

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за музичку теорију

**ЗБОРНИК РАДОВА СТУДЕНАТА ОДСЕКА ЗА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ**



Београд, 2024

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КАТЕДРА ЗА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ

ЗБОРНИК СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 4/2024, ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

*Зборник радова студената Одсека за музичку теорију*

*Уредник*  
др Тијана Илишевић

*Рецензенти*  
др Јелена Михајловић-Марковић  
др Срђан Тепарић  
др Сенка Белић

*Издавач*  
Факултет музичке уметности

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

*Главни и одговорни уредник*  
др Гордана Каран

*Извршни уредник*  
мср Марија Божовић

ISBN  
978-86-81340-66-0

Београд, 2024.

ЗБОРНИК РАДОВА СТУДЕНАТА  
ОДСЕКА ЗА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ

СВ. 4/2024

## САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР .....	6
-----------------	---

### **Михаило Кривокућа**

Модална анализа у ренесанси: осврт на Глареаново тумачење дорског модалног пара из двадесет четвртог поглавља треће књиге <i>Додекакордона</i> .....	10
--	----

### **Светозар Косановић, Душан Недељковић, Давид Тесла**

Ђозефо Царлино о односу музике и текста у четвртој књизи трактата <i>Основе хармоније</i> (1558).....	21
---	----

### **Анђела Павловић**

Уодношавање тоналних површина у <i>Синфонији</i> из Партите бр. 2 BWV 826 Јохана Себастијана Баха .....	33
---	----

### **Милица Михаљчић**

Хармонска подлога структурних релација у <i>Прелудијуму</i> из Енглеске свите бр. 2 у а молу Јохана Себастијана Баха .....	45
--	----

### **Ана-Марија Богосављевић, Марија Гуцић, Емилија Нишевић и Катарина Петровић**

Примена теорије музичке наративности Ера Тарастија на примеру експозиције првог става Сонате за клавир опус 90 Лудвига ван Бетовена .....	61
---	----

### **Марко Марјановић**

Сусрет пасторалног, галантног и осећајног стила у сонатинама за флауту и фагот француских композитора XX века .....	73
---	----

### **Марија Гуцић**

Начини третмана стилских црта прошлости као вид исказивања романтизма у композицији Клавирски квартет број 1 опус 15 у це молу Габријела Форера .....	81
---	----



## ПРЕДГОВОР

Зборник радова студената Одсека за музичку теорију, са ознаком СВ. 4/2024, четврто је објављено електронско издање Зборника студентских радова који су рађени под менторством наставника Катедре за музичку теорију. Зборник сачињавају теоријско-аналитички радови студената основних и мастер студија студијског програма Музичке теорије излагани на Годишњем сусрету студената музичке теорије, одржаном 7. маја 2022. године на Факултету музичке уметности у Београду. Радови су настали као резултат истраживања у оквиру наставних предмета Историја музичке теорије 2, Хармонија са хармонском анализом 1, Тематски семинар из Анализе музичких стилова, Правци и методе музичке теорије и анализе и Анализа музичких стилова 2 током три академске године: 2019/2020., 2020/2021. и 2021/2022. Ментори радова су др Јелена Михајловић-Марковић, др Срђан Тепарић и др Сенка Белић, док је као сарадник учествовала Тања Мијатовић, асистент.

Рад Михаила Кривокуће, као и рад Светозара Косановића, Душана Недељковића и Давида Тесле, настали су у оквиру наставног предмета Историја музичке теорије 2. Рад Михаила Кривокуће *Модална анализа у ренесанси: осврт на Глареаново тумачење дорског модалног пара из двадесет четвртог поглавља треће књиге Додекакордона*, у фокус поставља Глареаново тумачење модуса у полифоним композицијама ренесансе. На примеру мотета *Victimae paschali laudes* Жоскена де Преа и *De Profundis* Николе Шампиона, Глареан тумачи дорски модални пар, примењујући као главне аналитичке критеријуме за одређивање модуса опсеге појединачних гласова (првенствено тенора и суперијуса), кључне тонове модалног пара, као и њихове карактеристичне интервале. Аутор рада закључује да су наведени критеријуми за тумачење модуса, према овом теоретичару, приоритетнији од почетног тона композиције. Ови критеријуми показују се као веома корисни приликом одређивања модуса у композицијама са различитим иницијалисом и финалисом. У раду *Ђозефо Царлино о односу музике и текста у четвртој књизи трактата* *Основе хармоније (1558)* аутори Светозар Косановић, Душан Недељковић и Давид Тесла пажњу усмеравају на ставове које је музички теоретичар Ђозефо Царлино изнео у тридесет другом и тридесет трећем поглављу четврте књиге трактата *Основе хармоније*. У фокус се постављају Царлинови ставови о односу музике и текста, као и правила о третману текста, а аутори у раду прате линију развоја науке о строгом ученом контрапунктском стилу упоређујући Царлинова правила

са онима која важе у модерном учењу о контрапункту. На овај начин, аутори осветљавају далекосежан значај Царлинових критичких ставова. Трећи проблем који се у раду разматра тиче се Царлинових ставова о афективној функцији контрапункта, односно питања усклађивања композиционих средстава са значењем текста. Разматрајући две групе афеката, Царлино у фокус поставља афективну функцију интервала, ритма и предзнака. Закључак аутора је да Царлино тежи пажљивом усаглашавању музике и текста, придржавајући се строгих контрапунктских правила, као захтева који сваки учени композитор мора испунити.

Радови Анђеле Павловић и Милице Михаљчић настали су као резултат проучавања барокних композиција у оквиру наставног предмета Хармонија са хармонском анализом. Анђела Павловић у раду *Уодношавање тоналних површина у Синфонији из Партите бр. 2 BWV 826 Јохана Себастијана Баха* преиспитује modele хармонског мишљења којима композитор постиже афирмацију тоналитета. Бавећи се начинима обликовања тоналне динамике и питањима односа различитих тоналних површина у првом ставу анализиране Партите, ауторка долази до закључка да је драматургија анализираног става заснована на кретању ка кулминацији смештеној на самом крају става, а припремљеној постепеном градацијом која се плански остварује кроз акордски фонд, број и врсту модулација, текстуру и темпо. Такође, ауторка изводи закључке о одређеним правилностима које се тичу одабира тонског рода, тоналитета, начина и типа модулација. Уједно, истиче улогу молских тоналитета у реализацији драматургије става, као доминантно присутних тоналитета кроз које се проширује фонд акордских средстава и плански граде широке тоналне површине усмерене ка кулминацији става. Рад Милице Михаљчић *Хармонска подлога структурних релација у Прелудијуму из Енглеске свите бр. 2 у а молу Јохана Себастијана Баха* испитује улогу коју хармонска компонента има у обликотворењу анализираног *Прелудијума*. Ауторка у раду изводи закључке о постојању узајамне повезаности и међусобне зависности структуралних чинилаца полифоног слога и функционалне тоналности.

Рад Ана-Марије Богосављевић, Марије Гуцић, Емилије Нишевић и Катарине Петровић *Примена теорије музичке наративности Ера Тарасија на примеру експозиције првог става Сонате за клавир опус 90 Лудвига ван Бетовена* испитује могућности примене наративне анализе финског музиколога и семиолога Ера Тарасија на одабрано клавирско дело класицизма. Рад је фокусиран на испитивање акторијалне димензије, те издвајање четири главна актора у експозицији Сонате за клавир опус 90 Лудвига ван Бетовена, постављајући као најзначајније испитивање два (од три) главна,

и пет додатних модалитета, као емотивних стања које слушаалац повезује са музичким текстом. Самим тим, ауторке у раду испитују начине перцепције и когниције музичког тока, бојећи своју анализу специфично херменеутичким карактером.

Рад Марка Марјановића, написан као резултат истраживања у оквиру наставног предмета Анализа музичких стилова 2, а насловљен *Сусрет пасторалног, галантног и осећајног стила у сонатинама за флауту и фагот француских композитора XX века*, у основи представља компаративну анализу две сонатине, настале из пера Ежена Бозе и Пјера Габаја. Аутор долази до закључка да су у одабраним делима доминантно присутне стилске црте пасторалног стилског комплекса (одабир инструмената, пентатонска лествична основа, паралелизми терци, педал, и др.), галантног стила (правилна организација структуре, хомофона, прозачна фактура, јасни ритмови, хармонска једноставност, и др.), као и осећајног стила (развојност мотивског материјала, експресивни скокови у оквиру мелодије, и др.), и тумачи различите начине на које се манифестује неокласични стил ових композиција. Своју компаративну анализу аутор додатно обогаћује тумачењем односа који неокласични стил, манифестован на различите начине у два анализирана дела, има према ранијим епохама. Из области анализе музичких стилова у овом Зборнику се нашао и рад Марије Гуцић *Начини третмана стилских црта прошлости као вид исказивања романтизма у композицији Клавирски квартет број 1 опус 15 у це молу Габријела Форера*, у коме се осветљавају начини реинтерпретирања стилских црта прошлости у оквиру позноромантичарског дела. Ауторка овог рада истовремено разматра начине на које композитор архаизује стилске комплексе драме, лирике, игре, пасторале и религије.

Зборник који је пред нама представља обједињене најбоље семинарске радове студената Одсека за музичку теорију написане током три академске године, а представљене на Годишњем сусрету студената 2022. године. Као први скуп који се одржао након две пандемијом обележене године, он је собом носио искрену радост поновног сусрета, и до тада незабележену жељу студената да резултате својих, у неубичајеним условима реализованих истраживања, изложе својим колегама и наставницима. Са поносом зато можемо да кажемо да су наши студенти зрело, одговорно и професионално приступили свом позиву, ширећи своју још увек младу, ограничењима непокорну научну енергију и дајући диван пример својим млађим колегама. Нама наставницима припада тај задатак да и у наредним годинама ову младост испратимо, подржимо и у њу уложимо најбоље од себе.

др Тијана Илишевић





**Модална анализа у ренесанси: осврт на Глареаново тумачење дорског модалног пара из двадесет четвртог поглавља треће књиге *Додекакордона*<sup>1</sup>**

**Сажетак:** Познато је да се средњевековна модална традиција заснива на категоријама које су проистекле из једногласне музичке праксе, а специфичне су према опсегу, финалису, иницијалису и доминанти. Међутим, у полифоним композицијама ренесансе заступљено је више гласова који нису имали исте опсеге, па се поставља питање на основу чега одредити модус, ком гласу и опсегу дати предност, али и каква је улога осталих модалних детерминанти. Сагласно томе, овај рад има за циљ да прикаже тумачење дорског модуса у полифоним композицијама које је дао Хајнрих Лорис Глареан у двадесет четвртог поглављу треће књиге *Додекакордона*. Након интерпретације текста и примера, извешћемо закључке у погледу Глареанових гледишта којима се на нови начин осветљава проблематика модалне анализе у ренесанси.

**Кључне речи:** Глареан, *Додекакордон*, модална анализа, дорски модус.

Црквена музика средњег века и ренесансе заснива се на модусима. Систем модуса је успостављен током осмог века као средство за категоризацију великог броја црквених напева. Реч је о осмоделном систему модуса који обухвата четири аутентична и четири плагална модуса на ре, ми, фа и сол финалису. Сваки модални пар дели заједнички финалис, а разликују се, пре свега, по опсегу и доминанти.

Са развојем полифоније модуси губе функцију класификационог система и постају неизоставан предкомпозициони елемент. Сагласно томе, јавила се потреба за својеврсном модернизацијом, јер средњевековни осмоделни систем није одговарао потребама полифоне музичке праксе. У таквом историјском ходу, допринос Хајнриха Лориса Глареана (Heinrich Loris Glarean, 1488–1563) изузетно је значајан, јер је овај теоретичар проширио осмоделни модални систем на дванаест модуса, додавши два аутентична модуса, јонски и еолски, као и њихове плагалне варијанте, хипојонски и хипоеолски. Осим тога, он је објаснио појам транспозиције у складу са променом тона *ха* у тон *бе* и начинио јасну разлику између локалне промене овог типа (што се често дешавало) и промене која је фиксна и означена након кључа.

За оне који анализирају ренесансну музику, тумачење модуса у полифоним делима јесте аналитички изазов. Као што смо рекли, средњевековна модална традиција се заснива на карактеристикама и категоријама које су заступљене у једногласној

---

<sup>1</sup> Рад је реализован под менторством др Сенке Белић, у оквиру наставног предмета Историја музичке теорије 2, на првој години основних академских студија, академске 2020/2021. године.

музичкој пракси. Сагласно таквој традицији, многи ренесансни теоретичари покушавали су да се приликом анализе полифоних дела користе категоријама карактеристичним за једногласје попут сагледавања опсега гласова, финалиса, иницијалиса и доминанти. Због тога искрсавају различити проблеми приликом одређивања модуса у некој полифоној композицији. Наиме, у једногласној музици постојала је само једна мелодија и један опсег. У полифоним композицијама заступљено је више гласова који нису имали исте опсеге, па се можемо упитати на основу чега треба одредити модус у полифоним композицијама, ком гласу и опсегу дати предност. Такође, може се поставити питање какву улогу у полифонији имају остале модалне карактеристике наслеђене из једногласне традиције. У светлу наведених недоумица, приказаћемо Глареаново тумачење модуса у полифоним композицијама. Као примере, користимо два мотета којима је овај теоретичар представио дорски модални пар. Тумачење Глареанових ставова о модусима биће засновано на двадесет четвртом поглављу треће књиге његовог *Додекакордона*.<sup>2</sup>

### **Сагледавање Глареанових критеријума при тумачењу модуса у мотетима *Victimae paschali laudes* и *De Profundis***

За прву комбинацију модуса, ону која обухвата дорски и хиподорски модус, Глареан као пример наводи мотет *Victimae paschali laudes* Жоскена де Преа (Josquin des Prez, 1450/1455–1521).<sup>3</sup> Ова композиција је написана у част Благословеног васкрсења Христовог и штампана је у Петручијевој збирци *Motetti A numero trentatre* (Venetia: Ottaviano Petrucci, 1502). Премда говори о дорском и хиподорском модусу, први пример за овај модални пар је у транспонованој варијанти, дакле, у *cantus mollis* систему и са финалисом на тону *ge*. Међутим, Глареан овде не мисли на „трансформисани” ге-модус. Наиме, према средњовековној модалној традицији, модуси у којима се уместо тона *ha* јавља тон *be*, нису били транспоновани уколико је финалис тон *de*, *e*, *ef* или *ge*. Уместо тога, они су се сматрали „трансформисаним” модусима, без обзира на њихову

---

<sup>2</sup> Heinrich Glarean, From *Dodecachordon*: Book Three, Chapter 24, in Oliver Strunk (ed.), *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era* (New York: W. W. Norton & Company, 1950), 219–227.

<sup>3</sup> У овом раду коришћена је следећа модерна редакција: Albert Smijers et al. (eds.), *Werken van Josquin des Prez*, Vol. 9 (Amsterdam: G. Alsbach, 1969), 136–139.

мелодијску неподударност.<sup>4</sup> Међутим, управо у свом *Додекакордону* Глареан први објашњава појам транспозиције модуса посредством промене тона *ха* у тон *бе*.<sup>5</sup>

Глареан надаље описује гласове и спрам тога тумачи модусе у мотету на следећи начин:

У првом дѐлу [мотета *Victimae paschali laudes*]<sup>6</sup> највиши глас, позајмљен из популарне песме, представља хиподорски модус са додатом великом терцом у доњој лаги [од тона *бе* до тона *де2*]. У другом дѐлу [мотета, у истом гласу], ради се о дорском модусу са додатом чистом квартом у горњој лаги [од тона *ге* до тона *це2*]. У овом гласу завршетак је на највишем тону октаве [тону *ге1*], док је иначе очекиван на најнижем; ова мелодија је такође позајмљена и стога није мењана. [Опсег] тенор[а] је проширен за велику терцу ниже него што то хиподорски модус захтева [од тона *Бе* до тона *ге1*], али за аутора то није неуобичајено. Позајмљене мелодије [композитор] комбинује са другим старим мелодијама, које су прикладно томе у истом модусу, јер се мелодије у другим модусима не би тако добро уклопиле.<sup>7</sup>

Глареан анализира опсеге суперијуса и тенора, јер их сматра значајним за модус ове композиције у целини. Како наводи овај теоретичар, у оба дела мотета у највишем гласу се налазе преузете мелодије. Наиме, у првом делу композиције, композитор се послужио деоницом дисканта из популарне шансоне *D'un aultre amer* Јоханеса Окегема (Johannes Ockeghem, око 1425 – око 1497), која је компонована управо у *cantus mollis* систему са финалисом на *ге*. Стога, када Глареан указује на хиподорски модус, он има у виду *cantus mollis* систем, финалис на *ге*, али и опсег изворне мелодије од *бе* до *де2*, који у потпуности одговара опсегу суперијуса у мотету, али и модалној октави *де1–де2* која је проширена, како наводи и сам Глареан, „великом терцом у доњој лаги” (пример 1).

---

<sup>4</sup> Harold Powers, Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 34, No. 3 (1981), 428–429.

<sup>5</sup> Heinrich Glarean, нав. дело, 221. Транспозиција се најпре помиње у у дванаестом поглављу прве књиге *Додекакордона* и односи се на једногласну музику. Clement Albin Miller, *The Dodecachordon of Heinrich Glarean* (Michigan: University of Michigan, 1950), 109.

<sup>6</sup> У угластим заградама наведене су примедбе преводиоца.

<sup>7</sup> Heinrich Glarean, нав. дело, 222.

**Пример 1:** Нотни приказ (а) опсега суперијуса у првом делу мотета *Victimae paschali laudes* Жоскена де Преа и (б) модалне октаве транспонованог хиподорског модуса



У другом делу мотета, у суперијусу се излаже највиша деоница шансоне *De tous biens plaine* Хајнеа ван Гизегема (Hayne van Ghizeghem, 1445–1472), која је такође у *cantus mollis* систему са финалисом на *ge*. Када Глареан указује на дорски модус, он има на уму октаву транспонованог дорског модуса, *ge–ge<sub>1</sub>*, те опсег дисканта од *ge* до *ce<sub>2</sub>* тумачи управо као проширење у горњем делу октаве за интервал кварте (*ge<sub>1</sub>–ce<sub>2</sub>*). То потврђује својим коментаром о завршетку мелодије другог дела мотета на највишем ступњу октаве, а то је *ge<sub>1</sub>* (пример 2).

**Пример 2:** Нотни приказ (а) опсега суперијуса у другом делу мотета *Victimae paschali laudes* Жоскена де Преа и (б) модалне октаве транспонованог дорског модуса



Након разматрања опсега суперијуса у оба дѐла засебно, Глареан говори о опсегу тенора на нивоу целе композиције. Опсег тенора се креће од тона *Be* до *ge<sub>1</sub>* и кад теоретичар говори о проширењу „за велику терцу ниже него што то хиподорски модус захтева”, он узима у обзир модалну октаву транспонованог хиподорског модуса, *de–de<sub>1</sub>*, и указује на проширење од *Be* до *de*. Премда не спомиње проширење изнад тона *de<sub>1</sub>* (*de<sub>1</sub>–ge<sub>1</sub>*), можемо претпоставити да Глареан подразумева да тенор има такозвани „мешовити” амбитус. Наиме, према подели мелодија на основу амбитуса, коју је крајем средњег века дао италијански теоретичар и композитор Маркето из Падове (Marchetto da Padova, активан почетком четрнаестог века), један од пет типова јесте управо „мешовити”

амбитус или *mixtus*, који представља комбинацију мелодијског опсега истоименог аутентичног и плагалног модуса.<sup>8</sup>

На основу ових запажања можемо закључити да се важан критеријум који Глареан примењује при модалној анализи вишегласне полифоне музике односи на опсега појединачних гласова и то првенствено суперијуса и тенора. У овом случају, суперијус је значајан јер је у овој деоници у оба дела мотета изложена позајмљена мелодија, која има важан утицај на модус композиције у целини. Тенор је традиционално сматран модалном „основом” композиције, јер је још од раних облика вишегласја био носилац староцрквених напева. О значају модуса који је заступљен у деоници тенора неке вишегласне композиције сведочи Глареанов претходник, теоретичар Пјетро Арон (Pietro Aaron, 1489–1562), у свом *Трактату о природи и познавању свих модуса у [композицију са] фигурираним гласовима (Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato, Venetia: Bernardino de Vitali, 1525)*. Разматрајући модусе у полифоним композицијама, овај теоретичар износи став да је тенор „чврста и стабилна деоница” и да стога „певач треба да процени модус управо према овом гласу” јер је у свим вишегласним композицијама „тенор први и основни глас”.<sup>9</sup>

Глареан наводи још један пример за ову модалну комбинацију, а то је четворогласни мотет *De profundis*, који је први пут штампан у збирци мотета за четири, пет или шест гласова под називом *Књига изабраних несама (Liber selectarum cantionum quas vulgo motetas appellant sex quinque & quatuor vocum)* из 1520. године (Augsburg: Grimm and Wirsung). Овај мотет је, такође, штампан у *Додекакордону*, а Глареан га је приписао Жоскену де Преу, јер је његов опус већ обухватао два *De Profundis* мотета. Најновијом студиозном анализом, међутим, ауторство се приписује Жоскеновом

---

<sup>8</sup> Маркетова класификација амбитуса мелодије обухвата пет типова. То су:

1) Савршени амбитус (*perfectus*): чини га нога која у аутентичном модусу почиње од тона испод финалиса, а у плагалном за кварту испод финалиса до сексте изнад финалиса.

2) Несавршени амбитус (*imperfectus*): мањег је опсега од савршеног.

3) Релативно проширени амбитус (*plusquamperfectus*): премашује савршен амбитус навише у аутентичном, а у плагалном модусу у силазном смеру пролази испод интервала кварте.

4) Мешовити амбитус (*mixtus*): представља комбинацију амбитуса једног модалног пара.

5) Комбиновани амбитус (*commixtus*): односи се на комбинацију амбитуса два некомплементарна модуса, на пример дорски и миксолидијски модус.

Наведено према: Franz Wiering, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality* (New York, London: Routledge, 2001), 8–9.

<sup>9</sup> Pietro Aaron, From *Trattato della natura e cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, in Oliver Strunk (ed.), *Strunk's Source Readings in Music History: The Renaissance*, Vol. 3 (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 142.

савременику, Николи Шампиону (Nicolas Champion, 1480–1533).<sup>10</sup> О модусу у овом мотету, Глареан говори следеће:

Овде, у мотету “De profundis” желим да сви пажљиво погледају какав је почетак и са колико страсти и са којом величанственошћу нам је композитор представио прве речи; уместо да транспонује модусе са њихових природних позиција у виши регистар (као што је то иначе уобичајено), он је комбиновао системе два [модуса]; у исто време, са запањујућом и брижљиво проученом елеганцијом, довео је фразу у насилни несклад, присвајајући час скок лидијског, час скок јонског,<sup>11</sup> све док нашироко, уз помоћ ових најлепших финеса, он клизи, полако и неприметно, без вређања слуха, од дорског до фригијског [модуса]. Да је ово тешко извести, посебно у ова два модуса, дорском и фригијском, већ смо показали. Тако, супротно природи модуса, комбиноване системе дорског и хиподорског је привео крају на тону *e*, финалису фригијског модуса.<sup>12</sup>

Из овог примера, у пуном светлу, видимо Глареаново схватање модалног система које се разликује од дотадашње осмоделне модалне традиције. Дакле, теоретичар овде јасно говори о нетранспонованом систему, правећи разлику између првог, транспонованог и другог, нетранспонованог мотета.

Надаље ћемо рећи нешто о Глареановом приоритету аналитичких поступака при анализи и утврђивању модуса. Наиме, у овом примеру, теоретичар говори о модалној комбинацији дорског и хиподорског модуса упркос томе што мотет почиње иницијалисом *e*. Премда ово делује веома нелогично, може се објаснити тиме да је теоретичар, заправо, фаворизовао опсег одређене деонице пре него иницијалис композиције. То можемо видети из следећих речи: „Ништа мање, мотет остаје између *A* и *de*, поштујући границе дорског и хиподорског система.”<sup>13</sup> Уколико анализирамо сваку деоницу мотета појединачно, видимо да је опсег сопрана од *a* до *ce*<sub>2</sub>, алта од *de* до *ef*<sub>1</sub>, тенора од *A* до *de*<sub>1</sub> и баса од *De* до *ge*, те можемо закључити да теоретичар, сагласно традицији о којој смо већ говорили, фаворизује опсег тенора, пре него укупан опсег свих деоница (пример 3).

**Пример 3:** Приказ опсега сваког гласа појединачно из мотета *De Profundis*



<sup>10</sup> У овом раду коришћена је следећа модерна редакција: Allen Garvin (ed.), *De Profundis* (Dallas: Hawthorne Early Music, 2016). [https://imslp.org/wiki/De\\_Profundis\\_Clamavi\\_\(Champion,\\_Nicolas\)](https://imslp.org/wiki/De_Profundis_Clamavi_(Champion,_Nicolas))

<sup>11</sup> Карактеристични скок лидијског модуса је од *a* до *ce*, а јонског од *e* до *ge*. Исто.

<sup>12</sup> Heinrich Glarean, нав. дело, 222–223.

<sup>13</sup> Исто, 223.

Осим тога, насупротив композиторовом чудесном избору иницијалиса, а према мишљењу Глареана, потврду дорског модуса на почетку мотета можемо наћи и у кретању мелодија, којима се управо истичу *де*, *еф* и *а* као кључни тонови дорског модалног пара. У првом гласу мелодија тежи ка тону *а*, односно доминанти дорског модуса, док у другом она тежи самом финалису – тону *де*. Ови тонови су кључни у модусу јер чине оквирне тачке пентахорда и тетрахорда од којих је сачињен дорски модус, како аутентични тако и плагални. Такође, као карактеристичне интервале дорског модалног пара, у првој књизи свог трактата теоретичар наводи управо ова три тона: *де-а* за дорски модус и *де-еф* за хиподорски модус.<sup>14</sup> Према томе, можемо закључити да Глареан, као други критеријум за детекцију модуса, користи кључне тонове овог модалног пара (пример 4).

**Пример 4:** Никола Шампион, *De profundis*, први део т. 1–6.

The image shows a musical score for the first part of 'De profundis' by Nicola Campione. It consists of four staves: Soprano (K), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 4/2. The lyrics are 'De profundis clamor'. The Soprano and Alto parts have several notes circled in red, highlighting the 'de' and 'a' tones mentioned in the text.

Као што је то учинио спрам почетка мотета, Глареан посматра карактеристичне интервале и током композиције. Тако, он наводи „скокове” лидијског и јонског, односно интервале *а-це* и *е-ге*, који посредују између полазног дорског и циљног фригијског модуса. Ако је на основу карактеристичних интервала извео закључак о модусу на почетку композиције, онда појава интервала које сматра типичним за лидијски и јонски модус представља краткотрајно иступање (пример 5).

Мотет завршава у фригијском модусу не тако честим финалисом на тону *е*. Завршну каденцу Глареан не посматра са становишта вишегласа, већ само констатује

<sup>14</sup> Clement Albin Miller, нав. дело, 111–113.



завршни тон *e*. На основу овог завршетка он не греша када говори о фригијском модусу, међутим у вишегласу, уместо једног поступног покрета којим се улази у финалис на крају композиције, имамо симултано звучање клаузула и у другим гласовима. Па тако, у овом мотету каденца се налази у т. 67–68, у којој се у суперијусу остварује кантус клаузула (скретнични покрет ка финалису преко доње вођице), у тенору тенорска клаузула (поступни покрет ка финалису преко горње вођице), што је допуњено силазним квартним скоком *de-A* у басу. Каденца на овом месту додатно је ослабљена покретом у алту. Кретање у басу ка тону *A* није кључно, већ представља покрет којим се допуњује каденцирајући оквир који граде тенор и суперијус. Овакав тип фригијске каденце описао је Пјетро Арон назвавши је управо ми-клаузулом.<sup>15</sup> Након квартног скока у басу, накнадним проширењем, које бисмо данас назвали плагалном каденцом (т. 69–70), бас достиже финалис на *e* (пример 6).

**Пример 5:** Никола Шампион, *De Profundis*, први део, т. 61–76.

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are:   
 S: bit? Qui - a a - pud te... pro - pi - ti - a - ti - o est;...   
 A: bit? Qui - a a - pud te... pro - pi - ti - a - ti - o   
 T: bit? Qui - a a - pud te   
 B: Qui - a a - pud te... pro -   
 S: et pro - pter le - gem tu - am su -   
 A: est; et pro - pter le - gem tu - am su -   
 T: pro - pi - ti - a - ti - o est; et pro - pter le - gem tu - am   
 B: pi - ti - a - ti - o est;... et pro - pter le - gem tu - am

<sup>15</sup> Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, translated by Robert O. Gjerdingen (Princeton: Princeton University Press, 1990), 90.

Пример 6: Никола Шампион, *De profundis*, други део, т. 64–70.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (K), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: - men. A - - - - - men. Et in se-cu - la se - cu - lo-rum. A - men. - rum. A - - - - - men. Red boxes highlight intervals in the Soprano, Tenor, and Bass parts.

У другом мотету Глареан објашњава модусе помоћу детекције њихових кључних тонова. Потом, он у обзир узима и карактеристичне интервале за сваки модус имајући у виду теорију познату из монофоне модалне традиције коју излаже у тринаестом поглављу прве књиге *Додекакордона*.<sup>16</sup> Наведени критеријуми за тумачење модуса су, према овом теоретичару, приоритетнији од почетног тона композиције. На тај начин он тумачи модалну флексибилност овог мотета у којем се прелази из једног модалног пара у други, односно, из дорског и хиподорског у фригијски и хипофригијски модус.

### Закључак

При анализи модуса у вишегласним вокалним композицијама, Глареан користи неке критеријуме који су важиви за једногласну музику. Утврдили смо да се аутор *Додекакордона* руководи опсегом гласа, финалисом, кључним тоновима и карактеристичним интервалима. При анализи опсега гласова он тежи да их тумачи појединачно, имајући у виду Маркетову поделу мелодија према амбитусу. Такође, важно је нагласити да за њега иницијалис не представља нужну модалну детерминанту јер, као што смо видели, предност даје детекцији опсега појединих гласова, кључних тонова и карактеристичних интервала модуса. Ови критеријуми могу да буду од помоћи при одређивању модуса у оним делима у којима су иницијалис и финалис различити. Интересантно је да Глареан још увек не сагледава финалис у светлу вишегласја, као део

<sup>16</sup> Clement Albin Miller, нав. дело, 111–113.

каденце, већ остаје веран критеријумима који важе у једногласној музици. Ипак, он је препознао различите модусе у оквиру једне композиције, те би се његов приступ могао назвати и полимодалним.

Приказано Глареаново гледиште указује да је, при модалној анализи ренесансне полифоне музике, потребно да се више пажње обрати како на појединачне опсеге гласова, нарочито на тенор и суперијус, тако и на карактеристичне интервале и кључне тонове модуса, јер су они били изузетно значајни не само из музичко-теоријске визуре, већ несумњиво и са становишта композиционе праксе тога времена.

## Литература

- Aaron, Pietro, From Treatise on the Nature and Recognition of All the Tones of Figured Song (1525), in Strunk, Oliver (ed.), *Strunk's Source Readings in Music History: The Renaissance, Vol. 3* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 137–151.
- Dahlhaus, Carl, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, translated by Robert O. Gjerdingen (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990).
- Garvin, Allen (ed.), *De Profundis* (Dallas: Hawthorne Early Music, 2016).  
[https://imslp.org/wiki/De\\_Profundis\\_Clamavi\\_\(Champion,\\_Nicolas\)](https://imslp.org/wiki/De_Profundis_Clamavi_(Champion,_Nicolas))
- Glarean, Heinrich, From *Dodecachordon*: Book Three, Chapter 24, in Strunk, Oliver (ed.), *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era* (New York: W. W. Norton & Company, 1950), 219–227.
- Miller, Clement Albin, *The Dodecachordon of Heinrich Glarean* (Michigan: University of Michigan, 1950).
- Miller, Clement Albin, The Dodecachordon: Its Origins and Influence on Renaissance Musical Thought, *Musica Disciplina*, Vol. 15 (1961), 155–166.
- Powers, Harold, Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 34, No. 3 (1981), 428–470.
- Smijers, Albert et al. (eds.), *Werken van Josquin des Prez*, Vol. 9 (Amsterdam: G. Alsbach, 1969).
- Wiering, Frans, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality* (New York, London: Routledge, 2001).



## Ђозефо Царлино о односу музике и текста у четвртој књизи трактата *Основе хармоније (1558)*<sup>1</sup>

**Сажетак:** Циљ овога рада јесте расветљавање ставова у погледу односа музике и текста из визуре еминентног музичког теоретичара Ђозефа Царлина. У том смислу размотрена су два кључна поглавља четврте књиге *Основа хармоније*. Рад је конципиран троделно. У првом делу приказан је Царлинов критички суд о односу музике и текста. Други део рада посвећен је базичним правилима о третману текста које наводи Царлино, и њиховој вези са данашњим школским правилима. О афективној функцији контрапункта са становишта овог аутора говори се у трећем делу рада.

**Кључне речи:** Ђозефо Царлино, однос музика-текст, контрапункт, третман текста, афективна функција.

### Увод

У време великог музичког теоретичара, Ђозефа Царлина (Giuseppe Zarlino, 1517–1591), контрапункт строгог стила има суштински значај, јер је реч о јединој званичној композиционој методи коју познаје музичка теорија тог времена. Важност овог теоретичара је у томе што је међу првима детаљно обрадио и темељно објаснио многе аспекте и елементе контрапункта. По томе је био изузетно цењен, а његово учење о контрапункту имало је одјека не само током друге половине шеснаестог века, већ оно сеже и у седамнаести век, чак деценијама након његове смрти.<sup>2</sup>

У овом раду желимо да истражимо какво је становиште овог теоретичара у погледу третмана текста у музици и због чега је заступао одређена правила и ставове. Такође, упоредићемо правила овог теоретичара са правилима која се јављају у модерном учењу о контрапункту и истражићемо на који начин афекти произашли из текста могу да утичу на примену одређених контрапунктских поступака.

Као примарну литературу користили смо енглески превод четврте књиге Царлиновог трактата *Основе хармоније (Le istituzioni harmoniche, Venetia: Francesco Senese)*, који је први пут објављен 1558. године (слика 1). Четврта књига овог трактата данас је позната под називом *О модусима*, и већим делом је, заправо, окренута овом питању, међутим, то неће бити предмет нашег рада. Овом приликом ми ћемо се

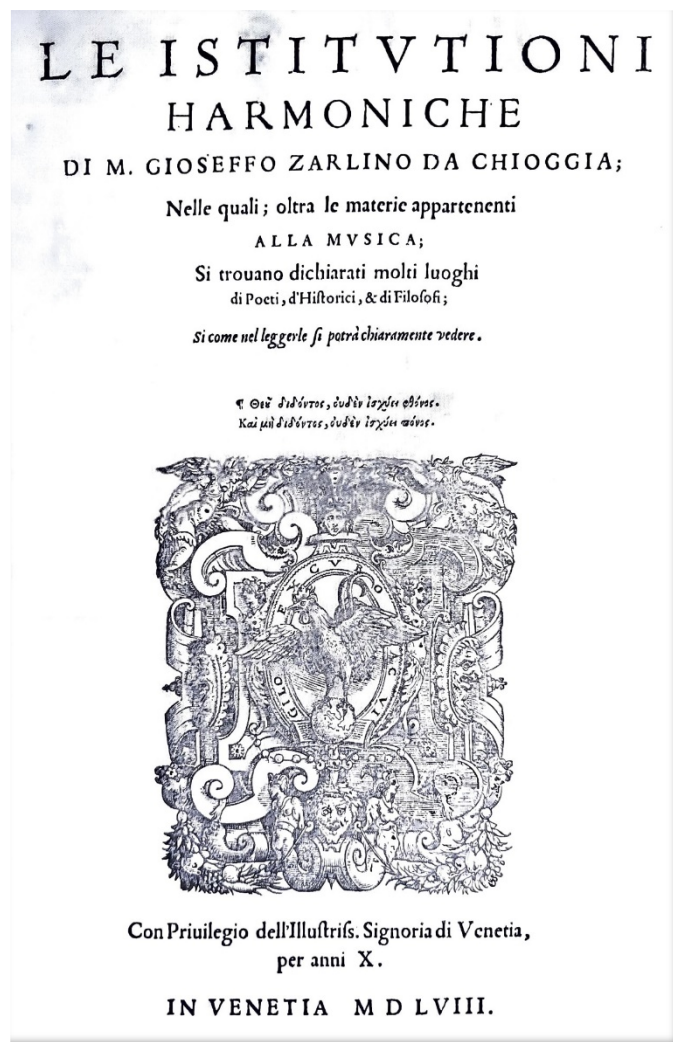
---

<sup>1</sup> Рад је реализован под менторством др Сенке Белић, у оквиру наставног предмета Историја музичке теорије 2, на првој години основних академских студија, академске 2019/2020. године.

<sup>2</sup> Claude Palisca, Introduction, in Giuseppe Zarlino, *The Art of Counterpoint, Part Three of Le Istituzioni harmoniche, 1558* (New York: W. W. Norton and Company Inc., 1968), ix–x.

фокусирати на тридесет друго и тридесет треће поглавље, која су посвећена управо односу између музике и текста.

**Слика 1:** Насловна страница Царлиновог трактата *Основе Хармоније* из 1558. године



### Царлинов критички суд о односу музике и текста

Прво ћемо се осврнути на Царлинов критички суд како бисмо утврдили какве ставове овај теоретичар заступа у погледу односа између музике и текста. У тридесет трећем поглављу четврте књиге *Основа хармоније*, он упућује критику ове врсте мање вештим композиторима, рекавши следеће:

Ко ће икада бити способан да декламује, осим са великим потешкоћама, неред и мањак елеганције које многи практични музичари подржавају (...) Није само да у декламовању речи слушалац чује конфузне, непотпуне реченице, неодговарајуће

каденце, певање без реда, безбројне грешке у усклађивању хармоније [музике]<sup>3</sup> са речима, слаб обзир према модусу, лоше усклађене гласове, пасаже без лепоте, ритмове без пропорција, покрете без сврхе, фигуре лоше избројане у времену и пролацији, и хиљаду других несагласности...<sup>4</sup>

Оно што је речено, а тиче се контрапунктских поступака, можемо класификовати у две категорије и табеларно представити на следећи начин (табела 1):

**Табела 1:** Табеларни приказ Царлинових критичких ставова

Интерпункцијска и структурна функција контрапункта	Афективна функција контрапункта
<ul style="list-style-type: none"> <li>– конфузне, непотпуне реченице</li> <li>– неодговарајуће каденце</li> <li>– лоше усклађени гласови</li> <li>– ритмови без пропорција</li> <li>– фигуре лоше избројане у времену и пролацији</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– безбројне грешке у усклађивању хармоније са речима</li> <li>– слаб обзир према модусу</li> <li>– покрети (интервали) без сврхе</li> </ul>

У цитату који смо навели, Царлино је, с једне стране, дотакао интерпункцијску и структурну функцију контрапункта, односно, оне композиционе поступке којима се постиже таква саобразност музике и текста. С друге стране, он разматра и афективну функцију контрапункта, која се тиче усклађивања композиционих средстава са значењем текста. На овом месту, теоретичар увиђа и истиче многе грешке које се уочавају у композицијама његових савременика.

Када помиње конфузне и непотпуне реченице, Царлино ставља генералну замерку на структурну неусклађеност музике и текста. У претходном, тридесет другом поглављу, он је практично објаснио овај став, рекавши следеће: „(...) требало би да водимо рачуна да не раздвајамо делове говора паузама, све док је реченица, или било који део ње, непотпун, а смисао речи несавршен, као што то чине неки који имају мало интелигенције...”<sup>5</sup> Другим речима, Царлино указује на то да целовитост речи, делова реченица и реченица у целини, не сме бити нарушена било каквим паузама.

Замерка која се односи на неодговарајуће каденце може се протумачити, такође, са становишта структурне уређености музике спрам текста, будући да каденца, попут

<sup>3</sup> У угластим заградама наведене су примедбе преводиоца.

<sup>4</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (1558), четврта књига, поглавље 32. Наведено према: Gioseffo Zarlino, *From Istitutioni harmoniche* (1558): Book Four, in Gary Tomlinson (ed.), *Strunk's Source Readings in Music History: The Renaissance*, Vol. 3 (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 182.

<sup>5</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, четврта књига, поглавље 32. Наведено према: исто, 182.

паузе, поседује интерпункцијску функцију која је у тесној вези са структуром. Теоретичар је ову појаву појаснио следећим речима: „(...) све док реченица не буде потпуна и смисао речи савршен, не би требало да правимо каденцу, а поготово не неку од главних.”<sup>6</sup> Премда о томе не говори експлицитно, у овом објашњењу Царлино ставља у исту раван каденцу и интерпункцијске знакове (зарез и тачку), јер се њима назначавају смисаоне целине у тексту, односно музици, те је неопходно да буду усклађени. Говорећи о „лошем усклађивању гласова”, овај теоретичар даје следеће појашњење:

У једном моменту, он [певач] чује певача друге деонице који, тамо где речи то захтевају, користи апостроф или изоставља самогласнике; желећи да уради то исто у својој деоници, он успева да изгуби леп и елегантан стил певања, стављајући ноте дугог трајања на кратак слог и обрнуто. У другом моменту он чује певаче других деоница који продужавају слог који код њега мора бити кратак. Стога, чувши сву ову разноликост, он не зна шта да ради и остаје потпуно збуњен.<sup>7</sup>

У цитату је приказана ситуација из музичке праксе тога времена која показује да композитори нису детаљно али ни зналачки записивали текст, већ су то чинили певачи током извођења. За описани проблем Царлино нуди конкретна решења у виду десет правила о третману текста, о чему ће бити више речи у другом делу овог рада.

Надаље, „ритмови без пропорција” и „лоше избројане фигуре у времену и пролацији”, припадају базичним, можемо рећи, правописним грешкама. Овде је највероватније реч о појави да се у метричком кругу нађе више или мање тонова него што је то могуће.

Говорећи о „безбројним грешкама у усклађивању хармоније [музике] са речима”, потом о „слабом обзиру према модусу” и о „покретима [интервалима] без сврхе”, Царлино је свој критички суд усмерио и ка афективној функцији контрапункта, о чему ће бити више речи у трећем делу овог рада. Ипак, на овом месту, рећи ћемо нешто о теоретичаревом запажању које се тиче модуса. Још од античких времена сваки модус је био носилац одређеног карактера (етоса), а веровало се да је тиме модус поседовао моћ да утиче на емоције слушалаца. Премда се традиција модалног етоса одржала током средњег века и ране ренесансе, она доживљава нарочиту експанзију током шеснаестог века. Отуда, модус није само предуслов за настанак полифоне композиције,<sup>8</sup> већ је

---

<sup>6</sup> Исто, 182.

<sup>7</sup> Исто, 183.

<sup>8</sup> Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony: Described According to the Sources* (New York: Broude Brothers Limited, 1988), 26.



носилац експресивног потенцијала који је потребно ускладити са афектима из текста композиције.

С обзиром на наведена запажања, можемо закључити да је за Царлина од изузетне важности била прикладност музике и текста – не само по питању структурне логике, већ и у погледу значења текста. Инсистирањем на пажљивом означавању афеката помоћу музичких средстава он препознаје херменеутички потенцијал музике. Могло би се рећи да је оваквим својим ставовима о прикладности између музике и текста, макар у оквирима строгог стила, назначио идеју која ће на концу шеснаестог века отворити нове путеве музичког развоја.

### **Царлинова правила о третману текста и поређење са модерним правилима**

У свом трактату Ђозефо Царлино је навео десет базичних правила која су представљала помоћ композиторима и певачима како треба да третирају текст у својим делима.<sup>9</sup> У овом делу рада ћемо изложити Царлинова правила о третману текста и упоредићемо их са школским правилима која су нам данас позната. Поређење Царлинових и модерних правила представићемо најпре табеларно (табела 2).

Из овог приказа закључујемо да постоји велика подударност између Царлинових и данашњих, школских правила о третману текста. Прва подударност огледа се у њиховом броју: има их десет. Надаље, највећи број правила је задржан до данас, као што су прво, четврто, пето, осмо и десето правило. Прво, четврто и пето правило се односе на то да свака нота која није мања од половине може да буде носилац слога текста, а да ноте краће од половине могу да носе слог само у посебним случајевима. Осмо правило се тиче тога да делови текста могу да се понављају уколико су смислени. Напоследку, десето правило говори о томе да последњи слог целе једне фразе текста „пада” напоредо са последњом нотом мелодијске фразе.

---

<sup>9</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, четврта књига, поглавље 33. Наведено према: исто, 183.

**Табела 2:** Правила о третману текста према Царлину наспрам данашњих школских правила

Ђозефо Царлино <i>Основе хармоније</i> <sup>10</sup>	Властимир Перичић <i>Вокални контрапункт</i> <sup>11</sup>
1. Свака нота која је сама или која није под лигатуром, а већа је од семиминиме, може да носи слог текста.	Правило 3: Најмања нотна вредност која може бити носилац засебног слога, по правилу, јесте половина ноте, дакле јединица бројања.
2. Не више од једног слога може да се налази на [нотама повезаним] лигатури [лигатуром].	Ово правило не постоји, данас се подразумева.
3. Тачка [у оквиру ноте са тачком] не може да буде носилац слога текста.	Ово правило не постоји, данас се подразумева.
4. Ретко се ставља слог испод четвртине или нота краћих од четвртине или након нота које непосредно следе.	Правило 5: Низ четвртина, комбинован са другим нотним вредностима, може бити певан на један слог.
5. Ретко се ставља слог испод нота са тачком у трајању мањем/краћем од [трајања] тачке, као што су четвртине после половине са тачком или осмине после половине са тачком.	Правило 4: Четвртина ноте може бити носилац засебног слога, ако се испред ње налази пунктирана половина, а иза ње дужа вредност.
6. Уколико је неопходно да ставимо слог испод четвртине, онда можемо такође ставити слог испод ноте која следи.	Правило 4: омогућава ово, иако није експлицитно наведено, дакле, могуће је.
7. На почетку композиције или након било које паузе у средини композиције, прва нота, која год да је, треба да садржи слог.	Ово правило не постоји, данас се подразумева.
8. Дозвољено је понављање делова текста, а не само појединих речи или слогова, где је смисао целовит.	(додатно упутство, под це): При изради дужег задатка на кратак текст, биће потребно да се текст или његови делови више пута понове у истом гласу. Добро је да приликом понављања фрагмената текста такав фрагмент представља извесну смисаону целину.
9. Претпоследњи слог једне реченице или једног дела текста има привилегију да носи низ нота (две, три или више нота различитог трајања) под условом да слогови буду дуги, а не кратки.	Ово правило не постоји, данас се подразумева.
10. Последњи слог текста ће пасти испод последњег тона у композицији.	Правило 7: Последњи слог целе једне фразе текста може, ако је потребно, пасти на последњи тон мелодијске фразе.

<sup>10</sup> Исто, 183–184.

<sup>11</sup> Vlastimir Peričić, *Vokalni kontrapunkt* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2007), 61–66.

Мањи број правила, тачније Царлиново друго, треће и седмо правило, данас се не наводе, већ се подразумевају. Та правила се у суштини тичу опште музичке писмености и у данашње време није потребно посебно подсећати на њих. Међутим, можемо претпоставити да је у Царлиново време постојала потреба за таквим, такорећи баналним смерницама. Поменута правила показују да се овакав, очигледно погрешан начин третмана текста, јављао у ренесансним композицијама, као што су, на пример, два или више слогова на тонове повезане лигатуром (друго правило), или испод ноте са тачком (треће правило), или је реч о појави да прва нота после паузе не доноси слог текста (седмо правило). То је збуњивало певаче, те они нису знали шта на тим местима треба да отпевају. Царлино је указао на то у истом поглављу, дајући следеће појашњење: „(...) могу се такође пронаћи музичке фигуре прилагођене тексту тако да певач не може одредити или пронаћи одговарајући начин да их изведе. У једном моменту он види два слога испод много нота, а у другом испод две ноте много слогова.”<sup>12</sup> Из свега наведеног можемо закључити да се друго, треће и седмо правило односе на најбазичније структурно усаглашавање музике и текста. Изгледа да су околности из музичке праксе тог времена утицале на садржину правила које је забележио Царлино.

Шесто правило, које се тиче промене слога након четвртине, не помиње се у таквој форми међу данашњим правилима, међутим, оно је садржано у четвртом (школском) правилу које се односи на музички третман текста у тросложним речима наспрам пунктираног ритма.

Правило које се не наводи нити се данас подразумева је девето правило. Њиме се осветљава начин на који се може третирати претпоследњи слог реченице или дела текста. Уколико је наглашен, отвара се могућност да буде носилац низа тонова. Овим правилом Царлино је желео да апострофира честу појаву у музичкој пракси његовог времена, о чему је говорио у претходном, тридесет другом поглављу, где је изнео следећу критику: „Тако, изнова и изнова чујемо продужење претпоследњих слогова речи као што су *Dominus, Angelus, Filius, miraculum, gloria*, и многих других, слогова који су по правилу кратки и пролазни.”<sup>13</sup> Ово правило је само по себи прилично логично, јер су мелизми одговарали дугим, дакле, наглашеним слоговима, без обзира на то да ли је у питању претпоследњи или по редоследу неки други слог.

---

<sup>12</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, четврта књига, поглавље 33. Наведено према: исто, 182–183.

<sup>13</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, четврта књига, поглавље 32. Наведено према: исто, 182.

Када говори о најбазичнијем усклађивању тонова са слоговима текста, Царлино закључује да „безброј примера свега овога [читалац може уочити] уколико истражи Адрианова учена дела и [дела] оних [композитора] који су били и јесу његови ученици и [дела] оних који се придржавају добрих правила...”<sup>14</sup> Стога, Царлино има на уму стандард свог учитеља, Адријана Виларта (Adrian Willaert, око 1490–1562). По томе је потпуно јасно да Царлино признаје искључиво строги, учени контрапунктски стил и у складу с тим прилично ригидан третман текста, по којем је четвртина носилац слога само у одређеним случајевима, ритам је одмерен, а правила су фокусирана на коректност и јасноћу.

### **Контрапунктски поступци према афективној функцији**

Ђозефо Царлино велику пажњу посвећује афектима и начинима на који се они могу изразити кроз музику. Наиме, како је и он сам рекао, јако битна ствар је да дешавање у тексту и музика буду усклађени, а о томе говори следеће:

... он [композитор] мора да користи радосне хармоније и брзе ритмове у радосним ситуацијама, а у жалосним тужне хармоније и тешке ритмове, како би све било усклађено. (...) ако жели да означи грубост, тврдоћу, суровост, горчину и сличне ствари, хармонија ће бити слична томе, односно помало тврда и оштра, али таква да не увреди. На исти начин, ако било која реч изражава незадовољство, тугу, негодовање, уздахе, сузе и остало ове врсте, хармонија ће бити пуна туге.<sup>15</sup>

Као што се у наведеним деловима из тридесет другог поглавља трактата може приметити, Царлино је афективну функцију доделио одређеним интервалима и ритму, а нешто касније у истом поглављу говориће у том смислу и о предзнацима.

Афекте у тексту и музици овај теоретичар дели у две групе. У прву групу афеката, коју назива *primi effetti*, спадају грубост, горчина, тврдоћа и суровост, док другој групи афеката, *secondi effetti*, припадају незадовољство, туга, сузе и уздаси. Када су у питању интервали, афектима прве групе прикладни су интервали велике секунде и велике терце, као и велике сексте и терцдециме, што је теоретичар објаснио следећим речима:

Желећи да изрази ефекте прве врсте, најбоље ће бити ако се [композитор] навикне да делове своје композиције уреди тако да садрже покрете који су без мале секунде, као што су покрети велике секунде и велике терце, омогућавајући да се велика секста или терцдецима, које су по природи помало оштре, чују изнад најнижег тона...<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, четврта књига, поглавље 33. Наведено према: исто, 184.

<sup>15</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, четврта књига, поглавље 32. Наведено према: исто, 180.

<sup>16</sup> Исто, 180.

Афекте из друге групе овај теоретичар представља интервалима мале секунде, мале терце, али и мале сексте и терцдециме:

... желећи да изрази ефекте друге врсте, он [композитор] ће користити (увек поштујући дата правила) покрете по малим секундама или малим терцама, или сличне, често узимајући изнад најнижег тона своје композиције малу сексту или терцдециму, које су природно меке и слатке...<sup>17</sup>

Када је ритам у питању, његова улога је да „осликава” садржај текста. О томе Царлино говори на следећи начин: „Што се тиче ритма, он се примарно треба размотрити у односу на речи: ако је садржај весео, онда би требало употребити брз и ведар [ритмички] покрет, то јест, живахне фигуре, као што су половина и четвртина; ако је садржај тужан, употребљавамо дуге и лагане [ритмички] покрете.”<sup>18</sup>

Када говори о „акциденталним покретима” (*movimenti accidentali*), овај теоретичар сматра да није добро да се примењују ради представљања афеката из прве групе. Наиме, „природни покрети” (*movimenti naturali*) бивају „одважнији од оних створених средствима акциденталних покрета (...), који су заиста акцидентални и некако слабији.”<sup>19</sup> Како наводи, „природни покрети музику чине звучнијом и снажном, док је акцидентални чине мекшом и слабијом.”<sup>20</sup>

Три године пре објављивања *Основа хармоније*, други италијански теоретичар, Никола Вићентино (Nicola Vicentino, 1511–1576) објављује трактат под насловом *Античка музика преобраћена у модерну праксу* (*Antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555), у којем заступа три рода: дијатонски, хроматски и енхармонски. Међутим, у трећој књизи свог трактата, Царлино оштро осуђује и супротставља се хроматском и енхармонском роду, а брани дијатонски.<sup>21</sup> Имајући у виду ову чињеницу, можемо схватити због чега природне покрете назива „виралнијим”, а акциденталне покрете „слабијим”, што показује да је дијатонски род имао најдоминантнији статус.

У табели 3 приказано је све што смо издвојили као значајно о Царлиновој афективној функцији контрапункта:

---

<sup>17</sup> Исто, 180–181.

<sup>18</sup> Исто, 181.

<sup>19</sup> Исто, 181.

<sup>20</sup> Исто, 181.

<sup>21</sup> О томе говори у трећој књизи трактата, у поглављима 72–80, дакле, чак девет поглавља посвећује одбрани дијатонског рода.

**Табела 3:** Контрапунктски поступци према афективној функцији код Ђозефа Царлина

	Прва група афеката ( <i>primi effetti</i> )	Друга група афеката ( <i>secondi effetti</i> )
	Грубост, тврдоћа, суровост, горчина	Незадовољство, туга, сузе, уздаси
Афективна примена интервала	– велика секунда, велика терца – велика секста, велика терцдецима – синкопа [дисонантна задржица] на кварта, ундецими или на септими	– мала секунда или мала терца омогућавајући малу сексту или малу терцдециму (у вертикалном звучању)
Афективна примена ритма	– брзи и ведри покрети у ритму (половине и четвртине)	– дуги и лагани покрети у ритму
Афективна примена акцидентала	Природни покрети ( <i>movimenti naturali</i> ) – нема предзнака – виралнији/одважнији покрети – из њих настаје природан интервал – чине музику звучнијом и снажнијом	Акцидентални покрети ( <i>movimenti accidentali</i> ) – има предзнака – слабији покрети – из њих настаје акцидентални интервал – чине музику мекшом и слабијом

### Закључак

Тридесет друго и тридесет треће поглавље четврте књиге Царлиновог трактата *Основе хармоније* писани су као критика упућена „необазривим композиторима” тог времена, са циљем да се предочи низ корисних упутстава за компоновање у складу са текстом композиције. Из прегледа правила можемо видети да овај теоретичар ни најмање не одступа од строгог третмана текста, а само неки од примера јесте начин на који третира краће нотне вредности у односу на текст: ноте краће од метричке јединице могу бити носиоци слога текста само у посебним случајевима, док се паузом не сме пресећи мисаона целина, и тако даље (табела 2). У јукстапозицију можемо поставити мадригале друге половине шеснаестог века, у којима су, супротно Царлиновим начелима, заступљене како краће нотне вредности, које су саме по себи носиоци текста, тако и паузе са изразито реторичком функцијом. Када је у питању афективна функција контрапункта, Царлино се држи строгог контрапунктског стила, а потом га надограђује, истражујући који поступци могу одговарати одређеном типу афекта. Сагласно томе, предзнацима је дата мања афективна вредност (табела 3). Закључак који можемо извести јесте да Царлино тежи и апелује да музика и текст буду усаглашени, али да се никако не одступа од традиционалних контрапунктских правила, јер је то захтев који мора испунити сваки учени и добар композитор.

## Литература

Meier, Bernhard, *The Modes of Classical Vocal Polyphony: Described According to the Sources* (New York: Broude Brothers Limited, 1988).

Palisca, Claude, Introduction, in Zarlino, Gioseffo, *The Art of Counterpoint, Part Three of Le Istitutioni harmoniche, 1558*, translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca (New York: W. W. Norton and Company Inc., 1968), ix–xxii.

Peričić, Vlastimir, *Vokalni kontrapunkt* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2007).

Zarlino, Gioseffo, From *Istitutioni harmoniche* (1558): Book Four, in Tomlinson, Gary (ed.), *Strunk's Source Readings in Music History: The Renaissance*, Vol. 3 (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 179–184.





## Уодношавање тоналних површина у *Синфонији* из Партите бр. 2 BWV 826 Јохана Себастијана Баха<sup>1</sup>

**Сажетак:** У *Синфонији* из Партите бр. 2 у це молу Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) уодношавање тоналних површина представља један од кључних чинилаца драматургије музичког тока. У процесу обликовања тоналне динамике овог става композитор користи три врсте модулација: 1) дијатонску, 2) хроматску на принципу дијатонске, и 3) хроматску (терцна сродност). Фреквентношћу модулирања нарочито се истичу други и трећи одсек *Синфоније* и у том смислу представљају антитезу првом одсеку који не садржи модулације. Поред идентификације различитих тоналитета (дур, различите врсте мола) и врста модулација, рад ће донети осврт и на проблем афирмације тоналитета на основу избора акордских средстава.

**Кључне речи:** Ј. С. Бах, *Синфонија*, тонални односи, модулације.

### Увод

Предмет анализе овог рада је *Синфонија* из шестоставачне Партите бр. 2 у це молу Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750).<sup>2</sup> Једна од главних одлика овог става је његова развијеност (три одсека) и хармонска елоквенција.<sup>3</sup> Преиспитивање модела хармонског мишљења барока, које је у српској теоријској литератури формулисано у раду Дејана Деспића, главни је циљ овог рада.<sup>4</sup> Анализа ће првенствено бити усмерена на проблем тоналне динамике и питања уодношавања тоналних површина у првом ставу наведене Партите.

*Синфонија* је први став (од укупно шест) из Бахове Партите бр. 2 у це молу. Облик овог става је троделан и чине га следећи одсеци: *Grave adagio* (т. 1–7), *Andante* (т. 8–29) и *Allegro* (т. 30–91). Музички ток *Синфоније* заснован је на постепеној градацији и интензивирању музичких збивања и то се види у променама темпа (од споријег ка бржем), у текстури која се постепено све више обогаћује полифоним елементима (од двогласа до фуге), тоналној динамици (сваки следећи одсек садржи већи број модулација) и богатству акордског фонда (схема 1).

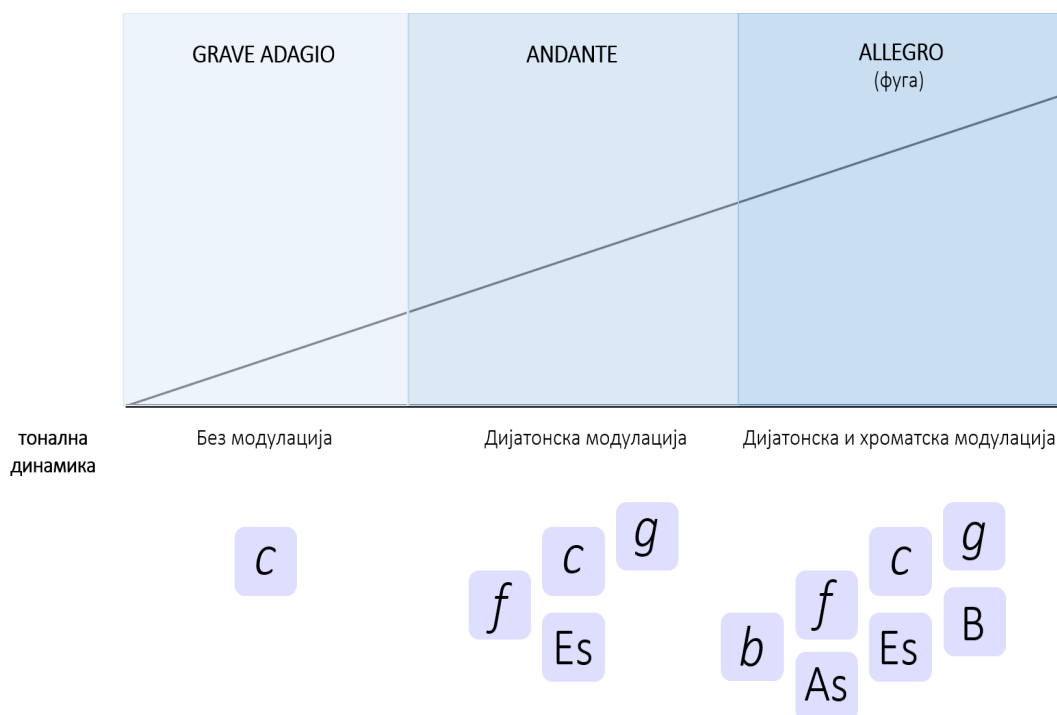
<sup>1</sup> Рад је реализован под менторством др Јелене Михајловић-Марковић и уз асистенцију Тање Мијатовић, у оквиру наставног предмета Хармонија са хармонском анализом 1, на првој години основних академских студија, академске 2021/2022. године.

<sup>2</sup> „Sve tri suite zbirke (*Francuske suite*, *Engleske suite*, *partite*) imaju po šest suite, odnosno partita (partite su objavljivane zasebno između 1726. i 1730. i zatim, 1731, sabrane zajedno kao prvi dio zbirke *Clavierübung*...“ Види: Josip Andreis, *Povijest glazbe*, Knjiga 1 (Zagreb: Liber, 1989), 480.

<sup>3</sup> „Bahove *Partite* imaju raznolike i veoma razvijene uvodne, neigračke stavove (preludijum, uvertira, sinfoniја, tokata, fantazija) (...) Mnogi stavovi tematski su povezani, npr. *Partita br. 2 u ce molu, BWV 826*, sadrži alemandu i sarabandu, srodne po motivskom sadržaju sa drugim delom sinfonije...“ Види: Zoran Božanić, *Istorijat muzike za klavijaturne instrumente (do sredine XVIII veka)* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2017), 134.

<sup>4</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom I* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993).

**Схема 1:** Тонална динамика у *Синфонији* из Партите бр. 2 у це молу Јохана Себастијана Баха



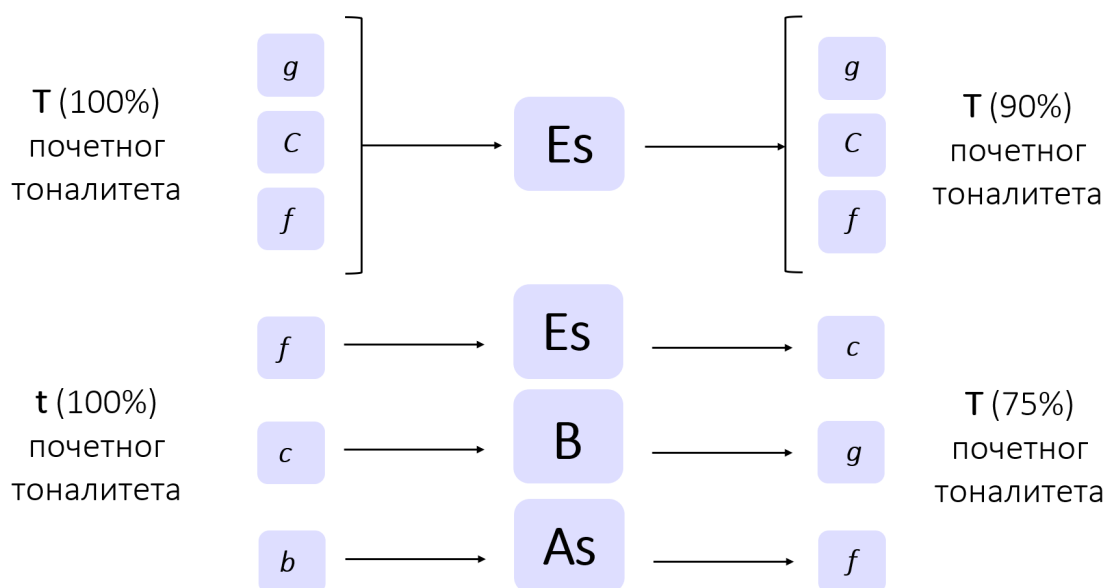
Динамика тоналног плана *Синфоније* у највећој мери почива на смени молских тоналитета, а акордски фонд на њиховим изражајним могућностима – користи се пре свега хармонски мол, али није ретка ни употреба мелодијског и природног мола. Дурски тоналитети мање су заступљени али они својом бојом и ведрином уносе неопходан контраст према непосредном хармонском окружењу које је оријентисано ка молским тоналитетима.

Као што то схема 1 илуструје, први одсек (*Grave adagio*) не садржи модулације. Хармонска динамика првог одсека одвија се у оквирима це мола, где до израза долази експресивност хармонских веза, како због самих акордских обрта, тако и због других карактеристика музичког израза као што су спор темпо, пунктирани ритам и паузама испрекидана мелодијска и бас линија. Тонални план другог одсека (*Andante*) углавном почива на смени молских тоналитета уз местимична модулирања у дур. У питању су тоналитети првог квинтног сродства у односу на основни це мол, а главна врста модулације која се користи је дијатонска. Тонални план трећег одсека (*Allegro*) почива на сличној, али знатно разрађенијој схеми тоналног плана и обухвата све тоналитете првог квинтног сродства у односу на почетни це мол, као и један тоналитет из домена другог квинтног сродства: бе мол. Врсте модулација које се у трећем одсеку користе су

дијатонска модулација (прво квинтно сродство), хроматска на принципу дијатонске (прво и друго квинтно сродство) и хроматска модулација путем терчне сродности (прво квинтно сродство).

Модулациони процеси у које су укључени дурски тоналитети подразумевају кретање из молског у дурски тоналитет, а потом и из дурског у молски, те се дурски тоналитети јављају као посредници између два молска тоналитета, али се између њих не остварује директан контакт. Другим речима, у целој *Синфонији* не постоји ниједна модулација из дура у дур. Модулација из мола у дур и из дура у мол, уз пар изузетака, почива на истом принципу, на презначавању акорада тоничне функције (Т, VI) (пример 1).

**Пример 1:** Уодношавање тоналних површина у модулационом ланцу: мол-дур-мол у *Синфонији* из Партите бр. 2 у це молу Јохана Себастијана Баха (проценти у загради указују на учесталост тонике почетног тоналитета као модулационог акорда).

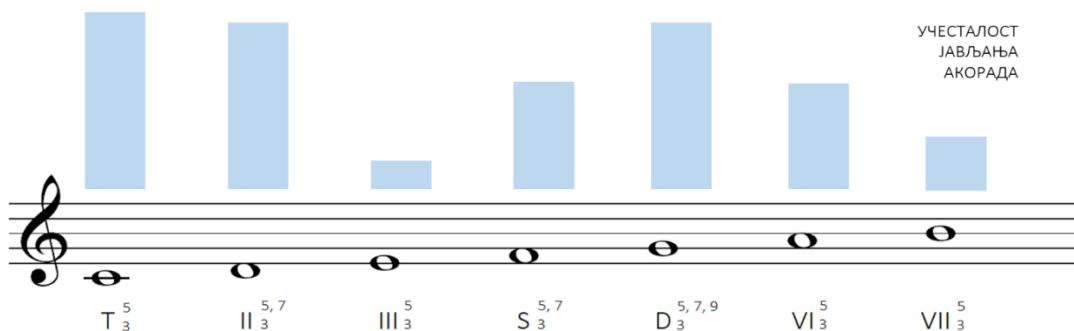


Поред модулације из мола у дур и обрнуто, присутне су и модулације из мола у мол. Овај модулациони процес почива на принципу смењивања тоналитета према кварталном кругу навише (кретање ка субдоминантном тоналитету). Интересантно је да приликом модулације у субдоминантни тоналитет Бах увек презначава исти акорд:  $Ds^7$  почетног молског тоналитета постаје  $D^7$  циљног молског тоналитета.

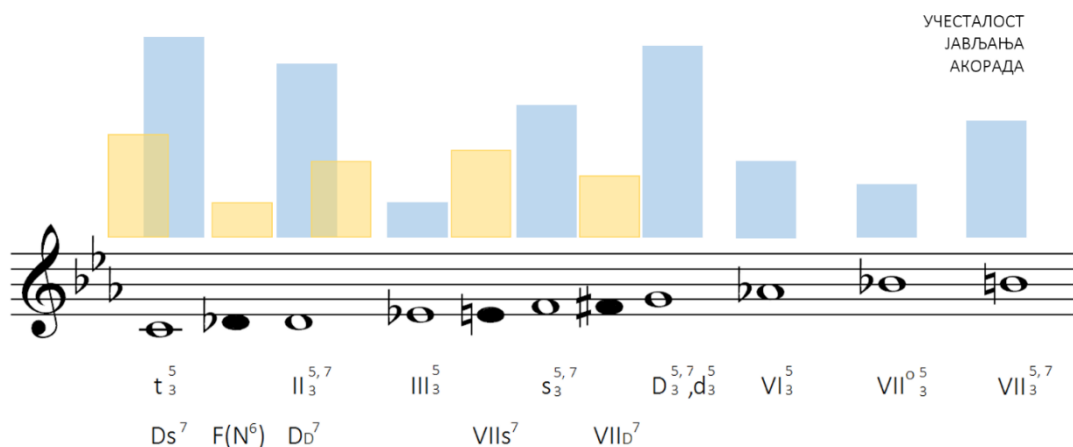
Дурски тоналитети мање су заступљени, али је уочљиво да след акорада може представити поред полукаденце и аутентичну или, врло често, потпуну аутентичну

каденцу у којој се предност даје акорду на другом ступњу у односу на субдоминанту (пример 2) (чешће се користи заменик него главна функција). У целој *Синфонији* јављају се само три дурска тоналитета: Ес дур, Бе дур и Ас дур, и сва три припадају тоналитетима првог квинтног сродства у односу на основни це мол. Тонална подручја дурских тоналитета представљена су искључиво лествичним акордима, првенствено трозвучима, иако се јављају и септакорди на II, IV и V ступњу лествице. У акордском фонду молских тоналитета (пример 3) најзаступљенији су акорди доминантне функције, а њихова посебност долази до изражаја када се у трајању од више тактова не смењују са другим функцијама већ уз промену обртаја или коришћења акорада исте функције одлажу појаву тоничног акорда. У целој *Синфонији* користе се само четири молска тоналитета: ге мол, це мол, еф мол и бе мол од којих само један, бе мол, припада кругу тоналитета другог квинтног сродства. Кључна разлика између дурских и молских тоналитета огледа се у томе што у молским тоналитетима постоји тенденција проширивања фонда акордских средстава, која се углавном испољава на основу тоникализације субдоминанте ( $Ds^7$ ,  $VII_s^7$ ) и, нешто ређе, доминанте ( $D_D^7$ ,  $VII_D^7$ ).

**Пример 2:** Акордски фонд и фреквентност јављања акорада у дурским лествицама у *Синфонији* из Партите бр. 2 у це молу Јохана Себастијана Баха



**Пример 3:** Акордски фонд и фреквентност јављања акорада у молским лествицама у *Синфонији* из Партите бр. 2 у це молу Јохана Себастијана Баха



## Grave adagio

Анализа тоналног плана одсека *Grave adagio* (т. 1–7) указује на одсуство тоналне динамике – хармонска динамика овог одсека у највећој мери почива на експресивним акордским везама унутар це мола које се одвијају на подлози статичног баса (пример 4).

Унутар јасно постављеног тоналног оквира диференцирају се три етапе хармонског развоја: а) хармонско кретање на подлози статичног баса, на педалу тонике це мола, б) употреба фригијског обрта, и ц) каденцирајући процес. На педалу тонике це мола (т. 1–4) смењују се следеће функције: t, VII/D, t, Ds и s. Композитор је на почетку *Синфоније* јасно афирмисао це мол тоналитет, како на основу педала тако и на основу аутентичног хармонског обрта, везе акорада тоничне и доминантне функције (пример 4). Међутим, оргелпункт на тоници закључен је карактеристичном везом акорада Ds–s која се у теорији хармоније именује као миксолидијско иступање. Спој тоничног педала и миксолидијског хармонског обрта својствен је барокној пракси и представља једну од значајнијих стилских стратегија ове епохе.<sup>5</sup> Друга етапа хармонског развоја базирана је на фригијском обрту (т. 4–5) у оквиру ког је постављен модел секундно-силазне секвенце привидно доминантних односа (D–T). Секвентни модел II–d<sup>6</sup> има само једно преношење у облику акордске везе t–s<sup>6</sup> након чега се секвенца прекида, а хармонски ток застаје на доминанти це мола (пример 4).

---

<sup>5</sup> „За појаву тоничког орглпункта, нарочито завршног (...) али и почетног (...) у барокној пракси се веома често везује и већ споменуто миксолидијско иступање: са већ достигнуте тонике у завршној каденси скреће се, помоћу доминанте за subdominantu или njenog zamenika, у сферу subdominantnog tonaliteta...” Види: Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom I* (Београд: Универзитет уметности у Београду, 1993), 56.

Пример 4: Јохан Себастијан Бах: *Синфонија* из Партите бр. 2 у це молу, одсек *Grave adagio*, т. 1–7.

**Grave adagio**

c: <> t VII<sup>6</sup><sub>5</sub> D<sup>4</sup><sub>3</sub> t  
 3 sf s II<sup>(2)</sup> d<sup>6</sup>  
 5 t s<sup>6</sup><sub>5</sub> D<sup>7</sup>  
 6 VII<sup>4</sup><sub>3</sub> D<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> k<sup>6</sup><sub>4</sub> t D<sup>6</sup><sub>4</sub> VI<sup>6</sup><sub>4</sub> VII<sup>6</sup><sub>4</sub> k<sup>6</sup><sub>4</sub> VII<sup>4</sup><sub>b3</sub> D

Бас линија доноси карактеристично поступно кретање наниже од тонике до доминанте природног це мола, с нарочито експресивном задржицом у басу (задржани тон у басу може се схватити као ехо претходно коришћеног педала). Трећа етапа хармонског тока има закључну функцију (т. 5–7, пример 4). У каденционом процесу, који се надовезује на фригијски обрт и секундно-силазну секвенцу, нарочито је истакнута доминантна функција це мола ( $D^7$ ,  $VII^4_3$ ,  $D^7$ ,  $VII^7$ ,  $K^6_4$ ,  $VII^7_D$ ,  $D^7$ ). Тензија ишчекивања појаве тонике разрешена је на почетку одсека *Andante*.

### **Andante**

Уодношавање тоналних површина у одсеку *Andante* (т. 8–29) остварено је посредством дијатонске модулације. Осим основног це мола, у овом одсеку заступљени су следећи тоналитети: Ес дур, еф мол и ге мол, а они се смењују на следећи начин: це мол, Ес дур, еф мол, Ес дур, ге мол. Тонални план одсека *Andante* почива на смени тоналитета првог квинтног сродства у односу на основни це мол, али не свих. Може се приметити да се предност првенствено даје паралелном (Ес дур), а потом субдоминантном (еф мол) и доминантном молском тоналитету (ге мол). Музичка дела која су настала у епохи барока углавном су подразумевала, речима Дејана Деспића, „типичан образац редоследа тоналитета”, па се тако код дела компонованих у дуру музички ток усмеравао ка доминантном, а код дела компонованих у молу ка паралелном тоналитету.<sup>6</sup> Прва модулација из почетног це мола у паралелни Ес дур одсека *Andante* управо указује на овај типичан образац, као и потоње усмеравање музичког тока ка еф молу (субдоминантни тоналитет). Премда су у овом одсеку молски тоналитети заступљенији у односу на дурске, модулација из мола у мол није заступљена. Осим што је једини дурски тоналитет, Ес дур има и функцију посредног тоналитета у кретању од основног (це мол) ка субдоминантном (еф мол) и од субдоминантног ка доминантном (ге мол) тоналитету. У процесу дијатонског презначавања тоналитета нарочито су значајни акорди тоничне функције (t, T, VI). Тоника це мола презначава се у акорд на VI ступњу Ес дура (т. 16), тоника еф мола презначава се у акорд на II ступњу Ес дура (т. 19), а тоника Ес дура у акорд на VI ступњу ге мола (т. 20). Једина модулација у којој се не користе акорди тоничне функције је модулација из Ес дура у еф мол (т. 17). Веза између ова два тоналитета остварена је дијатонским путем али посредством доминанте Ес дура која се презначава у (дурску) субдоминанту еф мола (пример 5).

---

<sup>6</sup> Dejan Despić, исто, 49.

**Пример 5:** Јохан Себастијан Бах: *Синфонија* из Партите бр. 2 у це молу, одсек *Andante*, т. 16–17.

Тоналитети који учествују у хармонском збивању одсека *Andante* афирмисани су на основу функционалног следа лествичних акорада:  $t/T(VI)-s/S(II)-D-t/T$ . Међутим, може се приметити да идентификовани тоналитети немају подједнако значајан простор у музичком току што утиче и на сам избор акордских средстава. Почетни це мол и финални ге мол заузимају највише простора у овом одсеку те се у оквиру ових тоналних подручја поред лествичних акорада користе и вантонални акорди дијатонског типа, нарочито  $D_s^7$ ,  $VII_s^7$ ,  $F$  и  $N^6$ .

Каденца *Andante* одсека изузетно је развијена те се може схватити као кодета (т. 26–29). Пажњу скреће појава наpolitанског секстакода (т. 26), а потом и  $VII_D^7$  (т. 28) који се везује са  $k_4^6 \cdot \bar{5}_3$  у ге молу. Акорд  $VII_D^7$  означава драмску кулминацију одсека. Осим што се овај акорд употребљава само једном у целом одсеку и то у каденционом контексту, његова појава додатно је истакнута ферматом и *sf* извођењем. Одсек каденцира дурском тоником ге мола (т. 29–30), својеврсном пикардијском терцом, посредством које се улази у це мол, почетни тоналитет наредног одсека.

### **Allegro**

Трећи одсек, *Allegro* (т. 30–91), који уједно представља наставак и завршетак претходног одсека, по облику је fuga и богат је модулацијама у блиске тоналитете. Врсте модулација које су у овом одсеку заступљене су дијатонска, хроматска на принципу дијатонске и хроматска на принципу терчне сродности. Тонални план овог одсека заснован је на брзој смени тоналитета који припадају првом квинтном сродству (еф мол, ге мол, Ас дур, Бе дур, Ес дур) у односу на основни це мол – једини изузетак је употреба бе мола (субдоминантине субдоминанте), тоналитета који припада другом квинтном сродству. У контексту изузетно развијеног и разуђеног тоналног плана може се приметити да су молски тоналитети заступљенији у односу на дурске. Осим тога, може се приметити и да модулација из дура у дур није присутна, као и да је само трајање дурских тоналитета



изузетно кратко (до два такта). У дурске тоналитете улази се дијатонским путем посредством тонике почетног молског тоналитета (це мол, ге мол, еф мол, бе мол) која се у циљном тоналитету (Ес дур, Бе дур, Ас дур) увек презначава у акорд на II ступњу (заменика субдоминанте). Молски тоналитети уодношавају се најчешће тако што се из почетног тоналитета модулира у субдоминантни тоналитет. Опредељеност ка овом начину смене тоналитета може се приметити у схеми тоналног плана, то јест на почетку одсека у следу тоналитета ге мол–це мол–еф мол (т. 30–34) и у средишњем току одсека (т. 53–60) у следу тоналитета це мол–еф мол–бе мол. Тоналитети у субдоминантном односу повезани су посебном врстом модулације. У питању је хроматска модулација на принципу дијатонске. Презначење тоналитета одвија се тако што се D<sub>s</sub>, алтеровани акорд дијатонског типа, почетног молског тоналитета презначава у D циљног молског тоналитета (пример 6). Када је у питању модулација из дурског тоналитета у његову молску паралелу ту се такође могу уочити извесне правилности. Веза између паралелних тоналитета остварена је дијатонским путем тако што се тоника почетног тоналитета (Ес дур, Бе дур) презначава у акорд на III ступњу природног мола (це мол, ге мол) – може се запазити да је на исти начин остварена веза између паралелних тоналитета у другом одсеку (*Andante*). Хроматска модулација на принципу терцне сродности примењена је у завршници трећег става приликом смењивања тоналитета по медијантном кругу наниже: це мол, Ас дур, еф мол (т. 73–77). Хроматска модулација остварује се тако што се тоника почетног тоналитета везује са доминантом циљног тоналитета.

### **Закључак**

Фреквентност тоналних промена у *Синфонији* из Партите број 2 у це молу Јохана Себастијана Баха је на изузетно високом нивоу у другом (*Andante*) и трећем одсеку (*Allegro*) музичког тока, док први одсек (*Grave adagio*) не садржи тоналне промене. Модулације се врше у блиске тоналитете у односу на почетни, уједно и основни це мол (паралелни, субдоминантни тоналитет и његова паралела, доминантни тоналитет и његова паралела), а најчешће средство промене тоналитета је модулација дијатонског типа. Хроматска на принципу дијатонске и хроматска на принципу терцне сродности користе се спорадично. Основни вид дурске лествице је у овом ставу природни дур, док је основни вид молске лествице хармонски мол – могу се уочити утицаји и природног и мелодијског мола.

Пример 6: Јохан Себастијан Бах: *Синфонија* из Партите бр. 2 у це молу, одсек *Allegro*, т. 55–60.

**Allegro** ♩ = 126

c:  $D_s \begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$   
f:  $D \begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$

6 5 7

f: t

b:  $D_s$   
D

D

Добијени резултати указују и на извесне правилности и закључке када је у питању одношавање тоналних површина и обликовање тоналне динамике става:

- присутне су модулације из мола у мол, из мола у дур и из дура у мол, али не и из дура у дур;
- код модулације из мола у мол искључиво се користи дијатонска модулација на принципу хроматске, а сами тоналитети су увек у субдоминантном односу;
- код модулације из мола у паралелни дур искључиво се користи T полазног тоналитета која се презначава у акорд на VI ступњу циљног тоналитета;
- код модулација из дура у паралелни мол искључиво се користи T полазног тоналитета која се презначава у акорд на °III ступњу циљног тоналитета

На основу хармонске анализе и приложених примера у раду, може се закључити да *Синфонија* следи стандардни хармонски језик барока. Према теоретичару Дејану Деспићу стандардни хармонски језик барока подразумева употребу основних функција тоналитета (T, S, D) и њихових заменика (VI, II, VII), те вантоналних доминанти за субдоминанту ( $D_s$ ,  $VII_s$ ) и доминанту ( $D_b$ ,  $VII_b$ ), што наша анализа може да потврди.<sup>7</sup> Међу основним функцијама тоналитета као најучесталија и најзаступљенија издваја се доминантна функција. Она је посебно изражена у молским лествицама и користи се пре

<sup>7</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2014.

свега у свом основном облику, али такође и у виду заменика, и то тако да акорд на седмом ступњу преовлађује у односу на акорд на трећем ступњу. С обзиром на то да је тоналитет формиран у бароку, тоникализација споредних ступњева је ретка, а од тога се не одступа ни у овој *Синфонији*.<sup>8</sup> Према теоретичару Дејану Деспићу наполитански секстакорд је у барокном акордском фонду често присутан, што потврђује и наша анализа (т. 22, 26), као и његова квинтакордска варијанта (т. 13).<sup>9</sup> Акордски фонд дурских тоналитета (Ес дур, Бе дур и Ас дур) подразумева употребу искључиво лествичних, дијатонских акорада као што су Т, II и D. У молским тоналитетима су поред лествичних акорада заступљени и вантонални акорди дијатонског типа: D<sub>s</sub>, F, N<sup>6</sup>, D<sub>D</sub><sup>7</sup>, VII<sub>S</sub><sup>7</sup>, VII<sub>D</sub>.<sup>10</sup>

## Литература

Andreis, Josip, *Povijest glazbe* (Zagreb: Liber, 1989).

Božanić, Zoran, *Istorijat muzike za klavijатурне instrumente (do sredine XVIII veka)* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2017).

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2014).

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom I* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993).

---

<sup>8</sup> Једина модулација која указује на тоникализацију споредног ступња среће се у трећем одсеку (т. 59). Из еф мола модулира се у бе мол који у односу на почетни це мол представља друго квинтно сродство.

<sup>9</sup> Дејан Деспић, нав. дело, 58.

<sup>10</sup> Наведени акорди образују се алтерацијама II (наниже), III (навише) и IV (навише) ступња.



## Хармонска подлога структурних релација у *Прелудијуму* из Енглеске свите бр. 2 у а молу Јохана Себастијана Баха<sup>1</sup>

**Сажетак:** „Барок (...) представља прво раздобље музичке историје са развијенијим хармонским мишљењем и на разне начине увек присутном хармонском компонентом музике”, раздобље у ком је, у његовој зрелој стилској фази, остварена симбиоза између начела тоналне функционалности и имитацијске полифоније.<sup>2</sup> У овом раду се на примеру *Прелудијума* из Енглеске свите бр. 2 Јохана Себастијана Баха преиспитује хипотеза према којој обликотворност полифоно грађене барокне композиције произлази из реципрочног дејства структуралних чинилаца полифоног слога и функционалне тоналности. Добијени резултати указују да су структурални и хармонски чиниоци органски повезани и узајамно зависни.

**Кључне речи:** Ј. С. Бах, Прелудијум, Енглеска свита бр. 2, тонална динамика.

### Увод

Предмет анализе овог рада је *Прелудијум* из Енглеске свите бр. 2 у а молу BWV 807 (1713–1714) Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750). Испитивање улоге хармонске компоненте (тоналитети, специфичне хармонске формуле, каденце, оргелпункт) у процесу изграђивања и повезивања главних чинилаца структуре овог комада (главни делови облика, тема, одговор, међустав, секвенциони ланци), представља главни циљ овог рада. Добијени резултати указују да хармонска компонента има веома важну улогу у осветљавању структурних релација овог комада што се може приметити како на плану тоналне динамике, тако и у начину на који композитор приступа хармонизацији теме, односно структурног модела тема–одговор у контексту полифоно организоване фактуре. Важност хармонске компоненте нарочито долази до изражаја у секвенцама које, као и у барокној музици уопште, представљају главне чиниоце развоја и интеграције музичког тока.

*Прелудијум* из Енглеске свите бр. 2 у а молу (у даљем тексту: *Прелудијум*) Јохана Себастијана Баха је у великој мери грађен полифоно, а његова глобална форма је троделна: експозиција (т. 1–55), централни део (т. 55–110) и дословно поновљена реприза (т. 110–164). У музичком току *Прелудијума* заступљене су само дијатонске модулације, а фреквенција модулирања нарочито је интензивна у централном делу

---

<sup>1</sup> Рад је реализован под менторством др Јелене Михајловић-Марковић и уз асистенцију Тање Мијатовић, у оквиру наставног предмета Хармонија са хармонском анализом I, на првој години основних академских студија, академске 2021/2022. године.

<sup>2</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom I* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993), 38.

форме. Каденце имају веома важну улогу у осветљавању структурних релација на највишем нивоу структурне хијерархије и представљају хармонске маркере интерпункцијске природе јер разграничавају три главна дела форме. Један од главних чинилаца структуре Баховог *Прелудијума* је тема, односно структурни модел тема–одговор. Поред овог модела, други, подједнако важни чиниоци структуре овог става су секвенце. Управо овим елементима структуре ће у току рада бити посвећена највећа пажња.

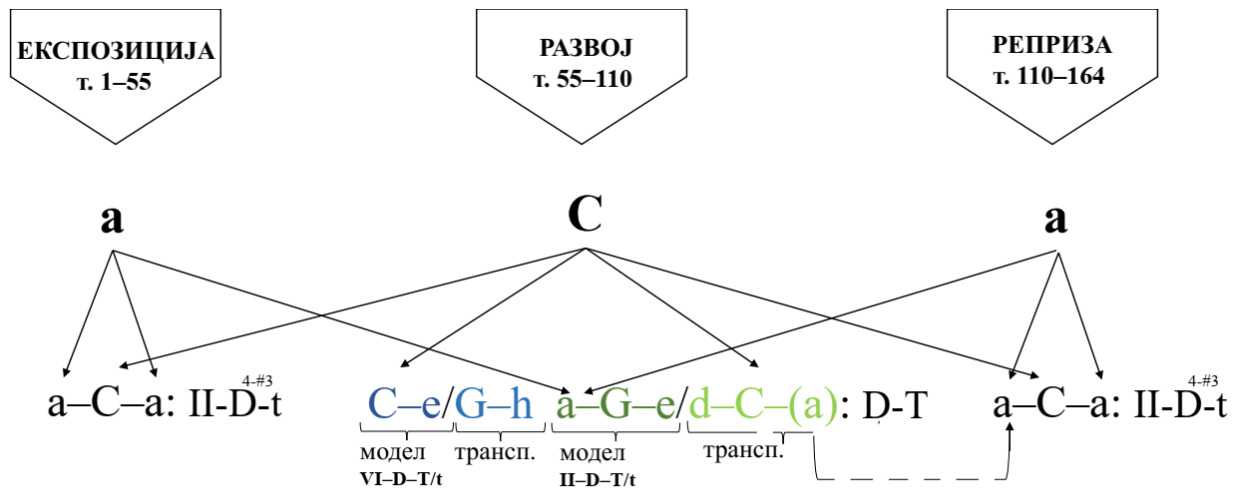
### Тонална динамика

*Прелудијум*, као што је претходно наведено, поседује троделну формалну концепцију: експозицију (т. 1–55), централни део (т. 55–110) и репризу (т. 110–164) (схема 1). Сваки од наведених делова форме одликује се јединственим тоналним планом, с тим што реприза представља дословно поновљену експозицију. Однос паралелних тоналитета супротног тонског рода, а мола и Це дур, подвлачи и осветљава структурне релације на највишем нивоу форме: експозиција и реприза су молске (а мол), а централни део је дурски (Це дур). Глобална схема тоналног плана (а мол/Це дур/а мол) *Прелудијума* пројектована је и на дубљи ниво структурне хијерархије и може се приметити да је на овој схеми заснован тонални план експозиције и репризе. Иста модулациона схема чини основу тоналне динамике и централног дела форме, али је у односу на оквирне делове форме ова модулациона схема значајно проширена модулацијама у доминантни тоналитет (е мол) и његову паралелу (Ге дур), али и захватањем субдоминантног тоналитета (де мол) и залажењем у сферу другог квинтног сродства (ха мол). Модулациони план централног дела, дакле, обухвата све тоналитете првог квинтног сродства осим паралеле субдоминанте (Еф дур), а ту је и један тоналитет другог квинтног сродства, ха мол. На основу сагледавања глобалне схеме тоналног плана и тоналне динамике главних делова облика може се закључити да композитор спроводи модулације у све тоналитете који су сугерисани самом структуром лествице природног а мола изузимајући тоналитет шестог ступња (а мол/ха мол/Це дур/де мол/Ге дур/а мол) – барокни композитори су ову стратегију преузели из ренесансе.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> „Лако се запажа да су у питању тоналне области аналогне разним модусима на истоме тонском низу! Ако се као основна тоника узме Ц у низу основних тонова (Ц–Д–Е–Ф–Г–А–Х), онда могуће промене тоналитета воде у оне који одговарају финалисима осталих модуса на том низу (...) Тако се овај круг тоналитета може сматрати наслеђеним кругом могућних модалних промена у односу на један основни модус из раније праксе.” Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom I* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993), 49.

**Схема 1:** Графички приказ динамике тоналног плана става *Прелудијум* из Енглеске свите бр. 2 у а молу Јохана Себастијана Баха



Це дур у експозицији и репризи траје врло кратко.<sup>4</sup> Његовом бојом осветљено је једно излагање теме у басу (т. 9, 118) и једна секундно-силазна секвенца привидно-доминантних односа (т. 10-13, 119-122). Централни део форме почиње и завршава Це дуром те се стиче утисак да модулативна схема овог дела форме има кружну путању. Основни а мол такође је заступљен у централном делу, али представља само један од тоналитета унутар развијене модулативне схеме средишњег дела музичког тока. Осим својеврсног тоналног заокружења (Це дур) и препознатљивости глобалне модулативне схеме (Це дур/а мол/Це дур), може се приметити да су у централном делу *Прелудијума* модулирајуће секвенце главни покретач тоналне динамике. Секвентни механизми осветљавају структурне карактеристике тоналног плана и обрасце по којима се тоналитети сукцесивно смењују и (дијатонски) уланчавају, те самим тим указују и на логику тоналних процеса. Тонална динамика централног дела почива на два секвентна модела. Најпре се тоналитети смењују тако што се из дура модулира у паралелу доминанте (т. 55-66): Це дур/е мол (модел)–Ге дур/ха мол (транспозиција за 4↓). Потом се логика тоналног плана мења успостављањем новог секвентног модела у ком три тоналитета образују модулативну схему (т. 66-110): а мол/Ге дур/е мол (модел) – де

<sup>4</sup> У оквиру Це дура у експозицији и репризи, наглашен је значај аутентичног хармонског обрта D-T и VI-D-T. Акордски фонд а мола првенствено подразумева средства хармонског мола, али је приметно да композитор користи и акордска средства природног и мелодијског мола, као и средства проширеног тоналитета и то искључиво вантоналне доминанте (D<sub>II</sub>, D<sub>S</sub>, D<sub>D</sub>, D<sub>VI</sub>).

мол/Це дур/а мол (транспозиција за 5↓). Са наступом а мола, последњег тоналитета секвентне карике, секвентни ланац се прекида, те уместо тематског материјала секвентне карике наступа реприза (т. 110). Транспозиција другог модела секвенце осмишљена је тако да води до основног тоналитета, до репризе. Тако у овом случају имамо непосредан доказ да се посредством хармонске компоненте може остварити међузависност различитих делова форме (у овом случају средишњег и репризног) што доприноси кохерентности музичког тока као целине.

За овај Бахов *Прелудијум* карактеристично је да су све модулације искључиво дијатонског типа. Модулације из а мола у Це дур, а потом и обрнуто, спроводе се у оквиру експозиције и репризе по принципу дијатонске модулације. Модулације из почетног а мола воде преко  $^{\circ}\text{VII}^7$  у паралелни Це дур тако што се наведени акорд презначава у  $D^7$ . Модулације из Це дура у а мол остварене су тако што се Т почетног тоналитета презначава у  $^{\circ}\text{III}$  циљног тоналитета. У обе ове модулације коришћена су акордска средства природног мола и акорди који у циљном тоналитету имају доминантну функцију. Модулациона схема централног дела форме ослоњена је на три модела уланчавања тоналитета: 1) кретање из дура у мол за велику терцу навише (дур→паралела доминанте); 2) кретање из мола у дур за велику секунду наниже (мол→паралела доминанте) и 3) кретање из мола у паралелни дур. У првом моделу тоника почетног тоналитета (Це дур: Т) презначава се у акорд тоничне функције циљног тоналитета (е мол: VI). У другом моделу тоника почетног тоналитета (а мол: t) презначава се у акорд субдоминантне функције циљног тоналитета (Ге дур: II). У трећем моделу презначавање се врши употребом акорада тоничне функције (е мол: t → Ге дур: VI).

### Каденце

У анализираном Баховом *Прелудијуму* каденце имају веома важну улогу у разумевању структурних релација, нарочито када је у питању разграничавање главних делова форме, иако услед барокне моторичности могу да звуче прикривено (схема 1). Експозиција (т. 1–55) је закључена потпуном аутентичном каденцом у а молу:  $\text{II}^7-D^{4+\#3}-t^8$ , а финална тоника ове каденце уједно представља и модулирајући акорд преко ког се улази у Це дур, тоналитет којим је маркиран почетак нове формалне целине. Централни део (т. 56–110) почиње и завршава Це дуром али поседује развијен тонални план. Каденца која раздваја централни део и репризу разрађена је и орнаментисана. Најпре је дат обрт који



није довољно убедљив: VII<sub>D</sub><sup>7</sup>-D<sup>2</sup>-T<sup>6</sup>, да би, потом, уследила савршена аутентична каденца: D<sup>4-#3</sup>-T<sup>8</sup>. На овом месту финална тоника такође представља модулирајући акорд посредством ког се из Це дура модулира у а мол, тоналитет који означава почетак репризе. Финална каденца на крају става аналогна је каденци којом је закључена експозиција. У оквиру централног дела пажњу привлачи потпуна аутентична каденца у е молу: s-D-t<sup>8</sup> (т. 94–95) којом је закључен наступ другог секвентног модела пре наступа његове секвентне карике – у питању је секвентни модел заснован на схеми: а мол/Ге дур/е мол. У свим наведеним случајевима каденца има „смисао специфичне *хармонске интерпункције*, јер одређеним, типичним комбинацијама акорада закључује – а самим тим и међусобно одваја – поједине делове става као смисаоне целине, па најзад сличним завршним ефектом заокружује и читав став.”<sup>5</sup>

### Хармонски профил теме и видови хармонизације

Један од главних структурних елемената Баховог *Прелудијума* је тема. Карактерише је то што је врло кратка (један такт), изразито дијатонска и интервалски упечатљива те се може лако препознати сваки пут када се појави. Прво излагање теме није хармонизовано али сама њена структура и интервалски односи указују на лествичну основу и, донекле, хармонски смисао. У првом делу теме упечатљив је скок са петог на први ступањ који имплицира везу доминантног и тоничног акорда а мола. Други део теме почиње од основног тона а мола, а потом се мелодија, уз пратеће фигурације, спушта до финалног тона теме, до доминанте. Ова врста мелодијског кретања унутар теме сугерише не само да је тема писана у природном а молу већ и да је Бах као основу за своју тему узео фригијски тетрахорд, то јест *фригијски обрт*, хармонски образац који је у барокној музици веома проминентан (пример 1).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Dejan Despić, *Harmonska analiza* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1987), 154.

<sup>6</sup> „Сасвим специфичну појаву међу хармонским обртима представља тзв. **фригијски обрт**. Он се везује уз силазан мелодијски покрет кроз горњи (по структури фригијски) тетрахорд природне молске лествице, док га у *хармонском погледу карактерише својеврсна комбинација природног и хармонског мола* (...) најупадљивија одлика фригијског обрта јесте *непосредна близина тонова природног и повишеног VII ступња*.” Dejan Despić, нав. дело, 152–153.



свега, Бах настоји да сваки наступ теме учини додатно специфичним применом различитих фактурних решења и варирањем материјала контрастобјекта.

**Табела 1:** Табеларни приказ сваког излагања теме у оквиру главних делова облика

Експозиција (т. 1–55) и реприза (т. 56–110)				
Ред. бр.	Глас	Место	Тоналитет	Хармонизација
1	сопран	т. 1, 110	а мол	/
2	бас	т. 2, 111	а мол	d–t–d–s–D
3	бас	т. 4, 113	а мол	D–VI–d–s–D
4	бас	т. 9, 118	Це дур	T–D <sub>D</sub> <sup>7</sup> –D–D <sub>D</sub> <sup>7</sup> –D
5	бас	т. 14, 123	а мол	°III–t–VII–VI–D
6	сопран	т. 19, 128	а мол	t–d–t–D <sub>s</sub> <sup>7</sup> –s–D
7	бас	т. 20, 129	а мол	D <sup>7</sup> –t–VII
8	бас	т. 25, 134	а мол	s–VII–VI–VII
9	сопран	т. 47, 156	а мол	t–d <sup>7</sup> –°VII <sup>7</sup> –t
10	бас	т. 51, 160	а мол	t–II–t
Централни део (т. 110–164)				
1	сопран	т. 59	е мол	t–°III–II–t
2	бас	т. 60	е мол	t–s–D
3	бас	т. 82	е мол	t–d–s–D
4	сопран	т. 87	е мол	t–d <sup>7</sup> –°VII <sup>7</sup> –t
5	бас	т. 91	е мол	t–°III–II–t

### Хармонизација теме у експозицији и репризи

Прво излагање теме (т. 1–5) у експозицији, а самим тим и у ставу, специфично је по томе што је праћено са два тонална одговора (пример 2). Тема се првобитно излаже у сопрану, а изграђена је од тонова скале природног а мола и без хармонске пратње. У тоналним одговорима који следе тема се два пута излаже у басу (имитација на доњој октави), оба пута је у а молу али је различито хармонизована. У првом одговору (т. 2) тема је хармонизована акордским средствима природног а мола: d–t–d–s–D. У другом одговору (т. 4) тема је хармонизована микстуrom природног и хармонског а мола следом акорада: D–VI–d–s–D. Оба одговора почињу и завршавају доминантном функцијом, а може се приметити и да акорди тоничне (t/VI) и субдоминантне функције (s) имају скретнични смисао у односу на акорде доминантне функције (d/D).

**Пример 2:** Јохан Себастијан Бах, Енглеска свита бр. 2, *Прелудијум*, т. 1–4.

Наредна два наступа теме су у басу, али у различитим тоналитетима. Наступ теме у Це дуру (т. 9) хармонизован је искључиво дурским акордима како би се додатно нагласила светла боја дурског тоналитета. У овој хармонизацији теме композитор осим лествичних акорада користи и вантоналне акорде дијатонског типа, те се у хармонизацији теме јавља след акорада: T–D<sub>D</sub><sup>7</sup>–D–D<sub>D</sub><sup>7</sup>–D. Може се приметити да субдоминанта није употребљена, да је четврти ступањ Це дура алтерован, те да тема почиње тоником и завршава доминантом. Ово је, уједно, једино место у целом ставу (рачунајући и дословно поновљену репризу) да се тема излаже у дуру, јер су сви други наступи у молу (а мол, е мол). Следећи наступ теме у басу (т. 13) је модулаторног карактера. Сам почетак теме сугерише Це дур због скока чисте квинте са тона ге на тон це, али је у другом делу теме мелодијско кретање засновано на доњем тетрахорду мелодијског а мола. Ипак, сама хармонизација теме недвосмислено указује на а мол: °III–t–VII–VI–D, с тим што је први акорд модулирајући (тоника Це дура назначена је у акорд на °III ступњу а мола). Наредно излагање теме и одговора (т. 19–21) је у а молу. Тема прво наступа у сопрану, а хармонска пратња овога пута има два слоја: педал на тоници у басу и низ шеснаестинских фигура у унутрашњем гласу чији је хармонски смисао следећи: t–d–t–D<sub>s</sub><sup>7</sup>–s–D. Одговор у басу доноси нешто другачију хармонизацију: D<sup>7</sup>–t–VII, с нарочито наглашеним значајем акорада доминантне функције. Код последњег излагања теме (т. 47–55) одговор се, баш као и на почетку експозиције, одлаже тако што се између теме и одговора умеће немодулирајућа секвенца. Излагање теме у сопрану је овога пута хармонизовано акордским средствима природног мола: t–d<sup>7</sup>–°VII<sup>7</sup>–t. Хармонизација одговора на тему је и овога пута нешто другачија: t–II–t, а може се приметити да се у последњем наступу теме и одговора тонична функција нарочито истиче, јер теме почињу и завршавају тоничним акордом а мола. Све описане ситуације хармонизације теме понављају се и у репризи која представља дословно исписану експозицију.

### Хармонизација теме у централном делу

Сви наступи теме у овом делу форме су у е молу. На почетку централног дела дат је модел тема–одговор, али су сви други наступи теме поверени само једном гласу (бас/сопран). Структурни модел тема–одговор (т. 59–61) прати логику истог структурног модела из експозиције те тема прво наступа у сопрану, а одговор следи у басу. Међутим, хармонски контекст им је различит. Хармонизација теме у сопрану почива на следећем следу акорада у е молу:  $t-^{\circ}III-II-t$ , а одговора:  $t-s-D$ . Наредно излагање теме (т. 82) је у басу, а њена хармонизација одвија се на следећи начин:  $t-d-s-D$ . У овој хармонизацији теме приметно је краткотрајно одступање од функционалне логике смењивања акорада, јер субдоминанта долази након доминанте. Међутим, појава субдоминанте у овом контексту има скретнични смисао, долази након молске и везује се за дурску доминанту, због чега одступање од функционалности и није толико изражено. Наступ теме у сопрану (т. 87) хармонизован је акордским средствима природног е мола:  $t-d^7-^{\circ}VII^7-t$ . Последњи наступ теме је у басу (т. 91), а хармонизација одговара првом наступу теме на почетку централног дела:  $t-^{\circ}III-II-t$ , те се овај поступак може тумачити и као вид заокружења овог дела форме – у првом и последњем наступу теме у средишњем делу музичког тока примењена је иста хармонизација.

### Секвентни модели

Секвенце представљају један од главних чинилаца структуре сваког барокног дела, па тако и Баховог *Прелудијума* који је предмет анализе овог рада. Све секвенце које смо у процесу анализе идентификовали могу се сврстати у две групе: *немодулирајуће* (не утичу на тоналну динамику) и *модулирајуће* (утичу на тоналну динамику). Ове две групе секвенци разликују се по томе што немодулирајућа секвенца доноси различите функције у истом тоналитету, док модулирајућа секвенца доноси исте функције у различитим тоналитетима.<sup>7</sup> У експозицији и репризи значај модулирајућих и немодулирајућих секвенци је избалансиран. Заступљене су обе врсте, док у централном далеко већи значај имају модулирајуће секвенце. Све идентификоване секвенце изграђене су на материјалу теме, а одређени број секвенци је заснован и на истом тематском материјалу. Као интервал транспозиције најзаступљенија је секунда (наниже), али су такође присутне и транспозиције на малим и великим терцама (навише) и чистим квартама и квинтама

---

<sup>7</sup> Dejan Despić, *Harmonska analiza* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1987), 418–419.

(наниже). Однос акорада унутар секвентног модела је у највећем броју случајева такав да имплицира привидно-доминантни однос (D–T).

### **Карактеристике секвенци у експозицији и репризи**

Први модел секвенце (т. 5–8) у експозицији је двотактни, заснован на хармонском обрту привидно-доминантних односа унутар а мола, са само једним преношењем модела за секунду наниже. За ову секвенцу карактеристични су мали дурски септакорди, то јест употреба *секвенцакорада* као што су  $T^7 (D_s^7)$  и  $S^7$ .<sup>8</sup> Цела хармонска прогресија секвенце гласи:  $D^7–D_s^7$  (модел)/ $S^7–°VII^7$ (транспозиција за 2↓). Секвенца је закључена септакордом VII ступња природног мола који уједно представља и преназначавајући акорд посредством ког се улази у Це дур. Секвентни ланац се не наставља у Це дуру те у том смислу секвенца није модулирајућа, али сама структура секвентног механизма, која је обликована тако да се њен ток усмерава ка новом тоналитету, указује на идеју модулирања.

Други модел секвенце (т. 10–13) је једнотактни, одвија се у Це дуру и поседује три карике (пример 3). У питању је секундно-силазна секвенца привидно-доминантних односа у којој су лествични ступњевци Це дура представљени септакордима, те и у овом случају, у још већој мери, до изражаја долази значај секвенцакорада који се јављају у контексту функционалне тоналности:  $D^7–D_s^7$  (модел)/ $S^7–VII^7$  (транспозиција за 2↓),  $III^7–DII^7$  (транспозиција за 2↓) и  $II^7–D^7$  (транспозиција за 2↓). Последњи акорд у секвенци ( $D^7$ ) везује се за тонику Це дура која имплицира почетак четврте карике (T–S). Међутим, секвентни ланац се на овом месту прекида (т. 14), а тоника Це дура се преназначава у акорд °III ступња а мола. Према се модел секвенце не преноси у нов тоналитет, секвентни механизам устројен је тако да води ка новом тоналитету. Први модел секвенце повезивао је наступе теме у основном а молу и паралелном Це дуру (т. 9), док је други модел секвенце повезивао наступе теме у Це дуру (т. 9) и а молу (т.14).

---

<sup>8</sup> „Посебан значај оваквих секвенца лежи у томе што оне *уводе у оптицај и акорде, односно акордске везе, чија је усамљена примена – изван контекста секвенце – ређа или сасвим ретка*. То су, пре свега, поједини споредни четворозвучи, који су у историјском развоју хармонске праксе најпре и почели да се јављају у склопу секвенце, »оправдани« логиком њеног механизма (...) Отуда је за те четворозвуче (T, S, III и VI ступња) проистекао и назив **секвенцакорди**...” Дејан Деспрић, исто, 405–406.

**Пример 3:** Јохан Себастијан Бах, Енглеска свита бр. 2, *Прелудијум*, т. 10–14.<sup>9</sup>

Како у даљем музичком току (од т. 14 до т. 55) нема промене основног тоналитета, секвенце које испуњавају овај простор музичког тока су немодулирајуће. Трећи модел секвенце (т. 15–18) повезује наступе тема у основном тоналитету, излагање у басу (т. 14) и излагање у виду модела тема–одговор (т. 19–20). Модел секвенце траје два такта и има једно преношење:  $D^7-Ds^7-s$  (модел)/ $D_D-D-t$  (транспозиција за 5  $\uparrow$ ). Наредни модел секвенце (т. 23–25) такође повезује два наступа теме у основном тоналитету. Модел је једнотактни, заснован, као у претходним примерима, на хармонском обрту привидно-доминантних релација:  $t-s$  (модел)/ $^{\circ}VII^7-D_{VI}^7$  (транспозиција за 2 $\downarrow$ ). У процесу преношења модела присутна је тоникализација шестог ступња посредством  $D_{VI}^7$  који се потом везује за Еф дур, своју тонику.

У оквирним одсецима *Прелудијума* се у оквиру свих секвентних механизма које смо идентификовали користи само један хармонски модел, како у модулирајућим тако и у немодулирајућим секвенцама, и у питању је модел привидно-доминантних односа. У већини случајева овај модел представља хармонску основу секундно-силазних секвенци, изузев једног примера секвенце чија се карика транспоновала за чисту квинту навише. Реприза је дословна и доноси исти корпус секвентних модела.

### Карактеристике секвенци у централном делу

Овај део музичког тока (т. 56–110) започиње секвенцом. У питању је терцно-узлазна модулирајућа секвенца која води из Це дура у е мол (пример 4). Двотактни модел секвенце заснован је на хармонском обрту:  $VI-D-T/t$ . Модулација из Це дура у е мол одвија се дијатонским путем тако што се тонични акорд почетног тоналитета презначава у акорд на VI ступњу циљног тоналитета. С обзиром на то да су „треници секвентног и

<sup>9</sup> Иако се на другој и трећој доби другог такта могу означити најпре II па  $VII^6_5$ , а у трећем такту  $VII_{II}$  па  $D_{II}^6_5$ , логика хармонског и метричког тока модела ( $D-DS$ ) налаже да се тумачење транспозиција усклади са хармонским односима који су постављени унутар модела.

тоналног померања подударни”, ова секвенца представља посебан вид модулирајуће секвенце с граничном модулацијом.<sup>10</sup>

**Пример 4:** Јохан Себастијан Бах, Енглеска свита бр. 2, *Прелудијум*, т. 55–66.

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef and a bass clef, with a tempo marking 'Allegro vivace' and a mood marking 'модела'. The first system contains measures 55-58. The second system contains measures 59-62. The third system contains measures 63-66. Chord symbols are placed below the bass staff: C: VI, D, e: VI, D, e: t, mf, G: VI, G: D, h: VI, D, t. Dynamics include 'p', 'poco cresc.', and 'mf'.

Гранична модулација карактеристична је по томе што „модел сам за себе (...) протиче у једном тоналитету, док се *модулације догађају у тренуцима секвентног померања и његов су непосредан резултат.*”<sup>11</sup> Исти модел секвенце, са истом модулационом схемом и интервалом транспозиције, употребљен је још једном, али овога пута модулација води из Ге дура у ха мол. Тако се у првих дванаест тактова централног дела (т. 55–66), а посредством наведене модулирајуће секвенце, смењују четири тоналитета: Це дур (модел)/е мол (транспозиција за 3↑)/Ге дур (транспозиција за 3↑)/ха мол (транспозиција за 3↑). Може се уочити да секвентни механизам наизменично води кроз дурске и молске тоналитете који се налазе за малу или велику терцу навише. Осим тога, секвентни ланац такође указује и на правилност у смењивању тоналитета где се првобитни однос Це дура и е мола може сматрати моделом. Иако је секвентни модел

<sup>10</sup> Dejan Despić, исто, 409.

<sup>11</sup> Исто, 408.



оформљен у Це дуру (исти хармонски образац преноси се у друге тоналитете), релација тоналитета Це дура и е мола такође се може сматрати секвентним моделом због идентичне транспозиције тоналних односа: из почетног дура модулира се у паралелу доминанте. Модел модулирајуће секвенце (Це дур–е мол) се у том случају транспонује за чисту кварту наниже (Ге дур–ха мол).

Схема тоналног плана се у даљем току централног одсека (до репризе, т. 110) заснива на нешто друкчијој логици смене тоналитета која подразумева: а мол/Ге дур/е мол/де мол /Це дур. Унутар овако оформљене схеме тоналног плана могу се приметити извесне еквиваленције. Модулација из а мол у Ге дур подразумева исти однос између тоналитета као и модулација из де мола у Це дур – у питању је прво квинтно сродство, а модулациони ток води из мола у паралелу доминанте (дур). Поред тога, обе модулације остварене су посредством истог секвентног модела привидно-доминантних односа: II–D–T. Сам моменат пренамене не одвија се унутар модела секвенце већ у тренуцима секвентне транспозиције, те и у овом случају имамо пример граничне модулације. Секвентни модели који воде из а мола у Ге дур и из де мола у Це дур, нису засновани на истом тематском материјалу али поседују исту структуру: двотактни су, садрже једну карикату а интервал транспозиције је велика секунда наниже. Међутим, веза између ове две секвенце, као и између парова тоналитета који успостављају еквивалентне односе, не остварује се директно већ индиректно. Посредована је е молем. Веза између е мола и његовог тоналног окружења остварена је дијатонским путем али без употребе секвенци. Унутар тоналног простора е мола (т. 81–95) предност је дата употреби оргелпункта и слободнијој разради мелодије те су секвентни механизми у другом плану. Понуђеним тумачењем имплицира се да е мол, као посредни тоналитет, на известан начин нарушава доследност секвентног механизма јер својом појавом одваја модел и карикату, те секвенца не делује убедљиво. Међутим, када се узме у обзир да реприза почиње а молем, основним тоналитетом става ка ком се музички ток централног дела након достигнутих градација усмерава, може се приметити да е мол није посредни тоналитет између модела и карике већ и да сам припада моделу који би у том случају гласио: а мол/Ге дур/е мол. Модел се потом транспонује тако да доведе до основног тоналитета става: де мол/Це дур/а мол, али се у тренутку достизања циљног тоналитета секвенца прекида и уместо последње карике успоставља се реприза.

У централном одсеку *Прелудијума* преовлађују модулирајуће секвенце у којима се приликом модулационог пренамене, које се одвија на граници модела и карике, подвлачи „тренутак секвентног померања и тиме у *грађи секвенце истичу дељивост на*

карике.”<sup>12</sup> Механичност секвентног кретања одражава се и на тоналну динамику централног одсека, што омогућава лакше тумачење схеме тоналног плана.

### Оргелпункт

Композитор на више места у *Прелудијуму* употребљава оргелпункт. У музици барокне епохе оргелпункт има значајно место, првенствено у музици за оргуље (по чему је добио и назив) али и у многим другим делима компонованим за различите инструменте и ансамбле. У експозицији и репризи *Прелудијума* нарочито је значајан педал на доминанти основног тоналитета (т. 36–46, 145–155) јер из аспекта структурне динамике доноси „потенцирање функционалне лабилности и тежње ка разрешењу”, пре последњег наступа теме у а молу.<sup>13</sup> У централном делу *Прелудијума* педални слојеви успостављени су на тоници и доминанти, с тим што је педал на доминанти учесталији. Нарочито је упечатљив педал на доминанти е мола (т. 83–85) који се јавља као део шире заснованог хармонског процеса у оквиру ког се пролонгација доминантне функције усмерава ка аутентичној каденци е мола, ка тоници овог тоналитета. Педал на тоници, а потом и на доминанти Ге дура (т. 70–78) (пример 5), поновљен је и на исти начин употребљен и крајем централног дела у Це дуру (т. 99–107). У овом случају педал доприноси утиску раслојавања фактуре, те представља битан чинилац структурне динамике.

**Пример 5:** Јохан Себастијан Бах, Енглеска свита бр. 2, *Прелудијум*, т. 71–74.

Allegro vivace  
*p poco a poco*

G: VII D T S II

### Закључак

Хармонија има веома важну улогу у разумевању и осветљавању структурних релација *Прелудијума* из Енглеске свите бр. 2 у а молу Јохана Себастијана Баха што се може приметити како на плану тоналне динамике, тако и у начину на који композитор користи одређене хармонске формуле у секвенцама и каденцама, али и поступцима обликовања

<sup>12</sup> Dejan, Despić, исто, 408.

<sup>13</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom I* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993), 56.

и хармонизовања теме и модела тема–одговор. Однос тоналитета, специфичне хармонске формуле, (потпуне) аутентичне каденце, као и педал на тоници и доминанти, представљају значајне факторе у процесу диференцирања и повезивања главних чинилаца структуре овог става.

## **Литература**

Čavlović, Ivan, *Muzički oblici i stilovi: analiza muzičkog djela* (Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, 2014).

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom I* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993).

Despić, Dejan, *Harmonska analiza* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1987).



Ана-Марија Богосављевић, Марија Гуџић, Емилија Нишевић и Катарина Петровић

## Примена теорије музичке наративности Ера Тарастаја на примеру експозиције првог става Сонате за клавир опус 90 Лудвига ван Бетовена<sup>1</sup>

**Сажетак:** Рад је посвећен представљању наративне анализе Ера Тарастаја и њене могуће примене на примеру експозиције првог става Бетовенове Сонате за клавир опус 90. Овакав вид сагледавања пружа нешто другачији увид у аналитичку интерпретацију од онога на који смо навикли, јер поред традиционалне формалне анализе, укључује и слушаоца и његово схватање музике. Аналитичке методе у овом раду јесу оне које је Тараста представио у студији *Теорија музичке семиотике*. У њеној поставци аутор објашњава три димензије музике: темпоралну, спацијалну и акторијалну. Фокус анализе је на акторијалној димензији, јер се у њој највише огледа наративност музике. Применом овог аналитичког метода могуће је ново разумевање композиције чиме се отвара пут за даља истраживања у овој области.

**Кључне речи:** Еро Тараста, наративна анализа, Бетовен, акторијалност, модалитети.

### Теоријска поставка

Традиционалне аналитичке методе заобилазиле су чињеницу да је музика заправо мрежа културолошких текстова чије се значење, у складу са контекстом, константно мења. Значење и тумачење једне Бетовенове (Ludwig van Beethoven) сонате, рецимо, осим што зависи од схватања и компетенција самог аналитичара, не може бити идентично ни у различитим историјским временима. Посматрати дело као наративни процес идеја је Ера Тарастаја (Еро Тараста), а један од циљева његове анализе управо је био да се избегну недостаци традиционалне анализе која, у складу са сопственом методологијом, проналази правилности и изузетке. Као довољан узорак да би се схватили најосновнији постулати Тарастајеве анализе биће узета експозиција Сонате за клавир опус 90 Лудвига ван Бетовена.

Наративност у музици се, према Наташи Црњански, дефинише „као особина музике према којој се ток музичких догађаја перципира аналогно наративном току у вербалном медијуму.”<sup>2</sup> Другим речима, према ауторки, „музика сама није по својој природи наративна, јер не може испричати причу, али она поседује наративну структуру и процес који се одвија кроз време, налик књижевној структури.”<sup>3</sup> Ипак, према

---

<sup>1</sup> Рад је реализован под менторством др Срђана Тепарића, у оквиру наставног предмета Правци и методе музичке теорије и анализе, на мастер академским студијама, академске 2021/2022. године.

<sup>2</sup> Nataša Crnjanski, *Pojmovnik muzičke semiotike* (Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija Umetnosti, 2019), 148.

<sup>3</sup> Исто.

Тарастују, већина музичких дела не поседује наративност, то јест, не тежи да „исприча причу”. У теорији коју је овај аутор поставио, „... наративност је у музици, као и у другим знаковним системима, заснована на просторним, временским и акторијалним категоријама, и на принципу који смо овде назвали модалним карактером музике.”<sup>4</sup> Како би укратко објаснио ове три димензије, Тарасту даје пример наративног програма Листове (Franz Liszt) *Данте сонате (Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata)* у којој се полази од очаја и моћи пакла на почетку, до наде и светлости раја на крају. Овај наратив аутор описује управо кроз три поменуте категорије:

1. Акторијална категорија (или категорија „личности”) – Листова тема служи као музички фиктивни субјект који је музички *актант*, личност и херој са којим слушалац може да се поистовети.
2. Темпорална категорија доприноси облику ове актант-теме (смењивање парова шеснаестина у делу „очаја”, да би каснија ритмичка експанзија „изразила” осећање наде).
3. Спацијална категорија – мотив „очаја” борави у ниском регистру, означен је молским акордима и хроматиком; у мотиву „наде” музика се креће у оквирима светлог, горњег регистра и дурског тоналитета.

Овим примером Тарасту показује како је акторијална димензија кључна за успостављање наратива, јер она служи за лоцирање „главног лика”, или онога што би се формалистички назвало „главном темом”. Ипак, важно је напоменути да ауторова идеја темпоралности и спацијалности музике није еквивалентна њеним ритмичким и регистарским елементима. Темпоралност музике је дубинска категорија која не може бити схваћена само кроз ритмичке обрасце или ознаке за темпо. Она би морала бити сагледавана и кроз термин *постајања (becoming)*.<sup>5</sup> Разматрајући овај појам, Владимир Јенкелевич (Vladimir Jankélévitch) долази до закључка да временска (темпорална) димензија поседује „одређено језгро које не можемо ни обрнути нити убрзати нити успорити. Једноставно га називамо ‘постајањем’...”<sup>6</sup> Тиме, како закључује Тарасту, „ово чисто време као ‘постајање’ је по природи *квалитативно*...”<sup>7</sup> Другим речима, квалитет темпоралне димензије подразумева да је музика у континуираном процесу *постајања* (време не може стати), док ипак постоји и квантитет ове димензије који се „мери”

---

<sup>4</sup> Ееро Тарасту, *A theory of Musical Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 285.

<sup>5</sup> Овај термин преузет је из филозофских студија француског музиколога Владимира Јенкелевича.

<sup>6</sup> Ееро Тарасту, нав. дело, 60.

<sup>7</sup> Исто.

успоравањем или убрзавањем, па макар оно било привидно произведено. Спацијалност у музици Тараста дефинише као структуру тонских висина. Ова структура састоји се из *унутрашње* спацијалности (тоналитет или однос тонова према централном тону) и *спољашње* спацијалности (регистар тонова).<sup>8</sup>

Термин акторијалност потиче од енглеске речи *actor* што значи лик, учесник или субјект музичког процеса. При дефинисању акторијалне димензије, Тараста имплементира теорију ликова руског формалисте Владимира Пропа (Владимир Яковлевич Пропп), концепт актанта Гремаса (Algirdas Julien Greimas), као и енергицистичку теорију Ернста Курта (Ernst Kurth). Под акторијалном димензијом он подразумева одређене опште трагове тематичности и особине које карактеришу музичке ликове. Актор је антропоморфни ентитет, што значи да има људске особине, делује у простору и времену, није ни тема ни мотив него може бити и једно и друго – он је просто лик (глумац). Када је у питању енергицистичка теорија Курта, Тараста додаје следеће:

Најмању јединицу музичке сегментације, мотив, Курт сматра изданком одређене кинетичке енергије. (...) Ако идентификујемо мелодију или тему са музичким ликом, онда је акторијална анализа музике анализа мотива који граде тему и редукција тих мотива на њихову енергетску, кинетичку напетост. Између осталог, ово објашњава зашто означитељ мотива може тако лако да се трансформише: мотив остаје препознатљив чак и када су му интервали проширени или сужени, његове метричке вредности изобличене, или његов мелодијски смер обрнут. Ове операције не ремете нужно идентитет (...) мотива, јер њихови означени мотиви носе одређену кинетичку енергију.<sup>9</sup>

Оваквим ставом Тараста указује на први корак у анализи акторијалне димензије – сегментирање музичког тока на најмање јединице (мотиве) које онда називамо *акторима*. Анализа акторијалне димензије заснива се на следећим елементима:

1. оријентацији музике према субјекту или објекту која се може одредити као конјункција (при чему субјекат има објекат) или дисјункција (субјекат нема објекат);
2. примени три категорије субјекта: акторијалну, временску и просторну;
3. питање субјекта отвара питање димензије модалитета, које ће бити разматране у самој анализи.

Надаље, размотрићемо појам модалитета и његове врсте, које ћемо потом сагледавати у самој анализи првог става Бетовенове Сонате за клавир опус 90. Дакле, модалитети репрезентују низ емотивних стања које слушалац повезује са музичким

---

<sup>8</sup> Упор: Eero Tarasti, нав. дело, 78–79.

<sup>9</sup> Eero Tarasti, нав. дело, 101.

текстом. Самим тим, анализа модалитета је прилично субјективна и заснива се на томе како чујемо. Разликују се три основна модалитета, а то су:

1. *being* – представља стање мировања, стабилност, консонанцу;
2. *doing* – представља стање музичке акције, тензије догађаја, динамике, дисонанцу;
3. *becoming* – односи се на временске процесе у музици, прелаз из једног облика стања у други, прелазне одсеке.

Да бисмо помно сагледали начине реализације основних модалитета, потребно је установити и додатне модалитете са којима су главни модалитети повезани:

1. *will* – кинетичка и покретачка енергија музике, музика усмерена ка циљу;
2. *know* – музичка информација, когнитивни моменат музике, све што је ново и иновативно;
3. *can* – технички виртуозитет, ефикасност, виртуозност;
4. *must* – аспекти жанра или формалног типа, норме стила;
5. *believe* – интенција композитора у музичком тексту.<sup>10</sup>

Претходно наведеним, поставили смо битне аспекте који ће нам бити значајни у акторијалној анализи.

### Аналитичка интерпретација

Анализа експозиције Бетовенове Сонате за клавир опус 90 у е молу састојаће се из два аспекта: један се односи на уочавање и издвајање актора у музичком току, док се другим одређују њихови модалитети. У овом раду, анализа актора подразумеваће лоцирање четири актора експозиције, док се делови музичког тока у којима не постоје нови актори неће разматрати. Сваком актору биће установљен један од прва два основна модалитета (*being* и *doing*) док се трећи (*becoming*) неће узети у обзир, јер се он односи само на прелазне сегменте музичког тока.<sup>11</sup> Главни модалитети биће сагледани и у комбинацији са додатним модалитетима (*will*, *know*, *can*, *must* и *believe*), при чему ће се одредити да ли су прешли у негацију (*doing* у *not-doing*; *being* у *not-being*), или су задржали основни облик. Најпре ће се сагледати актори лоцирани у првој теми, а то су два актора *a* и *b* који се на крају прве теме спајају.

---

<sup>10</sup> Упор: Ееро Tarasti, нав. дело, 106–107.

<sup>11</sup> У експозицији ове сонате, модалитет *becoming* је заступљен на почетку моста. О његовом даљем деловању у овом раду неће бити речи јер у овом сегменту музичког тока није изложен нови актор. Музички материјал на почетку моста има изузетну сличност са октавним репетитивним тоновима из басовске деонице актора *a*. Према томе, може се закључити да се у овом сегменту поменути актор изменио/трансформисао. Дубље разматрање промене актора је сложена област којој би био потребан целовит рад.



Актор *a* (пример 1) је двотактни мотив који се секвентно понавља кроз првих осам тактова сонате. Његов основни модалитет је *doing* због тога што секвентно понављање овог мотива резултира модулацијама које указују на тензију, музичку акцију: из е мола (т. 1–2) преко Ге дура (т. 2–5) достиже се ха мол (т. 5–8). Тој тензији доприноси и драстична промена динамике (*f-p-f-p*). Додатни модалитет *will*, осим што потврђује основни облик модалитета *doing*, музичкој акцији додаје покретачку енергију усмерену ка циљу (*will to do*). Кинетичка енергија која покреће мелодију започиње свој развој у предтакту, у коме се антиципацијом наглашава први тон латентне узлазне мелодијске линије.<sup>12</sup>

**Пример 1:** Лудвиг ван Бетовен, Соната за клавир опус 90 у е молу (т. 1–8). Експозиција, актер *a*.

Mit Lebhaftig und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (Lively, with feeling and expression)

Piano

Актор *a*, *doing*      *WILL TO DO*      Латентна мелодија

Динамички контрасти

e: t — G: D — 2 — T<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> T — h: VI — D — 2 — t<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> t

Ова линија покреће музику ка циљу, усмерава је ка највишем и завршном тону последњег секвентног понављања актора *a*, тону доминанте. *Will to do* у буквалном преводу означава вољу за радом и у пренесеном значењу се тумачи као јака и јасно усмерена тенденција покрета ка циљу.

Актор *b* (пример 2) означава тематски материјал који наступа након актора *a* (т. 9) и траје до шеснаестог такта. Уколико бисмо оба актора звучно перципирали као целину, уочили бисмо да први актер указује на питање или тезу, а други на одговор или антитезу. Главни и додатни модалитет другог актора је исти као и у првом (*doing* и *will*), међутим, при њиховој комбинацији, у актору *b*, главни модалитет је прешао у негацију (*will not to do*). Недостатак воље за радњом или акцијом, учава се у силазном мелодијском покрету и у модулацији из достигнутог тоналитета ха мола у основни е мол.

<sup>12</sup> Латентна узлазна мелодијска линија, звучно и визуелно најбоље може да се перципира на свакој првој четвртини у оквиру првих осам тактова. Започиње тоном *ge1* и завршава тоном *de2*.

Поступно силазна мелодија (од тона *ge2* до *e1*), контрастна у односу на латентну узлазну мелодијску линију актора *a*, као и повратак у основни тоналитет композиције који представља стабилност и који је у супротности према узастопним модулацијама, у служби су одговора и против-тензије на описану модалност актора *a*. Описани модални однос актора *a* и актора *b* (*will to do – will not to do*) Тараста назива модални баланс.

**Пример 2:** Лудвиг ван Бетовен, Соната за клавир опус 90 у е молу (т. 8–16). Експозиција, актор *b*.

(Mit Lebhaftig und durchaus mit Empfindung und Ausdruck)

Piano *p*

Актор *b*

силазни мелодијски покрет

WILL NOT TO DO ⊗

*dim.*

*ritard.*

*pp*

G:

e: s VI

D

Он је у својој анализи Бетовенове Валдштајн сонате (*Waldstein sonata*) објаснио да уколико један актор има изразиту јаку вољу (*will to...*), наредни актор биће покорен тој вољи, при чему ће заступати супротност у односу на првог актора, па ће стога модалитет бити у негацији (*will not to...*).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Упор: Eero Tarasti, нав. дело, 124.

У односу на акторе *a* и *b*, трећи актор *c* (пример 3), који се налази у другом делу мошта (од т. 55) доноси изразито нов музички садржај. Његов главни модалитет је *being* зато што почиње тоником (прва два такта, т. 45–46) у новоустановљеном ха молу који је циљни тоналитет друге теме. Међутим, актор надаље не успева да одржи стабилност, зато што је након тонике уследила хармонска прогресија вантоналних акорада дијатонског типа, чиме је дестабилизован музички ток, и уместо да се тоничном функцијом опет поврати мир и стабилност, ипак долази до завршетка на доминанти ха мола. Описане акордске смене изазивају кинетичку енергију која одбија да се стабилизује. Стога, постепено деловање додатног модалитета *will* ствара негацију главног модалитета *being* (*will not to be*). Иако је овај актор започео стабилно, његова тежња је да ипак унесе одређени степен тензије и тако одложи фазу своје стабилности, односно модалитета *being*. Динамика на већ описани начин доприноси порасту тензије и избегавању смирења: првих неколико тактова имају непромењену динамику (форте), а затим се одједном, у само четири такта, реализује пијанисимо (т. 51), крешендо (52), фортисимо (53) и на крају диминуендо (54).

Аналогно односу актора *a* и *b*, актор *d* такође представља антитезу актору *c*. Он је остварио тоналну стабилност и представља коначно стање мировања коме је актор *c* тежио. Због тога је његов главни модалитет *being* (пример 4). Такође, овај актор изражава и тежњу ка потврди и заокружењу достигнуте тоналне стабилности (ха мола). Овај акторијални циљ се остварује учесталом сменом тоничне и доминантне функције, као и каденцама од којих прва завршава на доминанти (т. 60) а друга на тоници и представља потпуну савршену аутентичну каденцу (т. 65–67). Описани достигнути музички циљ остварен је дејством додатног модалитета *will*. Према Тарастивију, модалитет *will to be* представља тачку коначности и савршености у којој се налази жељени актор. Управо је та тачка достигнута тек са појавом друге теме.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Исто, 126.

**Пример 3:** Лудвиг ван Бетовен, Соната за клавир опус 90 у е молу. Други део моста (т. 45–54), актор с.

**Актор с** **BEING → NOT BEING**

**WILL NOT TO BE**

(a tempo)

Piano

*f* стабилно *sf* *(sempre marcato)*

h:  $t$  —  $D_{S_5}^6 N^6$  —  $VII_{S_6}^6$  —  $\overset{6}{5} s^6$  —

50

Pno.

*pp subito* *cresc.* *ff* *ritard. dim.*

h:  $S^6$   $DD_3^4$  —  $\overset{6}{5}$  —  $D^9$  —

**Пример 4:** Лудвиг ван Бетовен, Соната за клавир опус 90 у е молу. Друга тема (т. 55–62), актор d.

**BEING** **WILL TO BE**

**Актор d**

(a tempo)

Piano

*p molto espress.*

h:  $t$  —  $D_4^6$  —  $t$  —  $D_4^6$  —  $t$  —  $D_4^6$  —  $t$  —

58

Pno.

h:  $t$  —  $D_4^6$  —  $t$  —  $s$  —  $VII_D^7 K_4^6$  —  $D^7$  —

У досадашњем излагању фокус је био на главним модалитетима *being* и *doing*, као и на њиховом додатном модалитету *will*. Међутим, као што је већ назначено, и други модалитети се могу додати овим акторима. Према Наташи Црњански, „у музици модалитети подразумевају низ емотивних стања које слушалац повезује са музичким текстом.”<sup>15</sup> Ови модалитети описани су у уводу рада и представљају неопходни елемент за боље дефинисање и разумевање актора.

На тај начин, актор *a* осим основног модалитета *doing* (тензија, музичка акција) и додатног модалитета *will* (покретачка енергија усмерена ка циљу) садржи и модалитет *can do*. Тако се модалитет *can do* јавља већ у првој теми сонате. Он представља могућност, потенцијал за развој мотива који ће касније бити остварен у мосту. Цела прва тема, дакле, садржи жељу за покретом и поседује потенцијал за развој покрета ка циљу, што су све одлике прве теме сонатног облика.

Актор *b* поред модалитета *doing* и додатног модалитета *will not to do*, садржи још један додатни модалитет, *know to do*. *Know to do* представља музичку информацију, односно, нов музички материјал. У овом случају, то је појава новог тоналитета (Ге дур) у т. 9. Нов материјал овде имплицира недостатак воље за радњом или акцијом коју је доносио претходни материјал, јер представља циљ који је достигнут (у сонати се то остварује још и силазним мелодијским покретом и повратком музичког тока у основни тоналитет е мол). С друге стране, нов материјал носи и могућност његовог развоја, односно, указује се на модалитет *can be*. Пошто нов материјал не садржи развој мотива и каденцира на доминантној функцији, модалитет *can be* подразумева ту могућност, односно, потенцијал за развој који се не остварује до краја јер се након полукаденце музички ток враћа у почетни тоналитет е мол.

Када се посматра модалитет *will* и поменути четири актора у експозицији сонате добија се релативно избалансирана ситуација која може бити мапирана. Тараста је достигнућа из анализе Валдштајн сонате приказао у виду семиотичког квадрата о коме је говорила и Наташа Црњански, истичући да семиотички квадрат представља релације негације и супротности, односно, контрадикторности и опозиције. Модалитети *being* и *doing* су супротности, јер један представља стабилност, а други тензију. Њихове негације су, сходно томе, *not-being* и *not-doing*, нестабилност и смиривање тензије. С тим у вези, актор *a* представља *will to do*, док је његова негација актор *b* са својим модалитетом *will*

---

<sup>15</sup> Nataša Crnjanski, нав. дело, 105.

*not to do*. Супротно од актора *a* налази се актор *d* са својим модалитетом *will to be*, док његову негацију представља актор *c* са модалитетом *will not to be*.

Поменути контраст ова четири модалитета сасвим одговара драмском сукобу кога постављају прва и друга тема сонатног облика. Самим тим, семиотички квадрат који је приказан (пример 5) приказује њихове релације.

Семиотички квадрат је у Тарастејевој анализи указао на откривање динамике тематске структуре композиције. Овај теоретичар истиче чињеницу да у западној музици покрет најпре започиње афирмацијом модалитета *being* који води до његове негације *not being*, затим се достиже опозиција *being* што је стање музичке акције, односно *doing*, и на крају, достиже се стање *not doing*. На такав начин, гради се напетост од које се музички ток поново креће ка стабилности, односно ка модалитету *being*. Међутим, он наглашава и да *being* који се јавља након тензије, није онај исти са почетка композиције!

Пример 5: Семиотички квадрат

The diagram illustrates a semiotic square with four piano excerpts:

- Top-left:** **Актор a**  
*Will to do*  
Tempo: *Mit Lebhaftig und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.*
- Top-right:** **Актор d**  
*Will to be*  
Tempo: *a tempo*  
Dynamics: *p molto espress.*
- Bottom-left:** **Актор c**  
*Will not to be*  
Tempo: *(a tempo)*
- Bottom-right:** **Актор b**  
*Will not to do*  
Tempo: *(Mit Lebhaftig und durchaus mit Empfindung und Ausdruck)*

Diagonal lines connect the top-left excerpt to the bottom-right excerpt, and the bottom-left excerpt to the top-right excerpt.

## Закључак

Експозиција Бетовенове сонате опус 90 по кинетичкој енергији (којој доприноси модалитет *will*) и основним модалитетима *being* и *doing*, заправо представља другачију

структуру од оне коју Тараста поставља као норму. У сонати опус 90 музички покрет полази од *being*, након чега следи његова негација *not being*, па затим *not doing*, и на крају његова супротност *doing*. Другим речима, напетост експозиције се не гради поступно већ садржи константне успоне и падове, смену напетости и тензије и њиховог разрешења према констелацији наратива који је управо објашњен. На смени напетости и разрешења почива сва музика овог света, а специфичност Бетовенове музике лежи у наративној мрежи прецизно објашњеној кроз деловање актора. На такав начин, Тараста је успео да извођачима, аналитичарима и слушаоцима приближи оно што се речима тешко може објаснити – временско-просторну усмереност Бетовенове музике кроз деловање музичких субјеката.

## Литература

Crnjanski, Nataša, *Pojmovnik muzičke semiotike* (Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija Umetnosti, 2019).

Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).





## Сустрет пасторалног, галантног и осећајног стила у сонатинама за флауту и фагот француских композитора XX века<sup>1</sup>

**Сажетак:** Стилска анализа сонатина за фагот и флауту (1938) Ежена Бозе и Пјера Габаја (1962), указује на начине спровођења традиционалних елемената, а нарочито стилских комплекса барока и раног класицизма: галантног и концертантног стила. Пасторала, означена већ и самим избором инструмената, у оба дела је свеодређујући фактор. Друга композиција карактеристична је и због указивања на романтизам. Циљ рада је приказати сустрет три стилска комплекса који су у историји музике константа: галантни (играчки) стил, концертантност и пасторала три су дела мозаика карактеристичног за XVIII век, али и за француски национални стил чији ћемо вид исказивања имати прилику да анализирамо и у ова два дела.

**Кључне речи:** неокласицизам, галантни стил, концертантни стил, пасторала.

### Увод

У овом раду биће приказана констелација стилских комплекса у Сонатинама за флауту и фагот француских композитора XX века Ежена Бозе (Eugène Bozza) и Пјера Габаја (Pierre Gabye) – прва сонатина настала је 1938, а друга 1962. године. Код ових аутора, сонатине имају по три става. Код Бозе је први став fuga, други тродел конципиран као инвенција, а трећи став је сложена троделна песма. Код Габаја је први став у форми сложене троделне песме, други је трореченични период, а трећи је такође сложена троделна песма. Помоћу компаративне стилске анализе ова два дела, уочићемо неке стилске одлике неокласицизма и специфичности писања ова два композитора. Акцент ће бити на начину испољавања галантног и осећајног стила и стилског комплекса пасторале. Поређења неће бити разматрана само између стилских решења која су у вези са ова два дела, већ ће бити указано и на однос између неокласицизма и ранијих епоха.

Неокласицизам у музици представља стилски правац који се у годинама после Првог светског рата појавио „као реакција на свакојак претераности познога романтизма и, поготову, експресионизма као његовог екстремног вида, који је, зарад максималне изражајности, разарао неке основне, класичне вредности музике: формалну чврстину и склад, тоналну стабилност, мелодијску лепоту, метро-ритмичку срећеност...”<sup>2</sup> Композитори неокласицизма су своју поетику заснивали на „ослонцу на

---

<sup>1</sup> Рад је реализован под менторством др Срђана Тепарића и уз асистенцију Тање Мијатовић, у оквиру наставног предмета Анализа музичких стилова 2, на трећој години основних академских студија, академске 2021/2022. године.

<sup>2</sup> Dejan Despić, *Muzički stilovi* (Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004), 144.

класичне вредности и чиниоце музичког дела, али, више или мање, *осавремењене*, тј. исказане савременијим музичким језиком и средствима...”<sup>3</sup> Неокласицизам током XX века представља једну од највиталнијих стилских тенденција која се испољава у неколико различитих видова: необарок, неокласика и неоромантизам, али су најчешћа указивања на барок и класицизам. У оквиру неокласицизма се, у најопштијем смислу речи, пропагира „враћање јасноћи мелодике, хармоније и облика (...), ритмичкој чврстости и организованости...”<sup>4</sup> С обзиром на естетску парадигму која је у овом стилу на снази, неокласицизам се може разумети као „повратак чистој музици (...) повратак оним класичним и апсолутним (...), па и барокним, нарочито полифоним формама...”<sup>5</sup> Хармонски језик неокласицизма доноси значајно поједностављење хармонског израза у односу на романтичарску хроматику, али и повратак на дијатонску основу (дур, мол, модуси) која стоји насупрот атоналној музици експресионизма. Основна идеја форме на којима се базирају композиције које ће бити предмет анализе јесте сонатина. Оне су конципиране тако да се заиста стиче утисак да се идеје класицизма обогаћују „достигнућима развоја музичког језика у међувремену.”<sup>6</sup>

### **Ежен Боза, Сонатина за флауту и фагот**

У првом ставу (*Allegro*) Сонатине за флауту и фагот Ежена Бозе, присутно је коришћење контрапунктске технике имитације – први став је по форми fuga. Тему први пут доноси флаута, а основу мелодијског кретања чини пентатонска лествица (т. 1–2; тонови лествице *e-fis-gis-h-cis*), што по себи указује на пасторални стилски комплекс. На тему се надовезује контрасубјект (т. 10–20), а одговор у октави доноси фагот (т. 10). Међустав (т. 19–27) карактерише хроматски покрет у фаготу и секвентна мелодија у флаути. Такође, сваки међустав завршава хроматским покретом навише или наниже и сачињен је од хроматизованог материјала контрасубјекта.

Друга тема (т. 28–40) такође је имитационо третирана, садржи одговор на доњој квинти, а стилски је ослоњена на топику пасторале. Осим саме боје дувачких инструмената (флаута, фагот) на пасторалу указују и структуралне одлике имитационо третиране мелодије: разложене чисте кварте (*cis-fis-h-e*) које се комбинују са пентатоником (т. 28–31; пентатонска лествица *fis-gis-cis-dis-e*). Контрасубјект је

---

<sup>3</sup> Исто, 143.

<sup>4</sup> Исто, 144.

<sup>5</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom III* (Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1994), 170.

<sup>6</sup> Dejan Despić, *Muzički stilovi* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004), 144.

тематски и стилски ослоњен на грађу обе теме. Топика пасторале нарочито долази до изражаја у тренутку када се тема излаже у унисону у оба инструмента (т. 32–35).

Контрапунктска техника имитације учестало се примењује током читавог става, чак и са материјалима који нису тематски, али јесу произашли из теме (на пример т. 35–37 и т. 37–39). Један од примера је прелаз (т. 41–47) који је базиран на тематском материјалу контрасубјекта који је хроматизован. За овај став је карактеристично да је имитациона техника у спреси с различитим видовима рада са главним мотивима тема, што нарочито долази до изражаја у средишњем одсеку (т. 48–56).

Од т. 70 доминантан постаје галантни стил. Правилна организација структуре, хомофона фактура (пратња у фаготу је једноставна, у потпуности подређена мелодијској линији флауте и заснована на октавним преломима и акордском разлагању оствареном у карактеристичном пунктираном ритму), издиференцираност ритма и дијатоника, главне су карактеристике према којима препознајемо овај стил.

Међутим, захватање галантног стила представља само једну краткотрајну контрастну епизоду у овом ставу, јер од т. 77 долази до уплива стилских црта пасторале у галантни стил – пратња у фаготу је у терцама, а флаута доноси *quasi*-пентатонску мелодију која је ослоњена на материјал прве теме, уз присутне поступке диминуције и ретроградације из друге provedбе (т. 29) – референца на галантни стил задржана је посредством хармонске једноставности и аутентичне каденце  $D^7-t$  (т. 82–83). У т. 111, пред репризу, пратња у фаготу остварена је помоћу пунктираног ритма, али се, упливом хроматике, поништава галантни стил, те овај сегмент има функцију прелаза који нас усмерава ка репризи друге теме и пасторалном топосу (од т. 116).

Форма другог става најприближнија је инвенцији. Делови форме су експозиција (т. 1–8), развојни део (т. 9–15) и завршни део који прераста у коду (т. 16–23). На почетку другог става тема је имитирана на октави (т. 1–2) (као и у првом ставу). Након теме и одговора, у само једном такту, заступљен је слободнији мелодијски покрет (т. 3), где се користи и нови тематски материјал и материјал теме. Следећи наступ теме праћен је изменама, али се тема препознаје јер је „глава теме” остала иста, док је њен други део само ритмички идентичан, али не и интервалски.

После одређеног броја наступа теме, како је то већ за инвенцију карактеристично, следи међустав који садржи и секвенцу и слободни контрапунктски рад. Почетак развојног дела маркиран је стретом. У развојном делу се користи материјал теме и нов материјал. Непосредно пре закључивања става пажњу привлачи сложена секвенца.

Реприза нас враћа на почетак, али уз слободније третирану мелодију у фаготу. Кода је у унисону који је заснован на главној теми става, са нарочито активном ритмичком компонентом. Крај другог става доноси јасну, стабилну и традиционалну каденцу *in Фис* и функције са хармонским обртом: II–K<sup>6</sup><sub>4</sub>–D–T (т. 22–23).

Трећим ставом, који је по форми сложена троделна песма, доминира галантни стилски комплекс са упливима концертантности. Елементи који потврђују галантни карактер јесу: мелодија у триолама (троделни ритам је карактеристичан за галантни стил) која је јасно диференцирана од пратње, пунктирана пратња у фаготу и сама структура и начин рада са секвенцом (т. 22). Од т. 63 па све до т. 94 два инструмента дијалогизирају, у чему се увиђа концертантни елемент. Тема која се излаже од т. 82, са карактеристичним пунктираним и триолским ритмом, припада галантном стилу али је третирана на концертантан начин. Од т. 110 може се приметити дијалогизирање две теме (у такту 113 се друга тема јавља у фаготу) – фагот доноси прву тему, а флаута „одговара” на ту тему другом темом, да би у следећем наступу фагот преузео материјал друге теме. Сам дијалог између инструмената је концертантна стилска црта, а поред деоница флауте и фагота, дијалогизирају и саме теме.

### **Пјер Габај, Сонатина за флауту и фагот**

*Сонатина* за флауту и фагот Пјера Габаја је конципирана циклично. Цикличност се огледа у томе што сви ставови почињу на исти начин – истим мелодијским покретом, то јест мотивом који представља основни материјал за изградњу музичког тока сваког става ове Сонатине (т. 1–4).

Први став је по облику сложена троделна песма: А (т. 1–27), В (т. 27–67), А<sub>1</sub> (т. 67–110). У првом, троделно конципираном делу (aba<sub>1</sub>) заступљен је галантни стил, док је у другом делу, симетрично конципиране форме (abcb<sub>1</sub>a<sub>1</sub>), заступљен пасторални идиом. Карактеристично је да је цео први став изграђен од главног мотива циклуса. Упркос томе, јасно се препознају делови форме, а сегментација макроформе је урађена према наизменичним појавама мотивског рада, односно, смени галантног и пасторалног стилског комплекса.

У делу А се галантни стил примећује у прозачности фактуре. У овом делу фагот прати мелодијску линију флауте на такав начин да су њихове улоге јасно диференциране. Остали показатељи галантности јесу хармонска једноставност, јасан тонални центар (Це дур), квадратно структуриране реченице (n+n+2n). Тачније, све ове

одлике карактеристика су јасноће која је била главна идеја представника галантног стила. Габај као да жели то да оживи на овом месту, односно, да се врати том идеалу.

У делу В овог става долази до преокрета. Флаута преузима улогу пратње и поверен јој је педал на тону *ас*. Са друге стране, фагот постаје мелодијски инструмент. Такође, на прелазу из дела А у део В, мењају се метар, динамика, артикулација, док се саме фразе продужују. При том, долази до промене атмосфере, израз постаје лирски и примећује се пасторални стил (т. 30–33). Још неке одлике пасторалног стила које могу да се констатују јесу терцни и секстни паралелизми, смиренији темпо и легато артикулација.

У тактовима 43–49 главни мотив става (уједно и циклуса) подвргава се различитим облицима разрађивања. Упечатљиво је излагање мотива у ритмичкој аугментацији, и доноси га деоница флауте. Одлике неоромантизма могу да се примете у томе што је претходни део форме (део А) у Це дуру, док је други (део В) у Ас дуру, што указује на медијантни однос тоналитета. Уочени мотивски рад може да се опише као класичарски (примећују се дељење и понављање мотива), као и принцип изградње музичког тока понављањем двотаката (што указује на квадратну структуру типичну за период класицизма).

Други став је по форми трореченични период. Због наглашене лиричности и експресивности може да се закључи да је став формиран по угледу на романтичарску соло песму. На романтизам још упућује и карактеристична плагална каденца на крају става (веза молске субдоминанте и дурске тонике), која додатно упућује на неоромантичарски стил (т. 36–38).

За разлику од претходног става, у овом ставу је рад са мотивом заснован на развојности. Габај из једног мотивског језгра гради остатак тематског материјала става. Мелодија је развојног карактера са експресивним скоковима. У овом ставу се, према томе, не могу уочити пасторалне и галантне стилске црте, већ сви музички параметри упућују на присуство осећајног стила.

Трећи став је по форми сложена троделна песма која се може представити шемом  $ABA_1 + coda$ . Делови А (т. 1–29) и  $A_1$  (т. 68–100) написани су у форми прелазног облика песме, док је део В (т. 30–67) написан у форми троделне песме.

У делу А, а потом и у делу  $A_1$  најпре се може уочити галантни стил у одсецима *a* (т. 1–4) и  $a_1$  (т. 5–8) (а касније и у одсеку  $a_2$  /т. 23–26/). Овај део карактерише присуство остинатног баса, прозрачна фактура, квадратно конципирана форма са јасним каденцама и границама. У контрастном, одсеку *b* (т. 9–12) престају да се испољавају стилске црте

галантног стила и почињу да се уочавају елементи пасторале (т. 9–12). Пасторални идиом је испољен помоћу кретања у паралелним великим терцама. Слично је и у прелазу (т. 13–22) од одсека *b* ка одсеку *a*<sub>2</sub>, али овога пута долази до споја пасторалног и концертантног стилског комплекса (т. 13–15). Доминантна црта концертантног стилског комплекса на овом месту јесте дијалогизирање два инструмента.

Троделно конципираним В делом доминира пасторала. Одлике пасторале на овом месту јесу мелодија са пентатонском основом (остинатни бас у деоници фагота заједно са мелодијом из деонице флауте образује пентатонску лествицу *b-c-d-es-g*), али такође и остинатни бас који је, уколико се у обзир узму и тонови мелодије, изграђен на основу пентатонске лествице *in B*, а ту спадају и бројна терцна и сексна паралелна кретања.

Кода (т. 100–114) је конципирана као галантни стилски комплекс са упливима пасторале. Пасторала у коди се постиже већ познатим средствима из одсека *b* дела А, односно, увиђају се покрети паралелних терци у тактовима 105 и 109 (једноставна хармонска пратња мелодије у троделном метру и покрет паралелних терци говоре о споју галантног и пасторалног стилског комплекса). Може се закључити да композитор у трећем ставу користи дуализам галантног и пасторалног стилског комплекса.

### **Закључак**

Карактеристично је да обе композиције по самом избору инструмената имају пасторалну подлогу – флауту и фагот, односно, два дрвена дувачка инструмента као представнике пасторалног идиома. Због тога је пасторала као стилски комплекс доминантна у оба дела. Међутим, као дела неокласичног стила, обновом класичних начела готово једнако се уочава и галантни стилски комплекс. Посматрано у ужем контексту, обе композиције се прецизније могу одредити унутар неокласичног стила. Ежен Боза се обраћа необароку, а Пјер Габај неоромантизму. Необарок се код Ежена Бозе испољава кроз примену концертантног стила, а приметно је и угледање на карактеристичне барокне форме – фугу и инвенцију – и коришћење контрапунктских техника. Са друге стране, Пјер Габај конципира циклус на начин романтичара. Цео циклус је повезан заједничком темом која се кроз сваки став трансформише. То је основ да ово дело, у ширем смислу значења термина неокласицизам, можемо да посматрамо као неоромантичарско. Увидом у стилске комплексе ова два дела и у начине њиховог испољавања, долазимо до закључка да су галантни стил и концертантност, чији је обједињујући фактор пасторала, не само карактеристика музике XVIII века, већ су и универзалне одлике француског националног стила. Указивање на златни период француске музике, поменуте стилске

комплексе чини универзалним цивилизацијским вредностима које би могле да буду поновљене. Универзални класицизам испољен кроз стилски правац неокласицизам, говори о француском националном стилу као категорији којој је XVIII век вечна, непролазна референца. Плесови у врту и уз музику, као да су постали непролазни део онога што бисмо могли да назовемо француским националним духом.

## **Литература**

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom III* (Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1994).

Despić, Dejan, *Muzički stilovi* (Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004).





Марија Гуцић

## Начини третмана стилских црта прошлости као вид исказивања романтизма у композицији Клавирски квартет број 1 опус 15 у це молу Габријела Форea<sup>1</sup>

**Сажетак:** Циљ овог рада представља сагледавање и разматрање стилских црта прошлости у контексту позноромантичарске композиције, Клавирског квартета број 1 опус 15 француског композитора Габријела Форea. Сходно томе, у раду ће бити посматрани начини реализације стилских црта прошлости, као и њихова диспозиција у оквиру стилских комплекса подвргнутих одређеним модификацијама типичним за позни романтизам. Такође, посебан акценат биће стављен на процес трансформације стилских комплекса драме и лирике, као још једне типичне стилске црте позног романтизма.

**Кључне речи:** стилске црте, стилски комплекси, позни романтизам, архаизација.

У овом раду, испитивање начина третмана стилских црта прошлости у композицији Клавирски квартет број 1 опус 15 у це молу Габријела Форea (Gabriel Fauré, 1845–1924) биће усмерено ка чињеници да је у питању романтичарска композиција у којој се јављају одређени видови архаизације стилских црта прошлости. Дело је компоновано 1879. године за камерни састав клавирског квартета – виолину, виолу, виолончело и клавир. Обухвата четири става чија је диспозиција према темпу реализована на следећи начин: *Allegro molto moderato*, *Allegro vivo*, *Adagio* и *Allegro molto*.

Клавирски квартет је настао у периоду ране фазе композиторовог стваралаштва. С једне стране, Форeов рани период подразумева указивање на елементе прошлости карактеристичне за раније епохе, с друге стране, ти елементи подвргнути су одређеним модификацијама типичним за позни романтизам. Наиме, коришћењем дијатонске хармоније, модалности, свођењем музике на драмски и лирски стилски комплекс, у најширем смислу, музика овог композитора се користи поступком архаизације као видом исказивања садржаја карактеристичног за његово стваралаштво.

Да бисмо пришли начинима третмана стилских црта прошлости, пре свега ћемо се ослонити на теоријске поставке које би могле да се односе на ово дело, попут оних представљених у књизи Мартина Купера (Martin Cooper) *Француска музика. Од смрти Берлиоза до смрти Форea (French music. From the Death of Berlioz to the Death of Fauré)*, и чланку Арона Копланда (Aaron Copland) „Габријел Форe, занемарени мајстор” (“Gabriel Fauré, a Neglected Master”). Након тога, третман драмског стилског комплекса

---

<sup>1</sup> Рад је реализован под менторством др Срђана Тепарића, у оквиру наставног предмета Тематски семинар из Анализе музичких стилова, на мастер академским студијама, академске 2021/2022. године.

биће упоређен са третманом драме у периоду високог класицизма, односно, у оквиру покрета *Sturm und Drang*.<sup>2</sup>

Када је реч о карактеристикама Фореовог стваралаштва, Мартин Купер је навео следеће: „За разлику од својих савременика, Форе је компоновао дела заснована на већ постојећим формама, али која подразумевају садржајност. Музичка јасноћа и једноставност представљале су праву реткост у делима друге половине 19. века. Форе је све више био усмерен према конвенционалним формама, без назнаке било какве иновативне методе.”<sup>3</sup> Арон Копланд је Фореово стваралаштво упоредио са Брамсовим у том смислу што њихова дела имају јасне формалне структуре, а такође су [оба композитора] компоновала пре камерна дела и песме него слободне форме.<sup>4</sup> Осим тога, аутор се осврнуо на Клавирски квартет број 1, наводећи како је његова „структура исувише конвенционална (...) а реприза готово у потпуности истоветно понављање експозиције.”<sup>5</sup>

Начини испољавања драме и изражавање контраста између стилских комплекса драме и лирике у самом делу везују се за импулсивност брзог првог става, а такође и за лагани трећи став у коме лирика долази до изражаја, али са извесним модификацијама карактеристичним за позни романтизам. Однос између драме и лирике често се у музици романтизма оцртавао кроз релацију између прве и друге теме сонатног облика засноване на њиховом сукобу. Овај однос исказује се кроз различите начине третмана хармоније, мелодије и других музичких параметара који доводе до дистинктивних карактера тема.

---

<sup>2</sup> *Sturm und Drang* представља покрет који је настао у другој половини 18. века у немачкој књижевности, а затим се појавио и у музици. Одликују га субјективност, експресија и драма, а заснива се на принципу „емоција ради емоције”. Наставља се на сентиментализам, односно култ приказивања осећања. У свим видовима уметности у којима се појавио, односно књижевности, музици и драми, *Sturm und Drang* представља тежњу да се супротстави формалности, као и уметничким и друштвеним конвенцијама претходног периода. Према томе, „драматичан и буран израз јавља се као револт против устаљеног декорума.” Види: Margaret Stoljar, *The Sturm und Drang in Music*, in David Hill (ed.), *Literature of the Sturm und Drang* (New York: Camden House, 2003), 290. Карактеристике *Sturm und Drang*-а у музици које Макс Рудолф (Max Rudolf) наводи су „све већа употреба молских тоналитета, оштрих динамичких контраста и других наглих промена, интервалских скокова, ритмичких удара...” Упор: Max Rudolf, „Storm and Stress in music”, *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Vol. 25, No. 2 (1994), 14. Осим тога, подразумевају се и брзе промене у изразу које доводе до истицања контраста и израженог емоционалног садржаја. Међутим, поред наведених специфичности, *Sturm und Drang* такође укључује тенденцију према лирици коју карактерише сензитивност. Сходно томе, када би се овај правац дефинисао у потпуности и у контексту циклчног дела попут квартета, могла би се навести Рудолфова опаска да се *Sturm und Drang* везује за контраст између импулсивне силе у брзим ставовима и емоционалне лиричности у спором ставу. Упор: Max Rudolf, нав. дело, 29.

<sup>3</sup> Martin Cooper, *French music. From the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (London: Oxford University Press, 1951), 78–80.

<sup>4</sup> Aaron Copland, Gabriel Fauré, a Neglected Master, *The Musical Quarterly*, Vol. 10, No. 4 (1924), 576.

<sup>5</sup> Исто, 582.

Тако је основни тоналитет прве теме првог става це мол, док се друга тема излаже у паралелном Ес дуру.

Стилски комплекс драме у првом ставу је реализован хармонском структуром која укључује акорде карактеристичне за модусе, попут °III и °VII ступња који су по склопу дурски (т. 1–2; 18, у склопу прве теме, т. 1–21), чиме би могло да се укаже на примесе еолског модуса. С друге стране, полукаденца на дурској доминанти це мола, вантоналне доминанте, акорд недоминантне функције -VI< и елипса заменика вантоналних доминанти (т. 12–13) указују на проширени тоналитет. Претходно поменуто односи се на преплитање тоналитета и модуса, што је нарочито карактеристично за позни романтизам, па и за самог Форea.

Када је реч о начину третмана модуса код Форea, према речима Тејлора Грира (Taylor Greer), „модалне позајмице нису ограничене на хармонску сферу; оне су такође нераскидиво повезане са развојем линеарних мотива”,<sup>6</sup> односно у мелодији. То се у одсеку *a* (т. 1–4) може уочити у гудачкој деоници, при чему њихове мелодијске линије излажу тонове *ge* и *be* који представљају тонове акорда °III ступња који је у том тренутку у деоници клавира.

Такође, истичу се ритмичка покретљивост и издиференцираност којом се нарушава јасан метрички нагласак. Што се тиче начина третмана мелодије, у деоницама гудача испољава се ритмичка фигура у виду пунктиране осмине са шеснаестином и фигура осмина и две шеснаестине, што је карактеристично за играчку француску музику 18. века. Осим тога, унисоно излагање у свим деоницама гудачких инструмената бетовенски је манир. Међутим, квадратна структура реченица заснива се на двотактима и четворотактима и није проширена што би уобичајено било за драму. Управо у високом класицизму, *Sturm und Drang* почеци молских ставова доносили су квадратну структуру која је у троделном метру. Потоње поменуто реферира на рани класицизам и играчко порекло представљених фраза.

За разлику од прве теме драмског карактера, у другој теми (т. 38–62) стилски комплекс лирике реализован је истицањем дурског тоналитета – паралелног Ес дура. Тема је сентименталног карактера, а начин третмана мелодије подразумева кантабилност и истицање хомофоне фактуре у виду мелодије и пратње. Почиње излагањем мелодијске линије у виоли која се наставља и на друге инструменталне деонице. Хармонски језик је

---

<sup>6</sup> Taylor Greer, Modal Sensibility in Gabriel Fauré's Harmonic Language, *Theory and Practice*, Vol. 16, No. 16 (1991), 127.

претежно дијатонски, али су такође заступљене вантоналне доминанте, њихови заменици и акорд недоминантне функције -VI<. У том случају, могли бисмо да говоримо о драматизацији лирике праћеној усложњавањем хармонских средстава при чему се може говорити о упливу стилског комплекса драме којим би се подразумевала сложеност хармонских средстава, што је типично за позни романтизам.

Када је реч о начинима манифестације стилских комплекса, треба поменути прожимање више стилских комплекса истовремено, што подразумева и различите начине третмана стилских црта. У првој етапи централног одсека у оквиру развојног дела првог става (т. 74–87), материјал прве теме, који је подразумевао драму, добија обресе лирике и пасторале. То се манифестује истицањем дурског тоналитета. Осим тога, у хармонији долази до пролонгације тоничне функције којом се успорава хармонски ритам, док се главна мелодија наизменично јавља у деоницама клавира и гудача.

Пример истовременог прожимања стилских комплекса представља и почетак трећег става, односно одсек *a* (т. 1–16). Наиме, заступљено је указивање на религијски контекст, што је у традицији везано за лирику. С једне стране, религија се огледа у истицању основног тоналитета *ce* мола, спором темпу, хармонском ритму, коралној фактури, као и фригијском обрту којим се дочаравају архаичност и ламентозни карактер који се везује за фригијску инфлексију познату из периода барока. С друге стране, лирика подразумева наглашавање мелодијске линије која почиње у деоници виолончела и наставља се на остале инструменте. Такође, изражен је однос између еманциповане мелодије и акордске пратње у клавиру.

### **Закључак**

Клавирски квартет Габријела Фореа у целини може да се сагледа кроз стилску призму позног романтизма са одређеним указивањима на елементе високог класицизма. С једне стране, концепција сонатног циклуса као целине дела и квадратност структуре делова облика реферирају на класицизам, што представља ослањање на традицију, док са друге стране долази до преплитања класичарског и романтичарског хармонског језика, као и симултаног прожимања дур-мол тоналитета и модалности, што представља позноромантичарску црту. Сукоб стилских комплекса драме и лирике заступљен је од периода високог класицизма, а карактеристичан је и за романтизам. Позноромантичарски манир је испуњен и у погледу трансформације стилских комплекса, пре свега драматизације лирике.

На основу сагледаних начина третмана прошлости у реализацији романтичарског дела, може се увидети да су поједина традиционална својства у садејству са позноромантичарским стилским цртама. Стилске црте прошлости употребљене су у циљу испољавања стилских комплекса драме, лирике, игре, пасторале и религије, које се појављују у архаизованом виду. Осим тога, свођење садржаја на „основне” стилске комплексе високог класицизма – драму и лирику – у складу је са законитостима романтичарског дур-мол тоналитета. Према томе, Форе не одступа од својих савременика. Овакав начин третмана стилских црта, пре свега оних које се односе на хармонију, говори о томе да је и сама архаизација део садржаја ове композиције.

## Литература

- Cooper, Martin, *French music. From the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (London: Oxford University Press, 1951).
- Copland, Aaron, Gabriel Fauré, a Neglected Master, *The Musical Quarterly*, Vol. 10, No. 4 (1924), 573–586.
- Greer, Taylor, Modal Sensibility in Gabriel Fauré’s Harmonic Language, *Theory and Practice*, Vol. 16, No. 16 (1991), 127–142.
- Rudolf, Max, Storm and Stress in music, *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Vol. 25, No. 2 (1994), 6–35.
- Stoljar, Margaret, The Sturm und Drang in Music, in Hill, David (ed.), *Literature of the Sturm und Drang* (New York: Camden House, 2003), 289–308.

