiziranu formu u stvaralaštvu Stravinskog, Bartoka, Mesijana i drugih (Стојянов, 1993: 171).
8. Unakrsne veze motiva
9. Retrospektivne veze – nastaju u složenim politematskim sistemima gde se, posle dužeg muzičkog vremena, kroz *simetričan tematski minimum*, veze sa originalnim motivom mogu posredno ili direktnije pojaviti (npr. poslednji taktovi Prokofjevlevog baleta *Romeo i Julija*, op. 64).
10. Osnovni oblik, transpozicija, inverzija i račje izlaganje motiva – ovi vidovi rada sa motivom najširu primenu su pronašli u serijalnoj tehnici (matrica kao deo prekomponovanja).
11. Izvedeni motiv. Javlja se kao vid motivske tehnike kod Baha, Bramsa (npr. Bramsova *Simfonija br. 3*, F-dur, op. 90, II stav, nova, izvedena tema na periferiji forme na osnovu izvedenog motiva iz I teme), a posebno se široko koristi u serijalnoj tehnici, gde se derivacija na osnovu serije može širiti horizontalno i vertikalno (npr. Vebern, *Druga kantata*, op. 31, t. 12-17)

12. Slobodna kombinacija kontrastnih motiva različitih tema:

- a. Horizontalno (npr. načelo razvoja u Betovenovoj *Simfoniji br. 1*, C-dur, op. 21, I stav)
- b. Vertikalno (npr. načelo reprize, Uvertira za Vagnerovu operu *Nirnbërški majstori pevači*)
- c. Vertikalno-horizontalno (npr. Dvoržak, *Simfonija br. 9*, e-mol, op. 95, II stav, t. 99-100; R. Štraus, repriza *Smrt i preobraženje*, op. 24; fuga iz *Alpske simfonije*, op. 64)

13. Spajanje kontrastnih motiva kroz tehniku kolaža. Noviji vid motivske tehnike, koji je najdosledniju primenu našao u Debisijevom stvaralaštvu, kao i u 20. veku kod Mesijana.

Cédez - // au Mouv! (un peu plus allant)

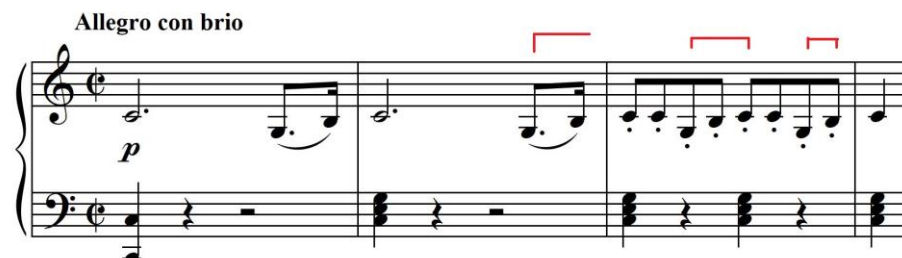


Primer 174. K. Debisi, Prelidi, XII „Menestrel“

14. Tematsko kombinovanje motiva (npr. Betoven, *Sonata za klavir*, A-dur, op. 2 br. 2, ponavljanje glavne teme t. 21-22, motivi t.1 i 9 obrazuju novu kombinaciju). Tematsko kombinovanje se razvija kao specifična motivska tehnika u stvaralaštvu Stravinskog.

15. Postepeno skraćivanje veličine motiva (npr. Betoven, *Sonata za klavir br. 15*, I stav)

16. Prerastanje konstrukcija je pojava u tehnici motiva, gde je od presudnog značaja promenljiva veličina motiva (npr. Betoven, *Simfonija br.1*, C-dur, op. 21, razdvajanje na submotive).



Primer 175. L. V. Betoven, *Simfonija br. 1* u C-duru, op. 21, I stav

O tome koji je postupak više primenjiv u muzici, Zatkalik kaže da je princip promene u oblikotvorenju motiva kao osnovne ćelije dela, međutim, onog trenutka kada je stvorena ta najmanja muzička jedinica i čim se započne tematski proces, princip ponavljanja preuzima vođstvo.

22.2. Figura

Figura i **pasaž** su manje izrazite tonske konfiguracije u odnosu na motiv. **Figura** predstavlja tonsku grupu ili melodijsko-ritmičku konfiguraciju, najčešće kratkog trajanja, koja se po pravilu pojavljuje u pratećem glasu. Najčešće figure predstavljaju ritmizovane razložene akorde, poput Albertinskog basa.¹⁵⁹

¹⁵⁹Videti fusnotu br. 22, str. 28.

Allegro

mp

p

Primer 176. V. A. Mocart, Sonata Facile, C-dur, K.545, Albertinski bas

Nešto ređe su to postupni nizovi tonova uz upotrebu melodijske figuracije.

a Tempo

p

p

Primer 177. K. Debisi, *Prelidi*, br. 2 „Voiles“, figura u postupnom pokretu

Sasvim posebnu grupu figura predstavljaju one koje se odlikuju specifičnim ritmom, najčešće u pratećem glasu, a najviše se sreću u igrama poput sičilijane, poloneze, habanere ili tanga.

Andantino

(legato assai)

etc...

Primer 178. J. S. Bah, *Sičilijana*, BWV 1031

U tehnički zahtevnijim kompozicijama poput preludijuma, etida i varijacija, figure se mogu pronaći i u diskantu, naročito ako se u njemu nalazi i latentna melodija (pr. 179).



Primer 179. F. Šopen, Etida op. 25 br. 1

22.3. Pasaž

Pasaž (franc. *passage* = prolaz) predstavlja tonski niz većeg obima u odnosu na figuru, a javlja se „po pravilu u vodećem, melodijskom glasu. Za njega nije tipično višestruko ponavljanje kao za figuru, a ima obično i veći obim no ona“ (Skovran i Peričić, 1991: 21). Najčešće pasaž predstavlja „lestvični prolaz“, hromatski niz tonova, niz razloženih akorada, ili niz figura u vidu sekvence (figurirani pasaž) Funkcija pasaža jeste da poveže segmente muzičkog toka (npr. most i druga tema).



Primer 180. L. V. Betoven, Sonata za klavir u D-duru, op. 28, I stav, pasaž

22.4 Fragmentarna struktura

Fragmentarna struktura predstavlja jedinicu ispodrečeničnog nivoa. Na tematskom planu, fragmentarna struktura najčešće donosi neke od vidova „rada sa motivom“: ponavljanje, variranje, skraćenje..., pa se najčešće i pronalazi u središnjim, razvojnim delovima muzičkog toka. Takvom tematskom planu odgovara i strukturni plan koji donosi ponavljanje dvotakata, četvorotakata, mada se kao norma sreću i trotakti, ali i veće i manje celine (jedan takt) u zavisnosti od tempa kompozicije. Shodno tome, i tonalni plan fragmentarne strukture je harmonski „uzbudljiviji“ i dinamičniji, te ukoliko je jednotonalan, on donosi sekvenciranje unutar tonaliteta, ili ukoliko je modulirajući može doneti sekvencu po principu elipse, ili drugi tip modulacije.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 94, consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a chordal accompaniment. The second system, starting at measure 97, continues the melodic line in the treble clef while the bass clef has a more active accompaniment. Dynamics include 'cresc.' and 'p'.

Primer 181. L. V. Betoven, Sonata za klavir u F-duru, op. 10 br. 2, I stav, razvojni deo-sekvenca

Fragmentarna struktura se uobičajeno u udžbeničkoj literaturi određuje u odnosu na rečenicu, to jest određuje se kao struktura koja „nije rečenica“, nedostaje joj momenat razvoja, progresije ili pak kadence, koja je neophodna za formiranje celine višeg reda. Sa ovim konstatacijama ne postoji potpuna saglasnost, jer često ovi delovi muzičkog toka donose i veću melodijsku i harmonsku progresiju u odnosu na rečenicu. Pitanje razdvajanja fragmentarne strukture od rečenice čak nije ni pitanje nedostatka kadence, jer

fragmentarne strukture neretko donose završetak na dominantu, te polukadencom najavljuju reprizne delove kompozicije, dok se završetak autentičnom kadencom ne očekuje. Pitanje diferencijacije ove dve strukture tiče se kombinacije njihove mikrostrukture, sadejstva njihovih komponenti, kao i njihovih (lokalnih) funkcija u muzičkom toku. Tako fragmentarnu strukturu češće pronalazimo u središnjim, razvojnim tipovima izlaganja za koje su karakteristični modulacioni tokovi (npr. most) ili rad s motivom, odnosno sekvenciranje modela i njegov raspad (poput razvojnih delova sonatne forme). U ovim delovima stav da princip doslovnog ili sekventnog ponavljanja ne daje celinu višeg reda, zaista ima uporište.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically the bridge of the first movement of Beethoven's Piano Sonata in A major, Op. 2, No. 2. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). The second system continues with similar dynamics and includes triplet figures. The third system ends with a *ff* (fortissimo) marking in the bass clef and a *p* (piano) marking in the treble clef. A red bracket highlights a specific section of the music in the first system.

Primer 182. L. V. Betoven, Sonata za klavir u A-duru, op. 2, br. 2, I stav, most

Na kraju, u fragmentarnu strukturu spadaju i razni vidovi spoljašnjeg proširenja rečenice koji uglavnom predstavljaju ponavljanje taktova sa funkcijom kadenciranja. Međutim, ta proširenja pripadaju rečenici, te se u šemi ne beleže kao zasebne strukture. Sa druge strane, delovi poput završne grupe sa kadencionim procesom ili kode, koji spadaju u zaključni tip izlaganja beleže se kao samostalne fragmentarne celine. Na isti

način tretiraju se i odseci razvojnog dela sonatne forme, međustavovi klasičnog ronda, središnji odseci male trodelne pesme i slično, ukoliko ispunjavaju karakteristike fragmentarne strukture.



Primer 183. V. A. Mocart, Sonata za klavir u D-duru, K. 284, I stav, završna grupa

23. Muzička sintaksa. Tipologija muzičke rečenice

Nije neobično da se za objašnjenje muzike i njenih fenomena često koriste termini iz drugih oblasti sa kojima ona deli neka svojstva. Tako i termin sintaksa upućuje na analogiju muzike i jezika. Muzika i jezik dele zvučno svojstvo, to jest karakteristiku da se izražavaju zvukom, kao i mnoge strukturalne karakteristike. Pojam sintaksa (grč. *syntaxis* = raspored, poredak) potiče iz lingvistike koja se bavi proučavanjem jezika. Sintaksa je nauka koja proučava kako se reči kombinuju u rečenice, da bi se ostvarili značenjski odnosi unutar rečenice ili rečenica, jer nije svaka kombinacija reči smisljena. Slično tome, nije ni svaka kombinacija motiva smisljena u muzici, pa muzička sintaksa proučava generisanje sintaksičke strukture u muzici, to jest kako se motivi kombinuju, analogno rečima, u smisljene celine – muzičke rečenice. Dok poznavanje sintakse jezika „omogućava govorniku da proizvede rečenicu koju niko pre njega nije izgovorio, a slušaocu da razume rečenicu

koju prvi put čuje... muzička sintaksa omogućava slušaocu da intuitivno oseti narušavanje muzičkih „pravila“ u delu koje mu je potpuno nepoznato“ (Zatkalik *et al.*, 2003). Budući da je najbolji primer toga kako sintaksa funkcioniše u muzici – muzička rečenica, često se ova dva pojma koriste kao sinonimi.

Tokom 18. veka u arhitekturi i slikarstvu dominiraju elementi proporcije, ekvivalencije, simetrije, a isto se može uočiti i u muzici,¹⁶⁰ kao i drugim umetnostima. Za razliku od prethodne epohe baroka u kojoj dominira evolutivno načelo u izgradnji muzičkog toka – iz jednog nukleusa sa osobinom „nerazdeljivosti“ – u muzici klasicizma važi arhitektonski princip izgradnje muzičkog toka, i jasna razdeljivost forme. Od manjih gradivnih elemenata grade se veće celine i oblici, što se sintagmatski može prikazati na sledeći način: ton – submotiv – motiv – dvotakt – fraza – rečenica – period – pesma, i tako dalje. Takav muzički tok je regulisan pravilima muzičke gramatike, a u tonalnoj muzici ulogu muzičke gramatike preuzima harmonija!

Iz prethodnog proizilazi da je *muzička rečenica definisana granicama harmonske kadence, dakle pravilima muzičke gramatike*. Zakonitost koja važi u tonalnoj muzici je da se čitav tonalni muzički tok može podeliti na granice, to jest kadence, sa naglaskom na činjenicu da nemaju sve kadence podjednaku važnost. Samim tim, različite vrste kadenci ostavljaju utisak različitih znakova interpunkcije u muzičkom toku. Primera radi, polukadencia je analogna ulozi tri tačke na kraju rečenice, a autentična kadencia analogna tački, dok varljiva kadencia može da se percipira kao zarez, o čemu je već bilo reči.

Muzička rečenica je osnovna sintaksička celina, zaokružena kadencom, koja može biti samostalna, ona je „najmanji deo muzičkog toka koji nosi bitna obeležja integralnog muzičkog toka“ (Zatkalik *et al.*, 2003). Postoji mnogo definicija rečenica, a jedna od najčešćih u udžbeničkoj literaturi je da je ona *misao zaokružena kadencom*. Međutim, ta definicija nam ne govori mnogo o samoj strukturi rečenice. Muzička rečenica zbog svojih osobina može da postoji kao samostalan oblik, ali je to retka pojava u umetničkoj muzici, dok u folkloru i dečjem žanru postaje integralni muzički tok koji uglavnom podrazumeva višestruko

¹⁶⁰Više o ovoj temi videti: Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici* (1998).

ponavljanje. Mnogo češće rečenica ulazi u sastav većih strukturalnih celina kao što su period, mala ili prosta dvodelna i trodelna pesma i drugo. Muzička rečenica je najčešći oblik u kome su pisane teme klasicizma sonatnog oblika, ronda, teme s' varijacijama ili neke druge muzičke forme. Ne treba prenebregnuti činjenicu da se rečenica može pojaviti i u razvojnim delovima muzičkog toka u vidu **epizodne teme** koja je sintaksični zaokružena celina (Mala patetična sonata) ili da se most oblikuje kao rečenica (pr. 196). Iz tog razloga Berislav Popović je definiše na sledeći način: „muzička rečenica je najmanji integralni deo muzičkog toka“ (Popović, 1998: 236). Najmanji se odnosi na činjenicu da ne postoji manji potpuni ili celovitiji deo, koji bi se mogao razložiti, a da se pritom ne izgubi smisao „svojestven obeležjima celog muzičkog toka“ (Isto). Tako rečenica istovremeno može biti i integralni muzički tok, ili integrisani deo muzičkog toka.

Opšta dramaturgija rečenice podrazumeva sledeći model: **signal početka – progresija – signal kraja**. Signal početka odnosi se na glavni motiv koji predstavlja tematski „moto“, ono što kompoziciji daje identitet. Pod terminom progresija podrazumeva se aktivnost muzičkih komponenti i muzičkog toka i u tom smislu treba istaći da „ponavljanje ne čini celinu višeg reda“, što se može odnositi kako na mikro, tako i na makro-strukturu. Signal kraja odnosi se na obavezno prisustvo ubedljive kadence na završetku muzičke rečenice, čime ona obezbeđuje svoju strukturnu zaokruženosť, i u izvesnom smislu – samostalnost. Signal kraja je važan element koji će ukazati na to da li će se neka „proširenja“ rečenice percipirati kao unutrašnja ili spoljašnja. Naime, ukoliko je reč o proširenjima koji prethode potpuno ubedljivom signalu kraja, reč je o unutrašnjim proširenjima koja mogu nastati kao rezultat 1. ponavljanja pojedinih segmenata rečenice 2. proširenjem kadencirajućeg procesa (npr. tonika se pojavljuje u tercnom ili kvintnom položaju), 3. odlaganjem kadencirajućeg procesa (npr. varljivom kadencom). Spoljašnje proširenje se javlja nakon ubedljivog signala kraja kada se proces kadenciranja ponavlja, ponekad i više puta. Dužina rečenice, kao i ovih proširenja, generalno će zavisiti od svih vremenskih komponenti muzike među kojima presudnu ulogu ima tempo.

Postoje različiti kriterijumi sistematizacije muzičke rečenice, a najčešće se vrši prema muzičkim planovima: **1. strukturnom, 2. tematskom, ili 3. tonalnom planu.**

23.1 Strukturni plan muzičke rečenice

Uzimajući kao osnovni kriterijum strukturni plan rečenice, pojavljuje se i najosnovniji tip rečenice koji se pronalazi u literaturi – **standardna rečenica** koja se može izraziti formulom $n+n+2n$, gde je n broj taktova koji je ispunjem osnovnim motivsko-tematskim materijalom. Tako se kroz formulu može pratiti **izlaganje-ponavljanje-progres (kadenca)** kao sintagmatski proces standardne rečenice (princip sumiranja). Uobičajeni primeri strukture takve standardne rečenice su: 1+1+2, 2+2+4, 4+4+8, ali i 5+5+10.

The image shows a musical score for the first theme of Beethoven's Piano Sonata in F major, Op. 2 No. 1. The score is in 2/4 time and F major. It illustrates a standard sentence structure with two phrases of length 'n' followed by a phrase of length '2n'. The first phrase (measures 1-2) is the initial motif. The second phrase (measures 3-4) is a repetition of the first phrase. The third phrase (measures 5-8) is a progression of the first phrase, ending with a cadence. Red brackets and labels 'n' and '2n' indicate the structural divisions. The score is written for piano with treble and bass staves.

Primer 184. L. V. Beoven, Sonata za klavir u f-molu, op. 2 br. 1, prva tema, standardna rečenica

U primeru iz I stava Beethovenove Klavirske sonate u f-molu, op. 2 br. 1 primećujemo dva takta kao izlaganje osnovnog motivsko-tematskog materijala, sledi njegovo sekventno ponavljanje i progres od 4 takta koji se završava polukadencom (D). U ovom slučaju rečenica će imati strukturu 2+2+4. U nekim publikacijama ova rečenica bi se nazvala velikom, za razliku od male 1+1+2. Međutim, već je spomenuto da postoje rečenice u kojima n može biti i više od 2 takta. Iz ovoga proizilazi da nije utemeljeno govoriti o velikim i malim rečenicama, već generalno o standardnim rečenicama u kojima se primećuje proces **izlaganje**

- ponavljanje – progres (kadenca). Pored toga, mogu se приметiti rečenice sa asimetričnim delovima poput 5+5+12 ili 3+4+8, ali se i u njima uočava isti proces koji tvori standardnu rečenicu, te pripadaju tom tipu iako nisu u potpunosti „matematički precizne“.

Složene rečenice takođe predstavljaju standardne rečenice, ali one u kojima je $n=4$ ili više taktova i u kojima konstitutivni elementi, n -ovi, imaju rečnična svojstva, to jest minimalan melodijski i harmonijski progres. Takve elemente možemo nazvati **muzičkim sintagmama** (Zatkalik *et al.*, 2003), jer se radi o hijerarhijskom nivou iznad motiva, a ispod rečenice. Iz tog razloga konstitutivne elemente nazivamo **potencijalnim rečenicama**. U primeru iz Beethovenove *Klavirske sonate u c-molu*, op. 10 br. 1, popularno nazvane „Mala patetična sonata“ nakon izlaganja materijala od 4 takta (n), sledi sekventno ponavljanje od 4 takta (n), pa progres ($2n$). U progresu, tamo gde očekujemo matematički „kraj“, nakon 8 taktova se nalazi polukadenca, pa se progres nastavlja još 6 taktova do ubedljive kadence sa tonikom u oktavnom položaju. Ovo proširenje od 6 taktova je strukturisano tako da se po dvotaktima nižu kadence od kojih tek treća donosi zadovoljavajući efekat: VII-t (3); II-K6/4, D7-t (8). Iz tog razloga ovo proširenje nazivamo „unutrašnjim“.

Allegro molto e con brio.

Sonate N^o 5.

c: t ————— t D₃ VII₅ ————— t₆

t 6 VII₃ t₆ t VII t t₆ VII₃ t₆ VII₆ VI₆ D₆ VII₇ t

II₆ ————— K₆ D₄ D₇ t₍₈₎

unutrašnje proširenje

Primer 185. L. V. Beethoven, Sonata za klavir u c-molu, op. 10 br. 1, I stav, složena rečenica i n -ovi kao potencijalne rečenice

Početo **n** od 4 takta ispunjava osnovni motivsko-tematski materijal, poseduje melodijski progres, kao i harmonsku kadencu – završetak na D4/3. Drugo **n** sadrži isti materijal u melodijsko-harmonskoj sekvenci, te završava kadencom koju čini VII6/5-t6, što čini odnos korespodentnih četvorotakata. Zbog melodijskog i harmonskog progressa, kao što je rečeno, ove četvorotakte možemo smatrati **potencijalnim rečenicama**. Njihov korespodentni odnos se često pogrešno tumači kao struktura višeg reda – period. Međutim, ako uzmemo u obzir tempo (*Allegro molto e con brio*) u kome se izvodi I stav, kao i kadence koje ne ukazuju na samostalnost „rečničnih struktura“, to ne ide u prilogu periodičnoj strukturi. Tu mislimo na završetak na nenaglašenom delu takta, kao i na pojavu tonike u obliku sekstakorda. Uzevši sve u obzir, ova struktura će se tumačiti kao složena rečenica 4+4+8 sa 6 taktova unutrašnjeg proširenja.

Kod prethodna dva primera koja ilustruju standardnu rečenicu, primetili smo da ponovljeni dvotakt, odnosno korespodentni četvorotakt ulazi u sastav rečenice. Princip koji su definisali Skovran i Peričić glasi: „Doslovno ili sekventno ponavljanje ne daje celinu višeg reda“ (op.cit, 47). Zdravić Mihailović i Vasilakis (2014) argumentovano zaključuju da ova formulacija često zbunjuje pri analizi, jer nedoumice nastaju *kada* ipak ponavljanje daje celinu višeg reda, te iz standardne rečenice zaključuju da doslovno ili sekventno ponavljanje ne daje celinu višeg reda ukoliko je izolovano, ekstrapolirano iz konteksta rečenice, te ponavljanje „samo po sebi“ nije rečenica, ali može da ulazi u sastav rečenice (Zdravić Mihailović i Vasilakis, 2014: 45-46).

Od potencijalnih rečenica koje ulaze u sastav složene standardne rečenice ili jednostavno složene, postoje i **osamostaljene potencijalne rečenice** u koje spadaju sve strukture koje stoje na strukturalnoj granici između fragmenta i „pravih“ rečenica. Obično se završavaju nedovoljno ubedljivom kadencom (VI) ili im nedostaje ubedljiviji melodijski i harmonski progres, pa samim tim stoje na granici ovih struktura.

Primer 186. L. V. Betoven, Sonata za violinu i klavir u c-molu, op. 30 br. 2, III stav, obeležena osamostaljena potencijalna rečenica

U moguće tipove rečenica koji se razlikuju prema strukturnom planu, mogu se naći sledeći: a) rečenice zasnovane na ponavljanju, b) rečenice zasnovane na deljenju, c) rečenice koje se sastoje od dve polurečenice (n+n), d) rečenice sa unutrašnjim proširenjem, f) rečenice sa spoljašnjim proširenjem i g) složene rečenice (Zdravić Mihailović i Vasilakis, 2014). Neki od ovih tipova ni ne predstavljaju posebne „podvrste“, već varijetete nastale individualnim kompozitorskim pristupom konstrukciji muzičkog toka,

Iz ove grupe ipak treba izdvojiti tip rečenice n+n koji se takođe može smatrati standardnim zbog učestalosti pojave u umetničkoj muzici. Ovaj tip rečenice se sastoji od dve polurečenice koje mogu biti homogenog (istog) ili heterogenog (različitog) tematskog karaktera. Iz primera menueta Hajdnove Sonate za klavir u C-duru, Hob. 7, primećujemo da se nakon prve polurečenice od 4 takta nalazi kadenca na dominantu (C-dur), te da druga polurečenica donosi savršenu autentičnu kadencu u novom tonalitetu (G-dur). Ove dve polurečenice heterogenog sadržaja čine jednu smisaonu celinu zaokruženu ubedljivom kadencom.

Menuet

C: T ————— D ————— 7 T ————— 6 ||⁶ D ————— G: T —————

G: T ————— T ————— K⁶ - 5 D ————— T —————

Primer 187. J. Hajdn. Sonata za klavir br. 7 u C-duru, Hob. XVI, Menuet

U opusu pojedinih kompozitora, poput Frederika Šopena, tip rečenice n+n pronalazi se gotovo redovno u mazurkama, žanru koji je kompozitor komponovao celog života, a koji se vezuje za nacionalni folklor Poljske. Ta jednostavna ponavljajuća mikrostruktura pokazala se kao uobičajena u kompozicijama pod uticajem folkornih elemenata. Takva je i mazurka op. 30 br. 1 u c-molu. Ovog puta rečenice sadrže dve polurečenice homogenog tematskog sadržaja 4+4, sa modulacijom iz c-mola u g-mol i povratkom u osnovni tonaliteta putem hromatske modulacije (promene sklopa akorda). Da se ponavljanje vrši na nivou 8 taktova, a ne 4 dokazuje doslovno ponavljanje rečenice 4+4 u nastavku.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. A red horizontal line spans the first two measures of the first system, and a blue 'T' is placed above the third measure. The second system begins at measure 6. The third system begins at measure 12 and includes the instruction *con anima*. Red horizontal lines and blue 'T' marks are used throughout to highlight specific structural elements.

Primer 188. F. Šopen, Mazurka op. 30 br. 1, obeležene rečenice strukture n+n

Takođe, iz ove taksonomije ćemo izdvojiti i rečenice zasnovane na ponavljanju i rečenice zasnovane na deljenju, kao ređe pojave na strukturnom planu. Kada je reč o prvom tipu, rečenicama zasnovanim na ponavljanju, može poslužiti primer iz Hajdnovog Gudačkog kvarteta op. 20 br. 4, III stav. Zdravić Mihailović i Vasilakis (2014) ukazuju da je osnovni motiv poveren deonici violončela i tok koji sledi može se okarakterisati kao rad s motivom a, jednolično kretanje. Ono što se može zaključiti iz primera jeste da se rečenica zasniva na ponavljanju dvotakata, sa skromnim melodijskim i harmonskim progresom.

Trio

The image shows a musical score for a Trio in D major, 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains five measures, and the second system contains two measures. The bass line features several phrases labeled 'a', 'b', 'b1', 'a1', 'a2', 'a3', and 'b2'. Chord symbols are provided below the bass line: D, T, II⁶, D⁴, VI, II, A: T, S, II⁶, D, T. A dynamic marking 'p' is present in the first measure of the first system.

Primer 189. J. Hajdn, Gudački kvartet op. 20 br. 4, III stav Menuet, rečenica zasnovana na ponavljanju¹⁶¹

Kada je reč o rečenicama zasnovanim na deljenju, Berislav Popović (1998: 249) daje primer iz Mocartove Sonate za klavir K. 533, F-dur, II stav (B-dur) gde prva tema predstavlja rečenicu građe 4+2+2+2, pri čemu četvorotakt kao krupnija sintagmatska grupa ima tipične osobine potencijalne rečenice. Ovakav primer složene rečenice približava se šemi strukturiranja rečenice kao $2n+n+n$ (princip deljenja ili razlaganja).

¹⁶¹ Primer preuzet iz Zdravić i Vasilakis, 2014: 46.

Andante.

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata. The first system is marked 'Andante.' and features dynamics *p*, *fp*, and *sf*. The second system begins with *cresc.*, followed by *f*, *p*, *fp*, and *sf*. A red bracket is drawn around a specific phrase in the second system, which corresponds to the 'rečenica građe' mentioned in the caption.

Primer 190. V. A. Mocart, Sonata za klavir K. 533, F-dur, II stav (B-dur), rečenica građe
4+2+2+2

Kada je reč o proširenjima rečenične strukture, trebalo bi skrenuti pažnju da se takvi zaključci ne iznose na osnovu postojanja norme, odnosno odstupanja od nje, jer nisu u pitanju nekakve „nepravilnosti“. U primeru koji je ranije obrađen uočili smo (pr. 185) unutrašnje proširenje rečenice koje nastaje izbegavanjem kadenciranja. Pod unutrašnjim proširenjem se tako može smatrati svako interpoliranje muzičkog sadržaja koje se dešava pre savršene kadence – tonike u oktavnom položaju na naglašenom delu takta. Osim izbegavanja kadencirajućeg procesa, razlozi unutrašnjeg proširenja mogu biti i ponavljanje motiva, dvotakata i slično, kao i interpoliranje novog tematskog materijala. **Spoljašnja proširenja** (pr. 185) su rezultat tendencije ka još jednoj potvrdi tonaliteta i čvrstom zaokruživanju celine. Ukoliko je reč o ekspozicionim delovima muzičke forme, proširenje proizilazi iz potrebe da se vremenski prolongira prostor osnovnog tonaliteta pre nego što se muzički tok usmeri ka tonalitetu nove teme. Iz tog razloga, ta ekspoziciona spoljašnja proširenja teme uglavnom „nestaju“ u reprizama. Shodno prethodno rečenom, spoljašnjim proširenjem se smatra samo ono proširenje koje se sledi nakon savršene kadence, a tematski se i tonalno vezuje sa glavnu strukturu, te uobičajeno predstavlja jednostavan kadencioni proces.

23.2 Tematski plan muzičke rečenice

Prema tematskom planu, to jest tematskom materijalu muzičke rečenice, razlikujemo **razvojne**, **selektivne** i **razvojno-selektivne rečenice**, kao i tip **evolutivne rečenice**. **Razvojne rečenice**, kako i ime kaže, izgrađene su na samo jednom motivu, te rečenica predstavlja proces razvijanja tog motiva: $a+a_1+a_2\dots$. Ovakav tip rečenice približava se evolutivnom principu koji je vladao u epohi baroka. Prva tema I stava iz Beethovenove *Sonate za klavir u D-duru*, op. 10 br. 3 primer je razvojne rečenice bazirane na jednom te istom materijalu. Interesantno je da se ova razvojna rečenica strukturalno definiše kao $n+n$, jer ima jasnu polukadencu nakon 4 takta (zastoj na koroni), te nastavak koji donosi savršenu autentičnu kadencu.

Primer 191. L.V. Beethoven, Sonata za klavir u D-duru, op. 10 br. 3, I stav, monomotivska, razvojna rečenica

U rečenicama u kojima je prisutan manji broj različitih motiva, povećavaju se, srazmerno tome, transformacioni procesi. Popović smatra i da je u takvim strukturama lako razgraničiti prisutne motive zahvaljujući poznatom formalnom principu „sličnost razdvaja“ (Popović, 1998: 263).

Za razliku od razvojnih, **selektivne rečenice** su strukturirane na različitim motivima: $a+b+c+d\dots$. „Kada se različiti motivi nalaze u položaju neekvivalentnosti, oni tada grade

rečenicu/frazu sa naglaskom na *organskoj celovitosti*, odnosno na favorizovanju principa *nesličnosti koja spaja*“ (Popović, 1998: 260).¹⁶²

G: T — D — T⁶ — D — D_s² — S⁶ VII T

Primer 192. L. V. Betoven, op. 49 br. 2, G-dur, I stav, selektivna rečenica

U literaturi se ipak najviše pronalazi treći tip, a to su **razvojno-selektivne rečenice** koje predstavljaju kombinaciju dva prethodna tipa: a+a1+b+c... U njima se primećuje ponavljanje i variranje istih motiva, ali i uvođenje novih.

Primer 193. V. A. Mocart, Sonata za klavir u F-duru, K. 533, I stav, razvojno-selektivna rečenica a+a+b+b1+c

U grupu rečenica prema tematskom planu spadaju i tzv. **rečenice evolutivne građe** koji se još nazivaju i „motivski nedeljive rečenice“ iako je ovaj drugi naziv ograničavajući

¹⁶² Emfaza B.P. Primer koji daje Berislav Popović u svojoj knjizi je iz Klavirske sonate br. 7, op.64 Aleksandra Skrjabin, druga tema strukturirana je kao a b c c 1 d.

budući da sugeriše da je rečenicu „nemoguće“ podeliti na manje celine. Ono što zapravo ove rečenice oslikavaju jeste da deljenje na manje celine ne donosi „smisaone“ elemente, već oni imaju jedini smisao postižu samo u toj celini. One se pronalaze srazmerno najčešće u baroknom periodu, u temama u kojima je sadržaj izliven „u jednom dahu“.



Primer 194. J. S. Bah, Fuga u d-molu br. 6, DTK2, tema-rečenica evolutivne građe

23.3 Tonalni plan muzičke rečenice

Kada je reč o tonalnom planu muzičke rečenice, možemo razlikovati rečenice koje su **jednotonalne ili nemodulirajuće**, kao i **modulirajuće rečenice**. Već je istaknuto da harmonska komponenta ima veoma važnu ulogu u uspostavljanju muzičke sintakse, predstavljajući muzičku gramatiku. U tom kontekstu, može se zaključiti da rečenica, osim što mora sadržavati melodijski progres, ona mora imati i neki minimalan harmonski progres koji će biti zaključen kadencom. Kada je reč o jednotonalnim rečenicama, one će se u najvećem broju slučajeva završiti toničnom ili dominantnom funkcijom, pri čemu su ubedljivije i zaključnije one rečenice koje se završavaju savršenom kadencom. Rečenice koje se završavaju dominantnom funkcijom traže nastavak muzičkog toka, neretko ulaze u sastav celine višeg reda (period), a u nekim slučajevima, od Betovenovog vremena naročito, predstavljaju i samostalne celine koje imaju i naročit retorički efekat, pojačan dinamikom, artikulacijom i agogikom.

Presto agitato

Piano

**Primer 195. L. V. Betoven, Sonata za klavir u cis-molu, op. 27 br. 2, III stav,
nemodulirajuća rečenica, završetak na D.**

Kada je reč o modulirajućim rečenicama, u baroknoj, preklasičnoj i klasičnoj literaturi, u pitanju su rečenice koje donose bliske tonalitete prvog kvintnog srodstva, iz dura u dominantni dur ili iz mola u paralelni dur, ređe iz mola u dominantni mol, u zavisnosti od polaznog tonaliteta. Samim tim je i princip modulacije dijatonski, ređe hromatski. Može se, naravno, sresti i drugačiji tonalni plan.

As: D 2 T6 D3 T f: D 6 D3

**Primer 196. L. V. Betoven, Sonata za klavir u c-molu, op.10 br. 1, I stav (t. 32-48)¹⁶³,
modulirajuća rečenica**

Iz izloženog je sasvim jasno da se tipovi rečenica mogu i kombinovati, te se razvojna rečenica najčešće pronalazi u standardnom vidu $n+n+2n$, dok se modulirajuće rečenice mogu strukturirati kao dve polurečenice, u dva tonaliteta. Sve ovo ukazuje da su sve taksonomije ograničavajuće, te da istovremeno osvetljavaju jedne elemente, dok druge potiskuju, pa su i najcelovitiji pristupi upravo oni koji uzimaju u obzir sve aspekte muzičkog toka (muzičke rečenice), i pružaju elastično razmišljanje.

Na kraju, treba istaći da se u literaturi sreću rečenice koje se sastoje od manje uobičajenog broja taktova pri čemu konstituišu efekatan element asimetrije u muzici. Američki kompozitor i teoretičar Valas Beri tvrdi da većina kompozitora strukturiraju muzički tok u okvirima 2, 4, 8 i 16 taktova, te dalje navodi da ova predvidljiva regularnost može

¹⁶³ Interesantno je da se u udžbeniku *Nauka o muzičkim oblicima* ovaj primer navodi kao „niz rečenica“ (upor. Peričić i Skovran, op.cit: 52), dok se u udžbeniku *Priručnik za analizu jednostavnih oblika. Barok i klasicizam* navodi kao vid fragmentarne strukture sa tri fraze koje se donekle približavaju rečeničnoj strukturi (upor. Zdravić Mihailović i Vasilakis, 2014: 79).

smanjiti slušaočevo zanimanje za muziku, ali da postoje i drugi načini postizanja kontrasta i asimetrije u muzici, ali unutar regularne ritmičke strukture. Takva regularnost može biti nadoknađena asimetrijom u slobodnom razvoju pasaža i putem preklapanja strukture, ili *elizijom*, to jest sukcesivnim spajanjem strukturalnih jedinica (Berry, 1986: 2). U vezi sa asimetrijom treba dodati i to da postoji jasna veza između asimetričnih fraza i asimetričnih taktova. Kao što se otkucaji takta grupišu kako bi formirali osnovni nivo metra – takt, tako se i taktovi grupišu u okviru tzv. *hipermetra*.¹⁶⁴

Važno je napomenuti da je tendencija ka normiranju strukture rečenice, dovela do limitiranih podela rečenice u udžbeničkoj literaturi na **male i velike (4 i 8 taktova)**. Posledično, takve rečenice su mogle da formiraju **male i velike periode (8 i 16 taktova)**, potom **male i velike dvodelne pesme**, sa uporištem u literaturi klasičara, dok se svaki izlazak iz ove norme percipirao kao „izuzetak“, „nepravilnost“ ili „neregularnost“.¹⁶⁵ Te propisane „pravilnosti“ dužine muzičkih rečenica su dovele i do toga da se mnoge rečenične strukture percipiraju kao „nepravilne“, pa čak i da im se negiraju rečenična svojstva, o čemu govori Berislav Popović (1998) i daje primer druge teme iz I stava Betovenove *Sonate za klavir u d-molu*, op. 31 br. 2, koja je sintaksički oblikovana kao jedna rečenica od 22 takta (pr. 15, str. 31) sa mikrostrukturom: 4+4+6 +2+2+4 (unutrašnje proširenje). Sličan stav imaju i autorke Zdravić Mihailović i Vasilakis: „Tada do izražaja dolaze negativne strane ovog metodskog postupka – umesto da se razmatra ono što postoji, razmatra se ono što 'bi trebalo' da se realizuje kako bi određeni sadržaj bio legitimno prihvaćen“ (2014: 24). Zaključak je da rečenice i periode svakako ne treba deliti na **male i velike**, jer se takva klasifikacija suprotstavlja velikom broju drugačije oblikovane muzičke mikrostrukture, te najzad i ideji da broj taktova ne može suštinski uticati na to da se struktura percipira kao

¹⁶⁴ Hipermetar se još naziva i intermenzuralni metar (Berry, 1986: 14). Više o ovom hipermetru videti Berry, 1986; Crnjanski i Prodanov Krajišnik, 2018.

¹⁶⁵ U pitanju su autori Vlastimir Peričić, Dušan Skovran, Milan Mihajlović, Ivan Čavlović i drugi. Zdravić Mihailović i Vasilakis (2014) navode da je isti metodski postupak analize rečenica na pravilne i nepravilne primenjen kod navedenih autora i kod obrade pojedinih formalnih modela poput sonatnog oblika i ronda, itd. (24). U ovoj knjizi će pojmovi „male“ i „velike“ pesme biti upotrebljeni u drugačijem značenju, videti fusnotu br. 37, str. 51.

mala ili velika, već pre svega tempo izvođenja, i njegovo sadejstvo sa drugim komponentama.¹⁶⁶

Na kraju treba ukazati i na jednu izvesnu terminološku ambigvitetnost kada je reč o teoriji i praksi. Naime, kako ističe Berislav Popović (1998) dok se u udžbeničkoj literaturi koristi pojam – **muzička rečenica**, u izvođačkoj praksi se za isti pojam koristi termin **muzička fraza** (grč. *phrasis* = izraz, izražanje). Premda priznaje da drugi termin krije u sebi prilično nejasnoća i kontroverzi, ovaj autor koristi oba termina kao sinonime.¹⁶⁷ Zoran Božanić (2007) pak pravi distinkciju između fraze i rečenice, označavajući prvu kao „najmanju smisaonu celinu ili, drugim rečima, sintaksički element muzičkog toka, relativno samostalan, koji u sebi sadrži motiv ili skup motiva, *a po pravilu ne prelazi granicu rečenice*“ (Isto: 5).¹⁶⁸ Iz ovoga proizilazi da se fraza po dužini može poklopiti sa dužinom rečenice, ali je češće kraća celina.¹⁶⁹ Problem u definisanju muzičke rečenice se usložnjava činjenicom da muzička teorija 19. veka nije na vreme otklonila pogrešne interpretacije određenih termina, pa se tako čak i pojam **perioda** pojavljuje kao sinonim za muzičku rečenicu. Tako se „obrazuju dva koncepta perioda čiji se kriterijumi mogu, a i ne moraju obavezno pomiriti...Retorička teorija, ona koju je razvio Koch, definiše period po tome da se on – nezavisno od svoje dužine završava jednom formalnom kadencom...Nasuprot tome, u poetskoj teoriji, u vezi sa pravilima o versifikacije koja su se prenela na muziku, period se oslanja na metričku vezu...između nekog prvog i nekog drugog člana...Tako se konceptu 'interpunkcije' – Koch govori o 'interpunkcijskoj formi' (*interpunktische Form*) – suprotstavlja 'metrički' koncept perioda“ (Popović, 1998: 239). Berislav Popović zaključuje da

¹⁶⁶ U tom smislu, u ovoj knjizi se termini mala i velika rečenica i period neće koristiti. Sa druge strane, biće upotrebljivan termin mala pesma koji se odnosi na prosti (mali) oblik pesme, u suprotnosti sa složenim (velikim) oblikom, a sama diferencijacija se vrši ne na osnovu broja taktova, već strukture o čemu je već bilo reči.

¹⁶⁷ U italijanskom, engleskom i francuskom govornom području, pojam muzičke fraze se koristi za označavanje muzičke rečenice, dok je u nemačkom jeziku u optičaju i kao pojam za najmanju metričko-formalnu celinu.

¹⁶⁸ Podvukao Z.B.

¹⁶⁹ Ima tumačenja u kojima se fraza čak izjednačava sa dvotaktom, pa se tako definiše kao najmanji formalni-metarski deo muzike, melodijskog karaktera (Petrović, 2010), pa i do toga da se govori o „dvostrukim frazama“ (Isto).

je problematična distinkcija između rečenice i perioda opterećena činjenicom da je u prošlosti rečenica definisana na negativan način, kao „ne-period“ (Isto).¹⁷⁰

24. Nadrečenične strukture. Tipologija muzičkog perioda

Muzičke rečenice mogu obrazovati i veće celine, ali koje ne čine strukture višeg reda poput perioda. Tu spada doslovno ili varirano ponavljanje muzičke rečenice koja se u literaturi sreće i kao **dvostruka muzička rečenica** (Petrović, 2010). Samim tim, doslovno ili varirano ponavljanje tri rečenice nazivaće se **trostruka rečenica**. Rečenice takođe mogu obrazovati niz ili lanac rečenica. **Rečenični niz** je muzička celina sastavljena od dve ili više manje sličnih rečenica, koje mogu biti i u različitim tonalitetima (Isto). Ovi nizovi najčešće ulaze u deo složenijeg oblika. Jedan takav niz navodi Tihomir Petrović iz I stava Mocartove *Sonate za klavir u A-duru*, KV 331. U pitanju je rečenični niz koji ulazi u strukturu male trodelne pesme sa skraćenom reprizom, kao b i a1. Rečenice su građene na istom motivskom materijalu, ali su njihove „intonacije“ različite, te ne mogu činiti celinu višeg reda.

¹⁷⁰ Isto smo konstatovali i za fragmentarnu strukturu koja se negativno definiše kao “ne – rečenica”.

**Primer 197. V. A. Mocart, Sonata za klavir u A-duru, K. 331, I stav,
rečenični niz kao male pesme**

U rečenični niz mogu ulaziti i tematski heterogene rečenice, čiji kontrast i neformiranje celine višeg reda još više dolaze do izražaja.

Period je struktura višeg reda koja podrazumeva dve rečenice u odnosu „minimum sličnosti i minimum razlike“. Minimum sličnosti se odnosi na tematski materijal, a minimum razlike na završne kadence rečenica. Dakle, period se odnosi na celinu koju obrazuju dve tematski slične, a harmonski međusobno zavisne rečenice, sa različitim kadicama. (Zdravić Mihailović, *Period*). Zbog ovog odnosa prvu rečenicu možemo nazvati antecedentom – premisom, a drugu konsekventom – zaključkom (Berry, 1986: 402), što ukazuje da su one u međuzavisnom odnosu. Ta međuzavisnost je uslovljena kadicama, odnosom: slabija-ubedljivija, pa se tako u klasicizmu javljaju tri varijante rečenica u odnosu na harmonski završetak.

Prva rečenica	Druga rečenica
ANTECEDENT –pretpostavka	KONSEKVENT-zaključak
D	T, t
T, t (3)	T, t (8)
D ili T(3)	MODULACIJA T,t (8)

Tabela 9. Odnosi kadenci u periodičnoj strukturi

Iz ilustracije odnosa dve rečenice možemo videti da se prva rečenica najčešće završava polukadencom ili kadencom na tonici koja je oslabljena (tercni ili kvintni položaj toničnog akorda), a druga rečenica se završava savršenom kadencom (tonika u oktavnom položaju, na naglešenom delu takta.). Na osnovu tonalnog plana, period može biti jednotonalni ili modulirajući, pri čemu će se zadržati i odnosi kadenci dve rečenice iz prva dva tipa. Harmonska međuzavisnost dve rečenice u periodu potvrđuje činjenicu o međuzavisnosti harmonije i strukture, pa je izlišno govoriti o strukturi ne uzimajući u obzir harmoniju i obrnuto. Prva rečenica – antecedent ima upitan provizorni karakter u poređenju sa drugom, koja je afirmativnija (Berry, 1986: 15). Rečenice unutar perioda najčešće stoje u analogiji: imaju isti ili sličan početak i različit kraj – kadencu. Drugim rečima dele signal početka, ali ne i signal kraja. Prilikom rašlanjivanja muzičkog toka, signal početka ukazuje na razdvajanje rečenica pri čemu se nakon toga proverava odnos njihovih kadenci.

Udaljavanjem od perioda klasicizma, periodom će se smatrati svaka struktura višeg reda u kojoj učestvuju dve rečenice, a koje su u antecedent–konsekvent odnosu, prva rečenica donosi slabiju kadencu, druga ubedljiviju. Primera radi, prva rečenica se može

završiti na VII stupnju, varljivom kadencom ili na subdominanti (varijanta polukadence) (pr. 199).

Rondo.
Allegro.

G: D

K 8 7
D 6 5 T

Primer 198. L.V. Betoven, Sonata za klavir br. 19 u g-molu, op. 49, br. 1, II stav, obeleženi signali početka i različite kadence

a: d — D — 7 — t — DD — 2 — D (S) 7 — t — (D7)

poco riten. *delicatiss.* *a tempo.*

DIII 4 — III — VI 7 — II 7 — DD — 2 — D — 7

D 4 3 — T — S 7 — VII

a: t — D — 7 — t —

Primer 199. F. Šopen, Mazurka op. 67, br. 4 u a-molu, obeležene različite kadence u periodu

Primer 200. V. A. Mocart, Sonata za klavir br.3 u B duru, K. 281, I stav, obeleženi signali početka i kadence

Primer 201. V. A. Mocart, Sonata za klavir u F-duru, KV 547a, I stav, period, obeleženi signali početka i kadence

U primeru iz Hajdnove *Sonate za klavir u F-duru*, prva rečenica se završava na tonici, ali u tercnom položaju akorda i nenaglašenoj dobi u taktu, dok je druga rečenica proširena i

završava ubedljivo na tonici u oktavnom položaju, ali u novom, dominantnom tonalitetu (pr. 202).

The image shows a musical score for a minuet by Joseph Haydn. It consists of two systems of music. The first system is the main melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system is a variation of the melody. Red boxes highlight specific cadences: one at the beginning of the first system and another at the end of the first system. The first system ends with a cadence on the tonic (F), and the second system ends with a cadence on the dominant (D). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, cresc., f), articulation (accents), and fingering (1, 2, 3, 4, 5).

Primer 202. J. Hajdn, Sonata za klavir u F-duru, Hob. XVI, br. 9, II stav, obeleženi signali početka i kadence

Treba spomenuti da jasnu relaciju ostvaruju i one strukture koje čine dve tematski slične rečenice koje se hronološki javljaju od rečenice sa jačom ka rečenici sa slabijom kadencom, to jest imaju obrnut redosled kadenci – prva završava na tonici, druga na dominantu. Takve strukture se nazivaju **otvoreni period**, jer ukazuju na dalje kretanje muzičkog toka i harmonsku „otvorenost“. Otvoreni period se sreće u dužim stavovima i razvojnim delovima sonatne forme. Otvorenim periodom se može smatrati i struktura u kojoj obe rečenice završavaju na dominantu, i mogu biti u različitim tonalitetima. Jedan od primera je iz Beethovenove *Klavirske sonate u D-duru* op. 10 br. 3 (pr. 203), gde se tematski slične rečenice završavaju prva na tonici, a druga na dominantu.¹⁷¹ Ista struktura se pronalazi i u I stavu *Klavirske sonate u c-molu*, op. 13, gde je prva tema sačinjena od dve rečenice: prva završava na tonici c-mola, druga na dominantu.¹⁷²

¹⁷¹ U pitanju je epizodno b u okviru složene trodelne pesme.

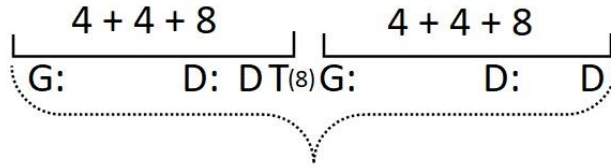
¹⁷² Veoma je interesantno kako se ova struktura otvorenog perioda modifikuje u reprizi, kada se druga rečenica kroz proces transformacije pretvara u most i završava na isti način, kao i most u ekspoziciji.

Trio.

Chord symbols and dynamics are indicated throughout the score:

- System 1: *f*, *f*, *p*, *f*
- System 2: *p*, *f*
- System 3: *ff*, *p*
- System 4: *f*, *p*, *f*
- System 5: *p*, *f*, *f*
- System 6: *f*, *ff*, *ff*, *ff*, *ff*

Primer 203. L. V. Beethoven, Klavirska sonata u D-duru, op. 10 br. 3, III stav, otvoreni period, obeleženi signali početka i kadence



Slika. Šematski prikaz otvorenog perioda iz primera 203a.

Period od tri rečenice je struktura koja se sastoji od tri rečenice poređane prema jačini kadence, od najslabije do najubedljivije. U narednom primeru minimum sličnosti se sastoji u početnom ritmičkom, manje melodijskom gestu.

Allegro vivace.

Fis: $-VIIb^5$ D^2 T^6 || -6 T D H: VII^3 T^6 || T S II $6D^{4-3}$ $T^{(3)}$

T^6 D^6_4 T
 Fis: S T_6 II 7 6 5 D T

Primer 205. L. V. Beethoven, Sonata za klavir, op. 78, II stav (1-12), period od tri rečenice¹⁷³

¹⁷³ Primer preuzet od Zdravić i Vasilakis, 2014: 71.

Slična struktura se pronalazi i u I stavu Betovenove Klavirske sonate u c-molu, op. 13, tzv. *Patetičnoj*. U pitanju je druga, lirski tema koja se strukturira kao modulirajući period od tri rečenice, pri čemu ubedljivu kadencu donosi tek treća, budući da se prethodne rečenice većinom odvijaju na pedalu dominante.¹⁷⁴

Dvoperiod ili dvostruki period. Nalik strukturi u kojoj dve rečenice ulaze u strukturu perioda, tako i dva perioda mogu da formiraju višu, složeniju strukturu. U tom slučaju postoje 4 rečenice sličnog motivskog sadržaja čiji odnos kadenci je postavljen tako da su kadence pre poslednje manje afirmativne, dok je kadenca poslednje rečenice najubedljivija. Kadence druge i četvrte rečenice se praktično odnose kao kadence dve rečenice unutar standardnog perioda. Strukturu dvoperioda pronalazimo u Mocartovoj sonati, K. 576, u I stavu. Generalno, reč je o strukturi koja nije toliko česta u literaturi.

D: D T — D —² T D⁶ T ||⁶ K6 - 5
D⁴ - 3 e: D t —

D — t⁶
D: ||⁶ D T — D T — D —

T D⁶ T⁶ ||⁶ K6 - 5
D⁴ - 3 e: D t — D —

D: || — D⁷ T

Primer 206. V. A. Mocart, Sonata za klavir, K. 576, I stav, dvoperiod sa obeleženim rečenicama i harmonskom sintagmom

¹⁷⁴ Prva rečenica se odvija na pedalu dominante u es-molu, druga se odvija na dominantu Des-dura, a treća donosi autentičnu kadencu, a potom i proširenje kojim se modulira u Es-dur, tonalitet kojim počinje T2/2 ili drugi deo tematskog kompleksa.

Treba istaći i da se u stručnoj literaturi, naročito anglosaksonskoj pronalaze i tumačenja da strukturu perioda mogu konstruisati i dve rečenice koje nisu u paralelnom odnosu, to jest one kojima nedostaje motivska sličnost, te su zapravo tematski heterogene.¹⁷⁵ Ti autori (Caplin, 1998; Мазель, 1979 i dr.) ukazuju na činjenicu da period mogu obrazovati i dve rečenice koje ne poseduju tematsku sličnost, ali moraju biti harmonski zavisne (druga rečenica ima jaču kadencu). Pa ipak, u stručnoj literaturi srpskih autora, takve strukture dobijaju pre tumačenje niza rečenica ili grupa teme, ukoliko je reč o segmentu veće celine. Njihov zajednički stav je da je tematska sličnost rečenica ili „minimum sličnosti“ prvi i neophodan uslov za formiranje strukture perioda (Mihajlović, 1989; Skovran i Peričić 1986; Zatkalik, Medić i Vlajić 2003; Zdravić Mihailović i Vasilakis 2014).

Istorijski posmatrano, period spada u noviju tvorevinu, tipičnu za period klasicizma i romantizma, znatno manje za barok. Teoretičar Lev Mazelj (1979) smatra da je on mogao nastati tek na visokom stupnju razvoja muzičkog mišljenja, jer su bili potrebni melodijsko-ritmička individualizacija, gde se ne samo jednotakti i dvotakti, već i četvorotaktne i osmotaktne strukture lako opažaju i prepoznaju pri ponavljanju; takav razvoj harmonskog osećaja da se shvataju odnosi ne samo među susednim harmonijama, već i na rastojanju. Struktura perioda se pronalazi u početnim, ekspozicionim delovima muzičkog toka baroka, klasicizma i romantizma i ulazi u veće forme u vidu teme. Povremeno se sreće čak i u delovima muzičkog toka koje karakteriše razvojni proces u vidu epizoda,¹⁷⁶ ako je u pitanju rondo, ili epizodnih tema u sonatnoj formi.

25. Mala dvodelna i trodelna pesma

Jednostavni ili prosti oblici pesama, dvodelna pesma (ab) i trodelna pesma (aba – sa reprizom ili abc – bez reprize) u klasicizmu se ređe susreću kao samostalni oblici ili stavovi ciklusa. Njih nazivamo „malim“ pesmama kako bismo ukazali na njihovu jednostavnu

¹⁷⁵ Primera radi, Valas Beri daje primer sa početka II stava Betovenove *Patetične sonate*, op. 13 u c-molu.

¹⁷⁶ Videti primer Mala patetična sonata.

strukturu koja najčešće ulazi u sastav složene (velike) trodelne pesme.¹⁷⁷ Mala trodelna pesma **a b a** kao samostalna kompozicija pronalazi se tek u romantizmu nešto češće i to kod malih instrumentalnih komada, kada obično imaju i **uvod** i **kodu**. Dakle, ukoliko samostalno muzičko delo ima produženi nastavak, on se naziva **koda (Coda)**, za razliku od **kode** (ital. *codetta*) koja predstavlja završetak pojedinog dela kompozicije. U periodu klasicizma mala dvodelna i trodelna pesma ulaze u formu složene trodelne pesme, a mogu se pronaći i kao teme klasičnog rondo ili teme s varijacijama. Mala pesma se tek od romantizma pronalazi i kao prva tema sonatnog oblika, iako se neki začeci toga mogu primetiti i u Betovenovom stvaralaštvu.¹⁷⁸ Grupa druge teme sonatnog oblika, izvan konteksta forme, može se takođe smatrati malom dvodelnom pesmom, budući da ima heterogenu tematsku strukturu. Malu dvodelnu pesmu treba razlikovati od **baroknog dvodela** koji je tematski homogena struktura sa normiranim tonalnim planom.

Treba spomenuti i strukturu koja se u literaturi sreće pod nazivom „prelazni oblik pesme“¹⁷⁹ ili na engleskom „the rounded binary“ (zaokruženi dvodel) ili „incipient ternary“ (početna trodelnost). U pitanju je struktura **a a1 b a1** u kojoj **a a1** predstavlja period, **b** je kratka digresija i **a1** reprizira samo drugu rečenicu perioda (pr. 207).¹⁸⁰ Prema Valasu Beriju

¹⁷⁷ Kod autora Skovrana i Peričića, mala dvodelna pesma ima 2 puta po 8 taktova, a velika 2 puta po 16, što je u suprotnosti sa stavovima izloženim u ovoj knjizi. Već je diskutovano o tome zašto se protivimo ideji o „malim“ i „velikim“ strukturama sagledanim samo iz pozicije njihovog broja taktova. Sa druge strane, termini mala i velika pesma ne samo da odgovaraju prostoj i složenoj strukturi ovih pesama, kako se koriste u ovoj knjizi, već i oznakama koje se upotrebljavaju za njihovu šematizaciju.

¹⁷⁸ Npr. prva tema iz I stava Klavirske sonate op. 90 oblikovana kao abc, to jest grupa prve teme.

¹⁷⁹ Istorijski pregled tumačenja ovog oblika u srpskoj literaturi koncizno je dat u radu Anice Sabo „Prelazni oblik između dvodelne i trodelne pesme: suočavanje teorijskih postavki i istorijske prakse“ (2005) u kome je predstavljen naročito interesantan zaokret u razmišljanju dva značajna autora, Vlastimira Peričića i Dušana Skovrana u njihovom koautorskom izdanju udžbenika *Nauka o muzičkim oblicima* iz 1966 i 1986. Naime, u analizi *Pesme bez reči br. 20* u Es-duru Feliksa Mendelsohna (Felix Mendelssohn) datoj u analitičkom prilogu, u izdanju iz 1966. oni naginju više tumačenju „prelaznog oblika pesme“, dok u izdanju iz 1986. godine tumače isti oblik kao „trodelnu pesmu“. Udžbenik Milana Mihajlovića *Muzički oblici* iz 1989. godine sadrži klasifikaciju male pesme na dvodelnu, trodelnu i prelazni oblik, te tako počinje širenje date tipologije. Iako autorka vidi prednost Mihajlovićevog zapisa aa1ba1 u preciznijem postavljanju odnosa susednih i nesusednih delova oblika, ipak se mora skrenuti pažnja da on istovremeno unosi i zabunu, jer se periodična struktura konvencionalno beleži jednim malim slovom, kao homogena struktura, dok ponavljanja ne čine celinu višeg reda. Videti: Sabo, 2005. U poslednjem izdanju Peričićeve i Skovranove knjige *Nauka o muzičkim oblicima* iz 1991. godine, autori takođe koriste zapis aa1ba1, odnosno aa1ba2, ali ne govore o „prelaznom obliku pesme“ iako ovaj oblik obrađuju u okviru odeljka o dvodelnoj pesmi.

¹⁸⁰ Iako tipologija pesme izložena u ovoj publikaciji ne ide u pravcu legitimisanja „prelaznog oblika pesme“ spomenimo i to da se u literaturi ne javlja samo kao **a a1 b a1**, već i kao **a a1 b a**, kao i **a a1 b a2**, gde se varijabilni odseci odnose na primenu različite kadence ili na tonalitet u kome se segment javlja. Većih razlika

ova struktura ima tri karakteristike: 1. sastoji se iz dva glavna dela, od kojih je drugi uporediv sa prvim u trajanju, a neretko je nešto i duži; 2. završetak prvog dela, kao i u dvodelnoj pesmi je u bliskom tonalitetu;¹⁸¹ 3. drugi deo sadrži formalni povratak materijala iz prvog dela, najčešće u svom originalnom obliku i to u vidu samo jedne rečenice (od dve koliko je imao prvi deo). Razlog što je termin „prelazni oblik pesme“ stekao veliku popularnost među pedagogima muzike pronalazimo u specifičnom trajanju oblika koji ispunjava „prostor“ dvodelne pesme, dok se u tematskom i tonalnom smislu uočava „skraćena repriza“. Pa ipak, iz razloga što postoji element repriznosti - a1, signal početka koji slušamo kao povratak cele teme na metonomijski način, ispravniji naziv za ovu strukturu bi bio „mala trodelna pesma sa skraćenom reprizom“ (Skovran i Peričić 1986: 84).

uglavnom nema, i dok aa1 gotovo uvek predstavlja strukturu perioda, deo ba1 predstavlja niz od dve (različite) rečenice.

¹⁸¹ Završetak prvog dela može, naravno, biti i u osnovnom tonalitetu i to veoma često na šta ukazuju, između ostalog i oznake **a a1 b a1**.

Rondo.
Allegro. **a**

Allegro. **a**

p

cresc.

f

b

f

p

cresc.

f

a1

p

cresc.

f

*Red **

Primer 207. V. A. Mocart, Sonata za violinu i klavir u Es-duru, K. 380, finale, mala trodelna pesma sa skraćenom reprizom

Primer 207. V. A. Mocart, Sonata za violinu i klavir u Es-duru, K. 380, finale, mala trodelna pesma sa skraćenom reprizom (nastavak)

Mala trodelna pesma ili jednostavna trodelnost sadrži koncept „povratka“, to jest repeticije nakon digresije – srednjeg odseka. Valas Beri ukazuje da je ideja *repeticije nakon digresije*, osnova trodelne forme, veoma stara. Ona se može videti, primera radi, u ranim

muzičko-poetskim formama poput srednjovekovnog virle (fr. *virelai*) (Berry, 1986).¹⁸² On dodaje da većina izuzetno razvijenih tradicionalnih formi u neku ruku predstavlja manifestacije ili ekstenzije trodelnog principa poput ronda ili sonatne forme (Isto). Standardna mala trodelna pesma ima sledeće karakteristike: prvi deo se najčešće završava u osnovnom tonalitetu, sledi digresija – srednji odsek sa ili bez modulacija u bliske tonalitete i treći deo je repriza. Najčešće sva tri dela su proporcionalno iste dužine. U nekim slučajevima prvi deo – a može završiti i u novom tonalitetu.

Mala trodelna pesma **a b a** se pojavljuje najčešće kao deo većih formi, kao deo složene trodelne pesme ili teme za varijaciju, ronda, a u romantizmu se javlja čak i kao prva tema sonatne forme (Šubert, A-dur D. 664). Kada je reč o repetitiji delova, interesantno je da mala trodelna pesma ima sledeću šemu a:ll:ba:ll koja ukazuje da se najčešće prvi deo – a ponavlja samostalno, dok se b i a ponavljaju zajedno. Na makroplanu trodelnosti, sličnu proceduru uviđamo i u sonatnoj formi gde se ekspozicija ponavlja sama, a razvojni deo i repriza zajedno. Prvi, a deo, je najčešće tonalno homogen, i on donosi glavni tematski materijal. Strukturalno, on može biti rečenica, niz rečenica ili period, sa ili bez proširenja. Najčešće završava autentičnom kadencom u osnovnom tonalitetu.

Kada je reč o srednjem odseku trodelne forme (b), treba imati na umu da on tematski mora biti komplementaran, i iako kontrastirajući, ne sme biti kontradiktoran. Njegova funkcija je da donese neophodan kontrast, razvijajući uglavnom osnovni tematski materijal. Kontrast može biti na tonalnom planu (nov tonalitet) ili u harmonskom toku (sekvenca), a nekad bude i jednostavna prolongacija dominantne funkcije osnovnog tonaliteta. Ukoliko se javi modulacija, najčešće su to bliski tonaliteti u paralelni, subdominantni ili dominantni tonalitet. Iz tih razloga (rad sa osnovnim materijalom, harmonska nestabilnost, sekvenca), ovaj deo najčešće ima fragmentarnu strukturu, ali nije neuobičajeno ni da donese strukturu standardne rečenice.

¹⁸² Beri skreće pažnju na delo Žoskena De Prea, „Faulte d’argent“ iz ranog 16. veka koji je jedan od najboljih primera trodelne forme.

Nešto ređe će se u ovom odseku pojaviti nov materijal, kao u Betovenovom skercu iz *Sonate za klavir u A-duru*, op. 2 br. 2 (pr. 208), gde se od t. 19 javlja nov materijal u gismolu.

Primer 208. L. V. Betoven, Sonata za klavir u A-duru, op. 2 br. 2, III stav, b odsek sa novim materijalom

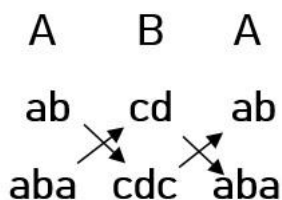
Pored donošenja kontrasta, ovaj odsek ima ključnu ulogu da pripremi reprizu. Neki od prepoznatljivih elemenata pripreme su: tonalna priprema – modulacija u osnovni tonalitet pred reprizu, tematska priprema: anticipacija osnovnog motivskog materijala kojim će započeti repriza, i harmonska priprema: završetak na dominantni osnovnog tonaliteta – signal kraja, nekada sa dužim pedalom na istoj funkciji.

Treći deo – a, repriza, može biti doslovna repriza, ali može uključivati i nekakve izmene tematskog materijala, harmonskog, melodijskog, ritmičkog, tembralnog, fakturalnog, strukturalnog. U praksi su najčešće male izmene u vidu strukture – proširenja izazvana kadencionim procesom ili ponavljanjima, ukrašavanja melodije i slično.

Mala trodelna pesma bez reprize **a b c**, ređe se pojavljuje kao samostalna forma u instrumentalnoj muzici, dok je nešto češće možemo pronaći u vokalno-instrumentalnim formama poput solo pesama. Razlog tome leži u činjenici što ovakva struktura **a b c**, iako tematski heterogena poseduje tekstualnu komponentu koja čini poveznicu njenih delova. Iako mi prvo tumačimo strukturalni plan, pa stižemo do komponente teksta, važno je istaći da iz teksta, to jest njegove strukture, upravo proizilazi **a b c** forma koja muzički odslikava siže.¹⁸³

26. Složena trodelna pesma

Kao što joj sam naziv kaže, složena trodelna pesma je trodelna forma u kojoj svaki deo predstavlja oblik male, jednostavne dvodelne ili trodelne pesme. O njoj se govori kao o *lučnoj formi* (eng. *arch form*), jer takva forma podrazumeva koncept progresije i reprize ili povratka. Ova forma se istorijski sreće još u vreme baroknog perioda u tzv. *Da capo* arijama. Vokalne i horske *da capo* forme 18. veka u potpunosti odgovaraju trodelnoj strukturi složene pesme. Jedan od primera može biti i Hendlova arija iz *Mesije* pod nazivom „Bio je prezren“ („He was despised“). Kao što se vidi u narednom šematskom prikazu, veliko slovo forme ukazuje na makrostrukturu, dok mala slova ukazuju na mikrostrukturu, to jest da se ispod A i B nalaze strukture male pesme.



¹⁸³ Videti: F. Šubert, Gudački kvartet u d-molu, II stav („Smrt i devojka“). U tom primeru velika motivska sličnost sva tri dela, kao i tonalna zaokruženost obezbeđuje jedinstvo celine.

Ovo je važno napomenuti, jer u slučajevima u kojima se umesto male pesme javi struktura nižeg reda, nju obeležavamo malim slovom, o čemu će biti kasnije više reči. U obliku složene trodelne pesme je pisan Menuet ili Skerco unutar sonatnog ciklusa u klasicizmu, te se redovno javlja kao II ili III stav sonate, simfonije ili koncerta.

Za razliku od male trodelne pesme koja je proste, jednostavne strukture, složena trodelna pesma je razvijenija i raznolikija, te može sadržati i kontrastnije tematske ideje i raspoloženja, naročito u delu B (triju). Ovaj oblik složene pesme pronalazi se i samostalno u vidu minijatura za klavir, karakternih dela, veoma popularnih tokom 19. veka koje su pisali kompozitori poput Betovena, Šuberta, Šumana, Mendelsohn, Šopena i Bramsa, i drugih pod nazivima bagatele, nokturna, preludijumi, fantazije i intermeca. Tu spadaju i plesovi i njihove stilizacije poput valcera, mazurki, poloneza i drugog. Ono što će pak biti predmet interesovanja uglavnom se odnosi na lagane stavove simfonija, sonata i kamernih dela u kojima se složena trodelna pesma „krije“ pod pomenutim nazivima Menuet i Skerco. Posmatranjem tonalnog plana, može se primetiti da je svaki od od tri dela ABA zapravo „zatvoren“, što znači da obično počinje i završava u istom tonalitetu. Izuzetak se može odnositi na B koji pri kraju može doneti pripremu reprize i tzv. retransiciju u osnovni tonalitet (pr. 211).

Uvod se veoma retko javlja u složenoj trodelnoj pesmi, a ukoliko se pak javi, uglavnom ne prelazi dužinu od 8 taktova.¹⁸⁴

Kada je reč o **prvom delu složene trodelne pesme – A**, on donosi najvažniji tematski materijal. Najčešće je pisan u obliku male trodelne pesme **a b a**, ređe **a b**. Razlog tome leži u postojanju reprize koja donosi kako tonalno, tako i tematsko zaokruženje. To je važno, jer nekada srednji odsek **b** donosi modulaciju u bliske tonalitete. Ova modulacija može i izostati, naročito ukoliko je reč o maloj trodelnoj pesmi sa skraćenom reprizom. Kada je reč o strukturi, tu su moguće razne kombinacije. Važno je istaći da ekspozicioni, početni odsek pesme – **a** uvek predstavlja neku strukturu višeg reda poput rečenice i perioda. Kada je reč

¹⁸⁴ Izuzetak je uvod u II stavu Berliozove *Fantastične simfonije* koji traje čak 38 taktova!

o **b** koji predstavlja središnji tip izlaganja, neretko će biti fragmentarne strukture. Na to će ukazivati pre svega pojava „rada“ sa motivom iz početnog **a**, kao i nestabilniji harmonski tok, uobičajeno organizovan kroz sekventno-modulacioni proces. Isto se tako u ovim odsecima sreće i rečenična struktura standardnog tipa $n+n+2n$. Ukoliko se u ovom delu javi niz ili lanac rečenica, možemo ga tumačiti i kao „fragmentarnost višeg nivoa“. Na mikronivou fragmentarnost se gradi nizanem dvotakata, ili u zavisnosti od tempa, manjih ili većih mikrocelina, dok se na makronivou može govoriti o nizanju rečenica kao jednog vida strukturalne relativizacije, odnosno fragmentarnosti višeg nivoa. Na tonalnom planu **b** odseka uočićemo modulacije i istupanja u bliske tonalitete, dok je završetak gotovo nedvosmisleno na polukadenci osnovnog tonaliteta koja priprema reprizu **a**. Zbog toga se **b** i tumači kao „otvorena struktura“ u smislu otvorenosti za dalji muzički tok. Nakon **b** sledi repriza početnog **a** koje gotovo uvek podrazumeva i neku izmenu u vidu proširenja, skraćivanja, harmonskog variranja i drugog. U tom slučaju ga obeležavamo kao **a1**. Na tematskom planu možemo reći da unutar dela A pravog tematskog kontrasta često i nema, jer su delovi homogeni.

Naredni deo – B najčešće obeležen kao **Trio**¹⁸⁵, pronalazi se i pod nazivima *Alternativo*, *Maggiore* ili *Minore* što ukazuje na to da taj odsek donosi mutaciju, to jest istoimeni tonalitet suprotnog roda. Ovaj deo najčešće predstavlja analognu strukturu delu A, te ukoliko je on predstavljao malu trodelnu pesmu, i B deo će doneti istu strukturu. Primarna funkcija dela B jeste kontrast, naročito kada je reč o tematskom planu, jer se gradi iz novog tematskog materijala. Drugim rečima, delovi složene pesme A i B su najčešće tematski heterogeni, kontrastni, te podrazumeva pojavu novog tematsko-motivskog materijala. On se ostvaruje i na tonalnom planu, a neretko i na području vremenske organizacije muzike, u području tempa, ređe metra, kao u III stavu Betovenove *Simfonije br. 6 u F-duru*, op. 68.

¹⁸⁵Kada je reč o terminu *Trio* on potiče iz vremena baroka, tačnije iz Lilijevog vremena, druge polovine 17. veka. Uobičajena praksa tog vremena je bila je da u baroknim igrima forme ABA ovaj odsek – drugu igru, izvode tri instrumenta, najčešće dve oboe i fagot, a slično se pojavljuje i u Lilijevim baletskim svitama. Zbog toga ovaj odsek biva nazvan trijom čak i kada izostaju bilo kakve asocijacije na takvu troglasnu fakturu.

Način promene tonaliteta između A i B dela je najčešće tonalnim skokom, jer je A deo „zatvoren“ u osnovnom tonalitetu, dok B deo počinje u novom. Uočićemo da B deo neretko donosi istoimeni ili paralelni tonalitet, kao i subdominantni i dominantni. Od Betovenovog vremena nešto su prisutniji i medijantni tonaliteti na granicama forme, pa tako i kada su u pitanju tonalni planovi delova A i B u složenoj trodelnoj pesmi.

Budući da kraj Trija treba tonalno, harmonski da pripremi reprizu, on se neretko završava na dominantni osnovnog tonaliteta i ostaje otvoren za dalje kretanje muzičkog toka. To će na strukturalnom planu označavati relativizaciju strukture višeg reda, te će se neretko u okviru B poslednji odsek c javiti u vidu samostalne potencijalne rečenice.

Izuzetak u pogledu dela B javlja se kada se umesto male dvodelne ili trodelne pesme na ovom mestu javlja **epizoda – b**. U tom slučaju šematski prikaz glasi **A b A**. Strukturu epizodnog b ne treba poistovećivati sa delom b u maloj trodelnoj pesmi. Epizodno b će najčešće predstavljati nizove rečenica, čak i period, dok se fragmentarna struktura po pravilu na tom mestu ne javlja.

Kada je reč o **reprizi A**, može se primetiti da su prvi i treći deo složene trodelne pesme najčešće muzički identični, te iz tog razloga na kraju Trija stoji oznaka *Da Capo di Menuet* ili *Da Capo di Scherzo*. Ukoliko je prisutna ispisana repriza, uglavnom su prisutne izmene. Te izmene su najčešće melodijske, ali i strukturalne, u vidu proširenja i skraćanja rečenične građe, dok je drastičniju izmenu podrazumeva repiriziranje samo prvog dela forme, početnog **a** (umesto celog dela A). U tom slučaju formalna šema glasi **A B a**. Repriza (malog) **a** umesto (velikog) A podseća na metonimiju¹⁸⁶ ili sinegdohu u jeziku – gde deo stoji umesto celine, pa bi ovo bila neka vrsta muzičke metonimije. Ispisana repeticijska takođe može ukazivati na druge strukturalne modifikacije poput skraćanja i proširenja ili može uključivati variranje melodijske i harmonske komponente. Može se javiti i tzv. „dinamizirana repriza“ pri čemu se pojačava efekat povratka ekspozicionog tematskog materijala i „odsek prvobitno izložen na ekspozicioni način poprima karakteristike razrade“ (Zatkalik et al.,

¹⁸⁶ Metonimija ili sinegdoha je stilska figura u kojoj se uzima deo da predstavlja celinu. Na primer „Imamo krov nad glavom“, mi tada mislimo na celu kuću ili „Neću maknuti malim prstom“ u smislu „Neću ništa uraditi“.

2003). Dinamizacija se može sprovoditi izlaganjem tematskog materijala u visokom registru, u oktavnom udvajanju melodije, sa pojačanom dinamikom, u složenijoj fakturi i slično tome.

Kada je reč o **uvodu i kodi**, češće je da se uvod javi ukoliko je složena trodelna pesma samostalna kompozicija, van ciklusa, dok je koda nešto češće prisutna, naročito od Betovenog stvaralaštva. Najčešće je izgrađena kao reminiscencija na glavni tematski materijal. Ukoliko je u pitanju kraća koda, kao kratka reminiscencija od nekoliko taktova nju nazivamo **kodeta** (it. *codetta*), dok su „prave“ kode uvek formalno odvojene i posebno ispisane, te obeležene kao Coda. Jedna od takvih se pojavljuje na kraju III stava Betovenovog *Klavirskog trija u Es-duru*, op. 70 br. 2, gde se koda sastoji od materijala A i B, te traje 24 takta.

Primer 210. L. V. Betoven, Klavirski trio u Es-duru, op. 70 br. 2, III stav, Coda

Kao što je rečeno, složena trodelna pesma je nakon klasicizma prisutna u malim instrumentalnim komadima koji se pišu za klavir ili solo instrumente uz pratnju klavira. Osnovni koncept na kome se procesuirala A B A forma jeste ekspozicija-digresija-repriza, zbog čega se kontrast pojavljuje kao suštinska osobina trodelne forme. U romantizmu će se javiti i kao samostalna, vanciklična kompozicija, pa će se i kompozitori poigravati sa tim klasičnim obrascem i često ga dekonstruisati. To možemo sresti u već pomenutim delima Šopena, Mendelsohna, Bramsa, Čajkovskog i drugih.

Allegretto. a period $8(1+1+2+4) + 8(1+1+2+4)$

b niz od dve standardne rečenice $8(2+2+4) + 8(2+2+4)$

Primer 211. L. V. Betoven: Sonata za klavir op. 14, br. 1 E-dur, II stav, složena trodelna pesma

a1 – period – druga rečenica ima i un. i sp. proširenje

un. proširenje 3 takta

sp. proširenje 11 taktova

Maggiore. c standardna rečenica 4 + 4 + 8

d fragm. struktura 2 + 2 + 2 + 4

c1 potencijalna rečenica 4+4+4

Coda. Coda 4+4+5+2

Allegretto da capo sin' al Maggiore e poi la Coda

Primer 211. L. V. Betoven: Sonata za klavir op. 14, br. 1 E-dur, II stav, složena trodelna pesma, *nastavak*

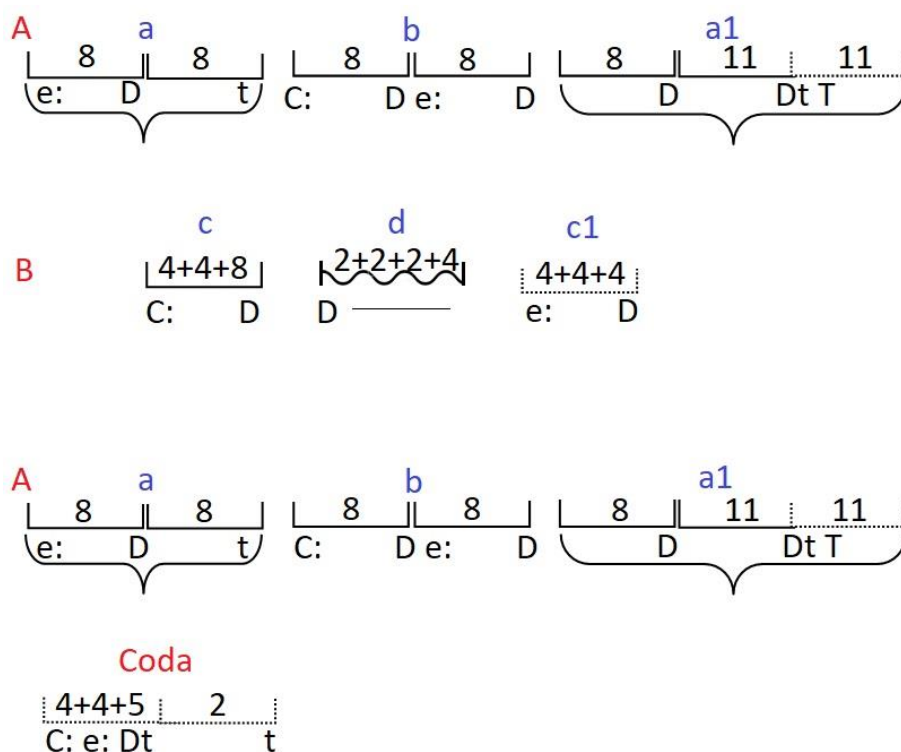
Kao primer složene trodelne pesme biće prikazan II stav Betovenove Klavirske sonate op. 14, br. 1 u E-duru. Drugi stav je pisan u istoimenom tonalitetu e-molu. Oblik A je mala trodelna pesma aba_1 , sa tim da a_1 ukazuje na prisustvo izmenjene „mini“ reprize. Početno a je period koji se sastoji od dve rečenice. Mogu se uočiti **signali početka** – glavni tematsko-motivski materijal i **signali kraja** – kadence. Rečenice imaju iste signale početka – minimum sličnosti, i različite signale kraja – minimum razlike. Prva rečenica se završava na dominantnoj funkciji e-mola, dok se druga završava autentičnom kadencom na tonici istog početnog tonaliteta. Odsek **b** čini niz od dve rečenice. Pored toga primećujemo da su a i b tematski homogeni, jer je srednji odsek takođe izgrađen od istog početnog tematsko-motivskog materijala. Međutim, on donosi tonalni kontrast, jer se odvija u C-duru (submedijanta početnog tonaliteta!), te tako prva rečenica završava na dominantni novog tonaliteta, dok druga donosi kraj na dominantni početnog tonaliteta, pripremajući reprizu. Za razliku od početnog a , ove dve rečenice iako imaju identične signale početka, donose iste signale kraja – završetak polukadencom, te ne mogu biti shvaćeni kao struktura višeg reda – period. Već je bilo reči o tome da se ovakvi nizovi rečenica mogu percipirati i kao „fragmentarnost višeg nivoa“, i kao otvoreni period o čemu je već bilo reči ranije.

Repriza a_1 na početku donosi istu prvu, početnu rečenicu, dok se izmena odnosi na strukturu druge rečenice i to u vidu najpre unutrašnjeg, a zatim i spoljašnjeg proširenja. Unutrašnje proširenje traje 3 takta i posledica je ponavljanja jednotaktnog materijala, dok je spoljašnje proširenje od 11 taktova izazvano prolongacijom tonike nakon autentične kadence uz prisustvo pikardijske terce, to jest mutacije (E-dur!).

Trio ili B ima strukturu $c d c_1$ i odvija se u C-duru, tonalitetu submedijante koji nastupa tonalnim skokom. Početno c ima strukturu rečenice, sa završetkom na dominantni, dok se kod odseka d primećuje dvotaktno ponavljanje modela, uz pedal na dominantni što implicira fragmentarnu strukturu. Već smo spomenuli da će se na kraju Trija javiti potreba za modulacijom u osnovni tonalitet i pripremom reprize, te i u ovom slučaju ostaje otvoren za dalji muzički tok. Istovremeno primećujemo relativizaciju strukture ovog odseka, sa

„neostvarenom“ potpunom progresijom rečenice, pa ona tako ostaje u okvirima samostalne potencijalne rečenice.

Oznaka *Allegretto da Capo sin'al Maggiore e poi la Coda* ukazuje da je repriza početnog A dela doslovna, te da se na kraju javlja i koda (Coda) koja je organizovana od materijala iz B dela, u gotovo identičnoj strukturi koju ima c1, uz prolongaciju tonike na samom kraju. Dakle, primetan je $n=4$, tematsko-motivski model četvorotakta kao izlaganje, potom njegovo ponavljanje i progres od 5 taktova, dok se tonika prolongira još dva takta nakon toga ($4+4+5 + 2$). Budući da ima obrise rečenične strukture kao i c1, i Kodu možemo proglasiti samostalnom potencijalnom rečenicom.



Slika. Šematski prikaz složene trodelne pesme

Treba napomenuti i da je povremeno deo A mnogo razvijeniji nego struktura koja je upravo spomenuta, pa na kraju ceo stav može pokazivati sledeću mikrostrukturu: (A) ababa- (B)cdc- (A)ababa. Ova vrsta složene trodelne pesme se naziva *razvijenom pesmom*. Još jedan izuzetak u pogledu ove forme predstavlja dodatno ponavljanje trija i skerca. Primera radi, drugi trio može biti identičan prvom te se javlja šema: skreco-trio-skercotrio-skercocoda. Budući da *doslovna ponavljanja ne čine strukturu višeg reda*, ozbiljnija izmena se dešava kada se javi različit trio, kao u Šumanovom skercu iz *Simfonije br. 1 u d-molu*. Prvi trio u dvodelnom metru je u istoimenom duru, a drugi trio u trodelnom metru, je u B-duru. I u Adagio stavu Hajdnove *Sonate za klavir u Es-duru*, Hob. XVI: 49, A deo ima strukturu **a b a b a** u B-duru, dok je deo B u istoimenom b-molu i paralelnom Des-duru, a repriza se javlja kao jednostavna trodelna pesma **a b a**, te nakon nje sledi koda (Coda) od 16 taktova u kojoj se pre finalne autentične kadence nalazi duga varljiva kadencia. Možemo zaključiti da je veza između trodelne pesme i ronda itekako vidljiva, naročito kada je reč o razvijenoj pesmi tipa **a b a c a**, premda odgovarajući odseci nisu razvijeni kao u pravom rondu sa tri teme, u ovom slučaju. U nekim slučajevima, kao kada je u pitanju pesma sa dva različita trija, mogu se pojaviti i problemi jasne klasifikacije forme ronda ili forme složene trodelne pesme. Ovakvih primera ima mnogo, a njihova sve češća pojava tokom 19. veka ukazuje i na poigravanje kompozitora sa osnovnom šemom **A B A** i pojavom niza varijeteta koji iz nje proizilaze.

Literatura:

- Adorno, Teodor. 1968. *Filozofija nove muzike* (preveo Ivan Focht). Beograd: Nolit.
- Асафьев, Борис Владимирович. 1963. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Belić, Senka. 2004. „Šta je vokalni kanon?“ U: *Muzička teorija i analiza 1: Zbornik Katedre za teorijske predmete* (ur. Mirjana Živković, Ana Stefanović i Miloš Zatkalik), 72–80. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Belić, Senka. „Kanon“. *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmr.rs/kanon/> Pristupljeno 22.6.2024.
- Belić, Senka. „Modalni etos“. *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmr.rs/modalni-etos/> Pristupljeno 22.6.2024.
- Belić, Senka. „Motet“. *Pojmovnik srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmr.rs/motet/> Pristupljeno 23.6.2024.
- Bent, Ian. William Drabkin, *Analysis*. London: Macmillan.
- Berry, Wallace. 1986. *Form in Music* (second edition), New Jersey: Prentice-Hall.
- Božanić, Zoran. 2006. „Razvoj moteta u periodu modalnog višeglasja.“ U *Muzička teorija i analiza 3: zbornik Katedre za teorijske predmete*, (ur. Mirjana Živković i drugi), 88–109. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Božanić, Zoran. 2007. *Muzička fraza*. Beograd: Clio.
- Božanić, Zoran. „Imitacija“. *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmr.rs/imitacija/> Pristupljeno 22.6.2024.
- Caplin, Wiliam. 1998. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Christensen, Thomas. 2002. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas. 1992. *A guide to musical analysis*. W. W. Norton & Company.
- Cook, Nicholas. 1998. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Crnjanski Nataša, Ira Prodanov Krajišnik. 2016. „Analitička i izvođačka interpetacija muzičkog dela“, u *Muzika*, XX, br. 1, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Muzikološko društvo FBiH, Sarajevo, 2016, str. 55–76; ISSN: 1512–5297 (print), ISSN: 2490–2489 (online).
- Crnjanski, Nataša, Ira Prodanov Krajišnik. 2018. „Schnabel’s approach to metric and rhythmic articulation.“ *Muzika* (ur. Lana Paćuka) XXII, br. 1, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Muzikološko društvo FBiH, Sarajevo, 2018, str. 92–119; ISSN: 1512–5297 (print), ISSN: 2490–2489 (online).
- Crnjanski, Nataša. 2022. „*Passus balcanicus* ili tužna muzika ima silaznu putanju: prilog proučavanju Mokranjčevih rukoveti.“ *Muzika* (ur. Fatima Hodžić) Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Muzikološko društvo FBiH, str. 7–46.
- Crnjanski, Nataša. 2024. „Čija li je naša lestvica? Balkanska lestvica i passus balcanicus“ u: *Poučavanje teorije glazbe danas – Teaching Music Theory Today* (ur. Sanja Kiš Žuvela). Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara.
- Crnjanski, Nataša. 2019. *Pojmovnik muzičke semiotike*. Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Dahlhaus, Carl. 1997. *Ludwig van Beethoven. Approaches to his Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Despić, Dejan. 2007. *Teorija muzike*. Beograd: FMU.
- Despić, Dejan. 1987. *Harmonska analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

- Despić, Dejan. 1991. *Uvod u savremeno komponovanje*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Despić, Dejan. 1997. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Деспић, Дејан. 2004. *Музички стилови*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Devčić, Natko. 2010. *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga.
- Zdravić Mihailović, Danijela i Jelena Vasilakis. 2014. *Priručnik za analizu jednostavnih oblika barok i klasicizam*, Univerzitet umetnosti u Nišu, Niš, 2014.
- Zdravić Mihailović, Danijela. 2015. *Fenomen reprize u sonatnom obliku*. Niš: Univerzitet umetnosti u Nišu, Centar za naučnoistraživački rad SANU.
- Zdravić Mihailović, „Period“, *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmt.rs/period/> Pristupljeno 10.6.2024.
- Felix Salzer, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York: Dover.
- Grabócz, Márta. 1996. “The role of semiotical terminology in musical analysis.” In: Eero Tarasti, Paul Forsell & Richard Littlefield (eds.), *Musical semiotics in growth*. Imatra: International Semiotics Institute.
- Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Hatten, Robert. 1997. „The Opening Theme of Beethoven’s ‘Ghost’ Trio: A Discourse in Semiotic Method“. U: *Applied Semiotics*, 27–40.
- Hatten, Robert. 2018. *A theory of virtual agency*. Indiana, Bloomington: Indiana University Press.
- Hennion, Antoine. 2003. “Music and Mediation”. *The Cultural Study of Music* (ur. Martin Clayton, Trevor Herbert i Richard Middleton), 80–91. New York: Routledge.
- Ilić, Danijela. 2002. *Sredstva izražavanja u muzici*. Niš: Nota Knjaževac, Viša muzička škola u Nišu.
- Ilić, Ivana. „Muzička analiza“. *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmt.rs/muzicka-analiza/> Pristupljeno 24.6.2024.
- Ivković, Aleksandra. „Melodija“. *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmt.rs/melodija/> Pristupljeno 23.6.2024.
- Judkin, Džeremi. 2003. *Muzika u srednjevekovnoj Evropi*. Beograd: Clio.
- Катунaц, Драгољуб. 1990. *Scarlattieva sonata*. Београд: Савремена администрација.
- Кохоутек, Цтирад. 1984. *Техника компоновања у музици 20. Века*. Београд: Универзитет уметности.
- Kokoras, Panayiotis. 2007. “Towards a Holophonic Musical Texture”. *Journal of Music and Meaning* (JMM), JMM 4, Winter 2007, section 5. University of Southern Denmark.
- Kokoras, Panayiotis. 2014. “Auditory fusion and holophonic musical texture in Xenakis’ pithoprakta.” ICMC2014 – International Computer Music Conference. Athens/ Greece
- Komatović, Nikola. „Enharmonija“. *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmt.rs/enharmonija/> Pristupljeno 17.6.2024.
- Krausz, Michael. 1995. *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Krenek, Ernst. 1978. *Studije dvanaesttonskog kontrapunkta*, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Kurth, Ernst. 1917. *Die Grundlage des linearen Kontrapunktus*, Zürich.
- Levitin. Daniel J. 2006. *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. Dutton/Penguin Books.

- Mataruga, Teodora Mataruga. 2022. „Tipovi fature u odabranim horskim delima Erika Vitakera”, master rad, odbranjen na Akademiji umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu 2022. godine (komisija: prof. dr Ljubica Ilić, prof. dr Ira Prodanov Krajišnik, prof. dr Nataša Crnjanski-mentorka).
- Мазель, Л. и В. Цуккерман. 1967. *Анализ музыкальных произведени*. Москва: Издательство Музыка
- Мазель, Л. 1979. *Строение музыкальных произведени*. Москва: Издательство Музыка.
- Messiaen, Olivier. 1944. *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc.
- Mühe, Hansgeorg. 1978. *Musikanalyse: Methode, Übung, Anwendung*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Mihajlović-Marković, Jelena. „Hromatska modulacija pomoću promene sklopa akorda”. *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmr.rs/hromatska-modulacija-pomocu-promene-sklopa-akorda/> Pristupljeno 18. 6. 2024.
- Mihajlović-Marković, Jelena. „Hromatsko-enharmonska modulacija”. <https://pojmovnik.sdmr.rs/hromatsko-enharmonska-modulacija/> *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. Pristupljeno 18. 6. 2024.
- Mihajlović, Milan. 1989. *Muzički oblici*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Mirka, Danuta. 2021. *Hypermetric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787 – 1791*. Oxford: Oxford University Press.
- Назайкинский, Евгений Владимирович. 1972. *О психологии музыкального восприятия*. Москва: Музыка.
- Scholz, Herwig Knaus Gottfried. 1988. *Formen in der Musik, HERKUNFT Analyse Beschreibung*, Band I, Österreichischer Bundesverlag, Wien.
- Scholz, Herwig Knaus Gottfried. 1989. *Formen in der Musik, Anregungen zur Musikanalyse*, Band II, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1989.
- Перичић, Властимир. 1968. *Развој тоналног система*. Београд: Уметничка академија.
- Peričić, Vlastimir. 1980. *Pregled razvoja harmonskih stilova*. Beograd: FMU.
- Peričić, Vlastimir. 1987. *Vokalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti.
- Petrović, Tihomir. 2010. *Nauk o glazbenim oblicima*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara.
- Popović Mladenović, Tijana. 1996: *Muzičko pismo*. Beograd: Clio.
- Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.
- Radenković, Milutin. ?. *Metroritmička osnova melodije i melodijskih tokova*. Beograd: Fond za umnožavanje nastavne literature pri FMU.
- Radivojević Slavković, Maja. “Kantus firmus”. *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmr.rs/kantus-firmus/> Pristupljeno 22.6.2024.
- Reti, Rudolph. 1951. *Thematic Process in Music*. New York: Macmillan.
- Rosen, Charles. 1988. *Sonata Forms*. New York, London: W. W Norton & Company.
- Rozen, Čarls. 1979. *Klasični stil. Hajdn, Mocart, Betoven*. Beograd: Nolit.
- Ristić, Tatjana. 2009. *Prolegomena teoriji muzičke sintakse*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Rothstein, William. 1995. „Analysis and the act of performance” *The practice of performance* (ed. John Rink). Cambridge: Cambridge University Press, 217-240.
- Sabo, Anica. 2006. „Prelazni oblik između dvodelne i trodelne pesme: suočavanje teorijskih postavki i analitičke prakse”. *Zbornik katedre za teorijske predmete. Muzička teorija i analiza 3*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 145-168.

- Saks, Kurt. 1980. *Muzika starog sveta*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Samson, Jim. 2001. "Analysis in Context." *Rethinking Music* (eds. Nicholas Cook, Mart Everist). New York, Oxford Universtiy Press, 35–54.
- Skovran, Dušan, Vlastimir Peričić. 1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Стаматовић, Ивана. 2007. „Отворена музичка форма и извођење анализа”, *Зборник радова са скупа*, Сокобања.
- Стојанов, Пенчо. (1993). *Музикален Анализ* (прва част). Софија: Издаелство Музика.
- Стојанов, Пенчо. (1995). *Музикален Анализ* (втора част). Софија: Издаелство Музика.
- Šuvaković, Miško. 2010. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana and Bloomington: Indiana University Press.
- Teparić, Srđan. 2020. *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka (1917-1945)*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie (ed.), Vol. 19, 1980.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. 2007. *Пред музичким делом – Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике*. Београд: Завод за уџбенике.
- Vujošević, Nevena. „Napolitanski sekstakord”. *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmr.rs/napolitanski-sekstakord/> Pristupljeno 22.6.2024.
- Vuksanović, Ivana. „Rondo forma”. *Pojmovnik Srpskog društva za muzičku teoriju*. <https://pojmovnik.sdmr.rs/rondo-forma/> Pristupljeno 22.6.2024.
- Wolff, Konrad. 1972. *Teaching of Artur Schnabel*. London: Faber and Faber.
- Zatkalik, Miloš, Smiljana Vlajić, Milena Medić. 2003. *Muzička analiza I*. Beograd: Clio.
- Živković, Mirjana. 1996. *Harmonija za II, III i IV razred srednje muzičke škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Живковић Мирјана. 2001. *Хармонија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

O autorki

Dr Nataša Crnjanski (1978) je teoretičarka muzike i vanredna profesorka na Katedri za kompoziciju i teorijsko umetničke predmete na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Tokom studija osvojila je *Specijalnu nagradu* za uspeh na Univerzitetu u Novom Sadu, kao i stipendiju Norveške vlade. Završila je muzičku teoriju na magistarskim (2008) i doktorskim studijama (2014) sa muzičkom semiotikom kao glavnim područjem istraživanja. Pored članaka, koji su objavljeni u knjigama i časopisima, ona je autorka tri knjige: *Muzička semiotika kroz D-S-C-H* (2010), *Prokofjev i muzički gest* (2014) i *Pojmovnik muzičke semiotike* (2019). Koautorka je dve knjige: *Mešoviti hor i simfonijski orkestar Akademije umetnosti* (2019) i *Muzičko obrazovanje u digitalnom okruženju* (2021).

Angažovana je kao recenzent u domaćim i međunarodnim časopisima, rukovoditeljka je projekta ARSFID koji finansira Fond za nauku Republike Srbije (2023-2025), a učestvovala je i u međunarodnom projektu *Demusis* u okviru Erasmus + K2 programa. Od 2016. do 2023. godine delovala je kao glavna urednica naučnog časopisa *Zbornik radova Akademije umetnosti* kada je časopis kategorizovan kao nacionalni časopis međunarodnog značaja. Na osnovnim i master studijama predaje nekoliko predmeta: Analizu muzičkog dela 1 i 2, Analizu muzičkog dela 20. i 21. veka, Metodiku nastave muzičko-teorijskih predmeta i Uvod u muzičku semiotiku.

Članica je Međunarodnog muzikološkog društva (IMS), Međunarodne asocijacije za semiotičke studije (IASS), i Srpskog društva za muzičku teoriju (SDMT) gde vrši funkciju potpredsednice (2024). Nataša Crnjanski je takođe jedan od osnivača renomiranog ansambla Novosadski kamerni hor. Udata je i ima dva sina.

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад
78.01(035)

ЦРЊАНСКИ, Наташа, 1978-

Analiza muzičkog dela. 1 / Nataša Crnjanski. - Novi Sad : Univerzitet u Novom Sadu,
Akademija umetnosti, 2024. - 320 str. : ilustr., note ; 34 cm
O autorki: str. 320. - Bibliografija.

ISBN 978-86-81666-81-4

а) Музичко дело -- Анализа -- Приручници

COBISS.SR-ID 158969865