

УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА

ЗБОРНИК СТУДЕНТСКИХ РАДОВА
ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ 2022

ИСТОЧНО САРАЈЕВО, 2023

Организатор и издавач:

Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву
Катедра за теоријску наставу

Адреса:

Бука Караџића 30, 71123 Источно Сарајево

Уредништво:

Душан Ерак
Ана Грк
Анастасија Фимић

Дизајн:

Душан Ерак

Рецензенти:

Мр Валентина Дутина, ред.проф.
Мр Сњежана Ђукић-Чамур, ванр.проф.
Мр Ивана Церовић, доцент

Електронско издање

Источно Сарајево, 2023.

САДРЖАЈ:

АНАЛИТИЧКИ ПРИКАЗИ КОМПОЗИЦИЈА	3
НАСТАВНИ ПРЕДМЕТ: ХАРМОНИЈА СА ХАРМОНСКОМ АНАЛИЗОМ.....	3
Анастасија Фимић: Трансформација сонатног облика у дјелима бечких класичара.....	3
Ана Грк: Експресивна улога хармоније у Шубертовој соло пјесми <i>Вилински краљ</i>	21
НАСТАВНИ ПРЕДМЕТ: АНАЛИЗА МУЗИЧКОГ ДЈЕЛА	33
Мина Карацић: Облик рондо на примеру Моцартовог ронда за флауту и клавир.....	33
НАСТАВНИ ПРЕДМЕТ: АНАЛИЗА ВОКАЛНЕ ЛИТЕРАТУРЕ	45
Даница Младеновић: Детаљна анализа мотета <i>Neu mihi, Domine</i>	45
Маја Станишић: Интерпретација књижевног текста у Шубертским соло пјесмама <i>Romanze des Richard Löwenherz</i> и <i>Abendlied für die Entfernte</i>	53
ПРИЛОГ	63
ПРАКТИЧНЕ ВЈЕЖБЕ У ИЗРАДИ ЧЕТВЕРОГЛАСНОГ СТАВА	63
Ана Грк*: <i>Аве Марија (Ave Maria)</i>	63
Анастасија Фимић*: <i>Господи помилуј</i>	65
Биљана Сүпић*: <i>Богородице дјеве</i>	67
Биљана Сүпић: <i>С нами Бог</i>	68
Даница Младеновић*: <i>Свјати Боже</i>	69
ПРАКТИКУМ СТИЛСКОГ КОМПОНОВАЊА И ИМПРОВИЗАЦИЈЕ	72
Марија Мањак*: Сарабанда - Стилска вјежба у духу барока.....	72
КОМПОЗИЦИЈА.....	75
Срђан Филиповић*: <i>Рапсодија у ге-молу</i>	75

АНАЛИТИЧКИ ПРИКАЗИ КОМПОЗИЦИЈА

НАСТАВНИ ПРЕДМЕТ: ХАРМОНИЈА СА ХАРМОНСКОМ АНАЛИЗОМ

Анастасија Фимић: Трансформација сонатног облика у дјелима бечких класичара

II година, смјер *Општа музичка педагогија*,
ментор: мр Ивана Церовић, доц./

Сажетак: Овај рад је настао из наставног процеса у другом семестру на предмету *Хармонија са хармонском анализом I*, односно израде семинарског рада који обухвата сагледавање карактеристика музичког језика епохе класицизма кроз развој сонатног облика. У раду ће аналитичким сагледавањем, на примјеру три одабрана прва става клавирских соната тројице бечких класичара, бити указано на структуралне и хармонске карактеристике настале развијањем сонатног облика, у контексту епохе музичког класицизма.

Општа стилска обиљежја класицизма

Средином 18. вијека Европа се окреће ка новом стилу у књижевности, архитектури, музици и уопштено умјетности - генерално званом **класицизам**.

Иако је још увијек био уско везан са дворском културом и апсолутизмом, својом формалношћу и наглашавањем реда и хијерархије, овај нови стил бива доста чистији и јаснији. Подржавао је чистије разлике између дијелова, свјетлије контрасте и боје, и једноставност више него комплексност. Овакав укус за структуралну јасност почиње да утиче и на музику, која се удаљава од слојевите полифоније барокног периода и полако али сигурно почиње да се приближава стилу званом хомофонија, гдје се мелодија свира преко подређене хармоније. Акорди постају преовлађујућа, карактеристика музике, чак иако прекидају мелодијску глаткоћу појединачних дијелова. Као резултат, добијена је звучнија тонална структура музичког дјела. Пошто полифона текстура више није била главни фокус музике (изузев развојног дијела), него то сада постаје једна мелодијска линија са пратњом - јавља се много већи нагласак на динамици и фразирању. Поједностављеност структуре учинила је овакве инструменталне детаље много битнијима, а такође постају битни и карактеристични ритмови, у успостављању и уједињењу тонова појединачних ставова.

Форме попут **соната** и **концерата** постају доста одређеније, са исто тако специфичнијим правилима, а концерто гресо (концерт за више од једног музичара) бива замјењен соло концертом (концертом са само једним солистом) и самим тим акценат се ставља на солисту и његове како музичке, тако и техничке способности изражавања.

За формирање класичног стила најзаслужнији композитори су Франц Јозеф Хајдн (*Franz Jozeph Haydn*, 1732–1809), Волфганг Амадеус Моцарт (*Wolfgang Amadeus Mozart*, 1756–1791) и Лудвиг ван Бетовен (*Ludwig van Beethoven*, 1770–1827) који су живјели и стварали у Бечу, па је у историји цијела епоха названа "бечким класицизмом".

Хармонска средства развијеног класичног стила

Класични стил је, уопште, донио велико поједностављење музичке фактуре, нарочито у почетном периоду. Аналогно појави оперске монодије у раном бароку после сложене полифоније претходног стилског периода, рана класика (већ кроз своју рококо-варијанту) реагује на сложеност познобарокне музике, дајући апсолутну предност хомофонији. Упрошћавање фактуре, па и хармонских средстава, убрзо је, нужно, довело и до новог богатства хармоније.

У области љествичних акорада проширење и није битно, јер је већ барокна музика користила све трозвуке и три главна четворозвука. Класична хармонија их користи на исти начин. Осјетно чешће се користе акорди молдура, као и умањени четворозвук на VII ступњу и донекле мали нонакорд на доминанти. Петозвук доминанте, који се у бароку јавља сасвим спорадично и готово увијек као случајан или као фигурација, у хармонији класике учачава се већ чешће и самосталније.

Ипак, главно проширење хармонског фонда у класичном периоду догађа се уз учешће хроматике. Умјесто хроматске љествице барокног типа, са 12 тонова, класични тип дурске хроматске љествице укључује 15 тонова (тј. 8 алтерација, уз три енхармонизма) и одговарајуће повећање броја вантоналних акорада: осим 5 вантоналних доминанти (DD, DS, DII, DVI и DIII) и њихових замјеника јавља се, још увијек веома ријетко, и прва вантонална субдоминанта, према самој субдоминанти (SS) и још рјеђа, њена молска верзија (sS). Вантонални акорди III ступња се још увијек ријетко примјењују, скоро увијек у склопу секвенце.

У молском тоналитету је употреба вантоналних акорада донекле другачија. Пошто је II ступањ умањени трозвук, не може да буде привремена тоника, па се уз њега вантонални акорди не везују. Његова константна варијанта – наполитанска, иако није љествични, него алтеровани акорд, повремено добија своју вантоналну доминанту, која ће у наредном, романтичном стилу, постати нормална појава. Акорд VI ступња у молу има своју вантоналну доминанту, али она не уводи нову алтерацију, јер је њена септима тон сниженог II; замјеник те доминанте укључивао би и тон сниженог IV, што се у класичном фонду алтерација још не појављује, па евентуална таква појава редовно значи и стварни прелаз у тоналитет IV ступња. Што се тиче (природног) VII ступња, он врло ријетко чини привремену тонику. Тоникализација (природног) III ступња се увијек осјећа као прелаз у паралелни дур, чак и у склопу секвентних процеса.

Значајну новину уноси појава акорада DD функције као сазвучја хроматског типа, са умањеном терцом као битним обиљежјем.

Уз барокну (тада још сасвим ријетку) појаву двоструко умањеног трозвука, као прекомјерног секстакорда (+6), у улози VIIID, и још изузетнији прекомјерни квинтсекстакорд, са истом улогом. У стилу класике, јавља се и прекомјерни терцквартакорд, са функцијом \bar{DD} . Акорди из ове групе редовно се разрјешавају у доминанту, често преко задржичног, каденцирајућег квартсекстакорда.

Од алтерованих акорада дијатонског типа (ако се изузму вантонални), барокни тоналитет познавао је само наполитански секстакорд, чија се, али далеко чешћа и самосталнија, употреба наставља у класицизму. Појава наполитанца и даље неупоредиво превладава у његовом изворном – молском – роду тоналитета. Типично је да се у тај акорд улази из VI ступња, који према њему стоји у доминантном односу, па се тиме наполотанска сфера проширује, односно, додавањем мале септимае, VI ступањ постаје доминанта за наполитански (DN).

Бечки класичари – сличности и разлике

Већ је речено (и опште познато) да су Хајдн, Моцарт и Бетовен главни, по остварењима најзначајнији представници класике. Ипак, са стилског и хармонског гледишта, међу њима постоје, и не тако мале, разлике. Оне проистичу, са једне стране из временске локације њихових живота, а са друге стране, још и више, из њихов стваралачке и људске природе.

Ведар дух и карактер Хајднове музике чине природним да у њој изразиту предност има **дурски** тоналитет. То углавном важи и унутар тоналног плана. Учешће оштријих дисонанци, а поготово нарочито истицање, у његовој музици је сразмјерно ријетко. То значи да је степен Хајднове хармонске динамике у знатној већини случајева **умјерен**- за разлику од Бетовена, па донекле и Моцарта. Моцартов стил се у знатној већини његових бројних дјела не разликује битно од Хајдновог, и многа од њих би (не познајући их) могла приписати и једном и другом аутору. Евентуалне разлике се испољавају више на линеарној, **мелодијској компоненти**, која је код Хајдна углавном „тврђа“ и дијатонска, док је Моцартова уопште гипкија и фигуративно разуђенија, па у оквиру тога и често „умекшана“ хроматиком, што посредно утиче на грађу сазвучја. Међутим, у каснијим Моцартовим дјелима учешће **хроматике** је често и осјетно веће.

У односу на просјечни хармонски језик класике, Моцарт се највише издваја по начину промјене тоналитета. Иако су многе модулације стандардно **дијатонске**, и **хроматске** су већ равноправно средство, некад веома слободно примјењено. Модулациони амбитус, при густом смјењивању тоналитета, није подвргнут никаквим ограничењима. Ту природно налази мјеста и **енхармонска** модулација, која више није никакав изузетак, него се користи равноправно, са осталим врстама. У Моцартовом стваралаштву, улога хармоније добија посебан

и особен, **драматуршки** значај, када се ова компонента стави у службу **музичке обраде текста**. При томе Моцарт успјева да идеално уравнотежи музичку и текстуално-драматуршку димензију, те да ни у таквим дјелима музика не буде подређена, нити да ишта губи од самосталне љепоте и снаге. Многи примјери свједоче о томе да је он, **иако у основи класичар**, понегдје недвосмислено наговјештавао **романтичарска средства и поступке** – што ће Бетовен, разумљиво, у много већој мјери и на свим плановима чинити. Ако је речено да је улога хармоније у стилу **класике** превасходно **конструктивна**, а у романтизму **експресивна**, онда Бетовен, не само хронолошки, припада и једној и другој епохи.

По неким гледиштима, Бетовеново стваралаштво се може подијелити у три фазе.

При **обликовању** музичког дјела, Бетовен се у првој стваралачкој фази скоро без изузетка држи образаца које су поставили Хајдн и Моцарт. У другој фази ти обрасци још увијек чине чврсту основу, али их снажан изражајни и драматски набој често знатно проширује, па самим тим и допуњава и донекле мијења, при чему се понекад тежи и новим рјешењима. Најзад, у трећој стваралачкој фази, стандардни облик је већ изузетак, а експериментисање даје нова, неklasична уобличења, од којих ће многа прихватити и даље развијати композитори романтичне епохе.

Сонатни облик у оквиру сонатног циклуса

Сонатни облик је музички облик који карактерише форму првог става сонатног циклуса. Сонатни облик се може подијелити на три цјелине:

- **експозицију**, у којој се излажу двије музичке теме које једна другој тематски и тонално контрастирају. Међутим, понекад се прва и друга тема могу разликовати само по тоналитету, док је тематски материјал који доносе исти, што се види у дјелима Јозефа Хајдна. Углавном важи правило да ако је прва тема у дурској љествици, друга је у тоналитету њене доминанте, а уколико је прва тема у молу, друга је у паралелном дуру, али има и изузетака од овог правила, нарочито у дјелима романтичара.
- **развијни дио**, у коме се разрађује тематски материјал приказан у експозицији, са циљем мијешања тема и сукобљавањем или умањивањем њихових међусобних контраста, али и увођење новог тематског материјала, тзв. треће теме или формирање неколико етапа развоја, са коришћењем сложених композиционих техника (контрапунктски рад са материјалом, канон, фугато, стрета).
- **репризу**, у којој се обје теме опет излажу као у експозицији, али је друга тема сада у истом тоналитету као и прва, чиме се умањује контраст између њих који је постојао током експозиције и развијног дијела. Реприза је подложна варирању, односно мањим промјенама у мелодији,

ритму, затим скраћивању неких дијелова или чак избацивању појединих дијелова (избацивање прве теме, одсуство завршне групе), изостанак моста, скраћење прве теме, одсуство завршне групе).



ДЕТАЉНА АНАЛИЗА I СТАВА ХАЈДНОВЕ СОНАТЕ ХОБ XVI, бр. 5, А-дур

Експозиција I става поменуте сонате се састоји од I теме, моста, групе II теме (Б1 и Б2) и завршне групе. **I тема** (1–9 т.) је написана у форми проширене мале реченице од 8 тактова, са унутрашњим и спољашњим проширењима.

Примјер 1

Ф. Ј. Хајдн, Соната ХОБ XVI, бр. 5, А-дур, прва тема и почетак моста

I ТЕМА

Allegro.

Акордски фонд није обиман. Користе се акорди тоничне (у виду квинтакорда, сектакорда и пролазичног квартсектакорда), субдоминантне (сектакорд), доминантне (квинтакорд и секундакорд) функције и функције DD (секундакорд). Пред крај теме долази до модулације (дијатонске) у доминантни тоналитет – Е-дур, са презначењем на DD, након које слиједи аутентична каденца (D2, Т6), која га (тоналитет) потврђује. По свом карактеру, I тема је весела, брза и разиграна.

Мост (9–16 т.) је састављен од 7 тактова фрагментарне структуре (2+5). Први такт моста, секвентно је поновљен за терцу ниже, и та секвенца додатно потврђује нови тоналитет, односно тоналитет у који је, пред крај, I тема

модулирала. У такту после секвенце појављује се нови мотив, који се до краја моста, секвентно, секундно силазно, понавља. За разлику од акордског фонда прве теме, у мосту можемо, осим акорада који су заступљени у првој теми, уочити квинтакорд II и сектакорд VII ступња и D6/5. Мост завршава фригијском каденцом – VIIб, Т.

На самом почетку првог дијела II теме, односно дијела Б1 (16–39 т.) можемо примијетити да се појављује нови и другачији тематски материјал. Јавља се фигурирани или албертински бас, (ритмичка фигура карактеристична за епоху класицизма) који остаје заступљен до краја Б1.

II тема се састоји од велике реченице од 22 такта са проширењима (2+2+2+4+4+4+4).

Примјер 2

Ф. Ј. Хајдн, Соната ХОБ XVI, бр. 5, А-дур, друга тема Б1

Почетни акорд II теме је DVI, који се, у наредном такту разријешава у VI ступањ. Та појава доминанте за цис – мол и њено разрешење у привидну „тонику“ чине да на кратко зађемо у област паралелног мола. Осим DVI и DD која се појављује у 18. такту, сви акорди друге теме су љествични. Значајна је појава **доминантног нонакорда**, који се, за разлику од барокног периода гдје се појављивао спорадично, устаљује у класичној епохи. Међутим, његова појава у овој композицији је краткотрајна. Б1 завршава потпуном аутентичном каденцом – II, K6/4, D, Т.

Након завршетка првог дијела друге теме, у 40. такту почиње **Б2** (40–50 т.). Дио **Б2** написан је у форми реченице од 11 тактова. На почетку Б2 долази до **мутације**, односно преласка у истоимени мол (у овом случају е-мол), чиме Хајдн додатно подвлачи контраст између двије теме.

Примјер 3

Ф. Ј. Хајдн, Соната ХОБ XVI, бр. 5, А-дур, друга тема Б2

Почиње разложеним квинтакордом тонике, који иде у доминанту. Осим t и D, појављују се и квинтакорди субдоминанте, II и VI ступња, као и један алтерован акорд дијатонског типа - VIIID. У 44. такту, Б2 дијатонском модулацијом са назначењем на квинтакорду II ступња, на кратко модулира у Ге-дур (паралелни дур), али већ у 46. такту можемо уочити повратак у е-мол.

Први застој на доминанти, у реченици, примјећујемо у 50. такту (непотпуна или полукаденца - K6/4, D5/3). Након полукаденце, слиједи повратак у Е-дур (мутација у истоимени дур). У дијелу Б2 значајна је појава двоструких задржица. Б2 завршава у 64. такту, потпуном аутентичном каденцом – S, K6/4, D7,Т.

Са дијелом Б2, у 62. такту, уланчава се **завршна група**. Завршна група се састоји од два такта, односно од једног такта који је поновљен за октаву ниже:

- од хармонских функција садржи доминанту и тонику;
- потврђује тоналитет II теме.

Развојни дио (65–103 т.) започиње излагањем цијеле прве теме у доминантном тоналитету.

Примјер 4

Ф. Ј. Хајдн, Соната ХОБ XVI, бр. 5, А-дур, почетак развојног дијела

У уводном одсјеку развојног дијела уочавамо појаву I теме, али у доминантном тоналитету.

Оваква појава излагања I теме у развојном дијелу указује на узор у старим барокним формама, прецизније Скарлатијев (Domenico Scarlatti, 1685-1757) сонатни облик.

Уводни одсјек чини реченица од 8 тактова (2+2+2+2). У 66. такту, дијатонском модулацијом модулирамо у ха-мол, са назначењем на VIIID, који у ха-молу постаје VII. На крају у.о. прелазимо у А-дур, са назначењем на тоници.

Централни одсјек почиње у 75. такту. Његова структура је фрагментарна и састоји се од (укупно) 27 тактова (75 – 103 т.), можемо га подијелити на два фрагментарна дијела. Други фрагментарни дио почиње у 87. такту. Заснован је (централни одсјек) на сталном варирању, као и секвентном понављању, које је посебно истакнуто лијевој руци. Тонални план и хармонски језик централног одсјека су изузетно разнолики и другачији него у осталим дијеловима композиције. У првом фрагментарном дијелу појављује се акорд који претходно нисмо могли

срести – VIIVI, са разрешењем у VI ступањ. То разрешење постаје акорд назначења, и пред крај првог фрагмента, модулирамо у цис-мол. Цијели други фрагментарни дио састоји се од секундно и терцно узлазних секвенци базираних на материјалу моста. Акордски фонд је проширен употребом DS, и то увијек као акордом назначења. Тонални план је знатно проширен (али Хајдн још увијек користи само дијатонску модулацију):

- прва модулација је у 88. такту, и то у фис-мол, паралелу почетног тоналитета (акорд назначења – DS) Појавом дурске тонике, у 91. такту, долази до мутације у истоимени Фис-дур;
- друга модулација – 92. такт, у ха-мол, субдоминантни тоналитет у односу на фис-мол и Фис-дур. Поново се појављује дурска тоника, помоћу које још једном мутирамо у истоимени дур, у овом случају Ха-дур; Дурска тоника постаје DS, односно акорд назначења и враћамо се у почетни тоналитет развојног дијела – Е-дур;

- трећа модулација је повратак (опет преко DS) у основни тоналитет – А-дур, који остаје до краја развојног дијела.

Може се уочити да овај развојни дио нема **завршни одсјек**, већ материјал моста искоришћен у централном одсјеку уводи у репризу.

За **репризу** овог сонатног облика занимљиво је што у њој композитор понавља само групу II теме и завршну групу, без I теме и моста. Хипотетички говорено, Хајдн је избацио I тему и мост, због њихове појаве у развојном дијелу. Реприза почиње у 103. такту, излагањем групе II теме у основном тоналитету. Група II теме репризирана је дословно, без варијација, као и завршна група која потврђује основни тоналитет.

Појава I теме у развојном дијелу и скраћење репризе, можемо окарактерисати као велики осврт ка прошлости. Тонални план и акордски фонд су искључиво

рано – класичарски. Нема појаве алтерованих акорада хроматског типа, као ни других модулација осим дијатонске. Доминација разиграности и дурског тоналитета, у овој сонати, потврђују ведрину Хајдновог духа.

ДЕТАЉНА АНАЛИЗА I СТАВА МОЦАРТОВЕ СОНАТЕ kv 475, бр. 14 це-мол

I тема је састављена од 19 тактова и представља проширену велику реченицу двоструко већих димензија (4+4+10) са унутрашњим проширењем. Четворотакти су коресподентни а након унутрашњег проширења, у деветнаестом такту реченица завршава потпуном аутентичном каденцом II-K6/4-D7-t. Тиме се завршава излагање I теме и уланчавањем наступа **мост**.

Примјер 5

В. А. Моцарт, Соната kv 475, бр. 14 це-мол, I став, прва тема и почетак моста (т. 1–19)

I ТЕМА
Allegro.

МОСТ

Мост је састављен од 4 такта фрагментарне структуре. Започиње акордом тонике це-мола и прва 2 такта излаже елементе I теме. У наредном двотакту долази до модулације у Ес – дур.

II тема је састављена од **Б1** и **Б2**. Б1 почиње у 23. такту и има потпуно другачији карактер у односу на прву тему. По облику је једна реченица од 12 тактова која има у себи проширење и завршава се отвореном каденцом на доминанти Ес-дура. У 36. такту наступа Б2 са почетним тоничним секстакордом. Грађен је од реченице од 8 тактова са завршетком на тоници Ес-дура. Слиједи реченица од 16 тактова у ц-молу тј. два четвортакта сличног карактера, након којих слиједи унутрашње проширење од 5 тактова и 4 такта као закључак цјелине на тоници Ес-дура.

Примјер 6

В. А. Моцарт, Соната kv 475, бр. 14 це-мол, I став, друга тема Б1 и почетак Б2

Завршна група почиње у 59. такту гдје у првој реченици од 13 тактова (са спољашњим проширењем од 4 такта) потврђује Ес-дур и завршава потпуном аутентичном каденцом. Посљедња 4 такта ове цјелине су у ф-молу и наговјештавају **развојни дио**. Такође, овај фрагмент се могао засебно окарактерисати као завршна група, а пријашњи дио приписати другој теми. Међутим, у репризи је овај четворотактни фрагмент изостављен, што свједочи томе да је он само фрагментарни прелаз ка развојном дијелу.

Уводни одсјек развојног дијела почиње у 75. такту и састоји се од два четворотактна фрагмента. У првом четворотакту појављују се елементи I теме, док се у другом четворотакту обрађује материјал из Б1 у еф-молу.

У 83. такту наступа **централни одсјек** који је, такође, грађен од фрагментарне структуре.

Битно је нагласити да је први четворотактни фрагмент у еф-молу, а затим 8 тактова пролази кроз ге-мол и на крају завршава на доминанти це-мола.

Завршни одсјек траје 5 тактова (до 99.) и застаје на квинтсекстакорду доминанте це-мола. Након тог застоја креће **реприза**.

Реприза започиње у такту бр. 100. **I тема** је идентична као она у експозицији – два четворотакта на почетку, након којих слиједи проширење и завршава на тоници це-мола. **Мост** се уланчано наставља на I тему са почетком сличним истој. Међутим, за разлику од експозиције у 12. такту долази до модулације у Дес-дур. Након тога слиједи потпуно другачији почетак групе **II теме (Б1)**. Први четворотакт је лирски и након њега одмах слиједи 6 тактова који су исти као други дио Б1 дијела, само у основном тоналитету. **Б2** се излаже од 131. до 168. такта. Овог пута у основном тоналитету (це-молу) гдје опет на почетку имамо реченицу од 8 тактова са аутентичном каденцом. Слиједи

реченица од 17 тактова са проширењем и завршетком на тоници це-мола, којој претходи каденцирајући квартсекстакорд. **Завршна група** је реченица од 12 тактова (9 + спољашње проширење од 3 такта).

Као потврда основног тоналитета појављује се **кода** од 18 тактова. Прва реченица од 9 тактова је заснована на материјалу I теме и препознатљивог почетног мотива. На њу се уланчано надовезује 10 тактова фрагментарне структуре, који до краја композиције потврђују основни тоналитет. Због правилног редослиједа формалних цјелина, као и типичног класичарског хармонског језика, можемо рећи да овај сонатни облик представља „школски примјер“ сонатног облика у класицизму.

ДЕТАЉНА АНАЛИЗА I СТАВА БЕТОВЕНОВЕ СОНАТЕ оп. 13, бр. 2, це-мол

Започиње извјесним структуралним изузетком, **уводом** (Grave, 1–10) који је грађен од двије реченице, повезане у ланац. Карактеришу га пунктирани ритмови (као у француској увертири), који, умногоме, одређују „патетични“ израз цијелог става. На крају увода долази до застанка на доминанти це-мола, што представља улазак у I тему.

Примјер 7

Л. Ван Бетовен, Соната оп. 13, бр. 2, це-мол, увод (т. 1–10)

Sonate N^o. 8.

I тема (т. 11–35), у основном тоналитету, полетна и драмски напета представља низ од четири реченице – двије од 8 тактова и двије од 4 такта, уланчане каденцама. Прве двије реченице се разликују само у завршенима, док су друге двије идентичне. Завршетак је на полукаденци, односно на доминанти основног тоналитета.

Примјер 8

Л. Ван Бетовен, Соната оп. 13, бр. 2, це-мол, прва тема

На завршетак теме ланчано се надовезује **мост** (35–50) који је грађен од секвентног понављања нешто измјењеног почетног мотива теме. Његова хармонска основа води до паралелног тоналитета – Ес–дура.

II тема (51–113), састављена од два контрастна одсјека Б1 и Б2. Почиње, не у паралелном (Ес-дуру), већ у његовом истоинменом тоналитету - ес-молу. Драмски основни карактер цијеле сонате условио је одсуство уобичајеног лирског момента у II теми. Одсјек **Б1** је састављен од низа реченица и креће се кроз тоналитете ес - Дес - ес - еф – Ес.

Примјер 9

Л. Ван Бетовен, Соната ор. 13, бр. 2, це-мол, друга тема Б1



Без изразитог прелаза слиједи **Б2** (89. такт), у виду поновљене реченице од 12 тактова и учвршћује прави тоналитет II теме - Ес-дур.

Примјер 10

Л. Ван Бетовен, Соната ор. 13, бр. 2, це-мол, друга тема Б2 и почетак завршне групе

Завршна група (113–132) се састоји од два одсјека и почиње у Ес-дур. У свом првом одсјеку доноси нов материјал, у облику мале, поновљене реченице. Други одсјек (121. такт) користи елементе I теме. Састоји се од прима волте, која враћа на почетак експозиције, и секунда волте, која модулацијом води у ге-мол, ка **развојном дијелу**.

Развојни дио (133–194) почиње у лаганом темпу четверотактом из увода (у тоналитетима ге-мол и е-мол) који представља **уводни одсјек**. **Централни одсјек** (од 137. такта) садржи разраду мотива из I теме (као у мосту) и из увода (пренесеног у брзи темпо). Шестотактни модел који садржи оба ова мотива (тоналитети: е-мол и ге-мол) секвентно се понавља (Де-дур – еф-мол). Затим, преостаје само четворотактни модел од I теме, који се такође секвенцира (еф-мол – бе-мол), да од 159. такта наступи „распад” мотива с повратком у це-мол. Цијели **завршни одсјек** је сачињен од доминанте у виду педала (са елементима I теме изнад њега), као и латентне хармоније (последњих 7 тактова пред **репризу**).

У 195. такту наступа **реприза** (траје до 294. такта). **I тема** је скраћена. Излаже се без треће и четврте реченице, а друга реченица је, наступом модулације претворена у почетак моста (207. такт). **Мост** је потпуно нов и израста из I теме. У виду секвентног низа од три реченице (тоналитети: Дес - ес - еф) води до доминанте еф- мола. **II тема** (221. такт) и у репризи наступа у неуобичајеном хармонском односу – у субдоминантном тоналитету – еф-молу, међутим, већ се у оквиру Б1 врши модулација у основни тоналитет - це-мол, у ком се налази Б2 (253. такт). **Завршна група** (277. такт), као и Б2, наступа у основном тоналитету. Драмски застој на DD основног тоналитета (293–294. такт) „разбија” хармонски завршетак репризе.

Кода, као и развојни дио, започиње фрагментом из увода у лаганом темпу (295–298), за којим слиједи реминисценција на I тему (299–310).

Овај анализирани примјер само је један од многих у ком Бетовен, како на структуралном, тако и на хармонском пољу, ствара изван класичарских оквира. То доказује почетни Grave увод, који, не само тиме што је формални изузетак, него и због своје хармонске основе, увелико најављује романтичну епоху. Тежњи ка романтизму доприноси и одсуство дурског тоналитета на почетку II теме, односно појава истоименог мола, који истиче основни драмски карактер. Такође је значајно поменути и фрагменте из увода који се појављују у развојном дијелу и у коди, чинећи овај сонатни облик још изразитијим и структурално слободнијим.

Закључак

Кроз ова три анализирана примјера могу се увидјети промјене условљене хронолошкоим захтјевима, као и индивидуалном природом композитора.

У Хајдновом сонатном облику примјећујемо осврт ка прошлости који је изазван временском локацијом његовог живота, као и једноставан хармонски језик проузрокован простодушностју и ведрином духа.

Код Моцарта можемо примјетити зрелу класичарку формалну грађу, без значајних изузетака, као и хармонски језик типичан за ову епоху.

У последњем примјеру се јасно чује и осјети Бетовенова тежња ка тражењу нових рјешења, напуштање захтјева апсолутне музике, као и почетак кориштења хармонских средстава у служби изражавања унутрашњег стања и емоција, што представља једну од главних карактеристика епохе романтизма.

Значајно је упоредити употребу истоименог мола у II теми код Хајдна и Бетовена. Хајдн, у Б2, користи мутацију у истоимени мол у служби конструкције облика (истицање и подвлачење контраста између двије теме). Код Бетовена се, умјесто паралелног дура на почетку Б1, појављује његов истоимени мол. Изостављањем дура на почетку II теме, композитор истиче

драмски и „патетични“ израз цијелог става, дајући употреби истоименог мола значајну и експресивно–романтичарску улогу.

ЛИТЕРАТУРА:

Перичић, Властимир, Душан Сковран. (1991). *Наука о музичким облицима*. Београд: Комисија за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду.

Деспич, Дејан. (1987). *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Ана Грк: Експресивна улога хармоније у Шубертовој соло пјесми *Вилински краљ*

/II година, смјер *Опита музичка педагогија*,
ментор: мр Валентина Дутина, ред. проф./

Сажетак: Идеја за писање рада под називом “Експресивна улога хармоније у Шубертовој соло пјесми Вилински краљ” родила се у току проучавања хармонског језика раних романтичара са жељом да се на примјеру ове романтичарске соло пјесме прикаже јединствени спој поезије и музике, два врсна романтичарска умјетника - Франца Шуберта (Franz Peter Schubert) и Јохана Волфганга Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe). Циљ истраживања јесте приказати улогу хармонског језика и његове експресивне компоненте у наведеној соло пјесми, у којој је композитор на несвакидашњи начин дочарао садржај Гетевих стихова.

Романтизам и соло пјесма

Доба романтизма обухвата комплетан период XIX вијека. Тежња романтичног доба је била усмјерена ка сентименталности тј. изношењу умјетности кроз емоције и потпуну слободу. Романтичарска хармонија је значајно обогаћена акордима дијатонског и хроматског типа, медијантиком, прожимањем и замагљивањем тоналитета, љествицама оријенталног призвука, итд. Осим наведених, програмске теме композиција су се ефектније дочаравале и преко тоналних промјена, прожимањем тоналитета и употребом специфичних акордских веза које су произашле из модалних љествичних основа. Такође, у овој епохи термин **програмска музика**¹ добија на значају како, су композиције све чешће добијале програмски назив.

Као и у дотадашњим раздобљима, уврштавање пријашњих и стварање нових музичких облика је била честа појава. Клавирска минијатура и соло пјесма су значајно дошле до изражаја у периоду романтизма, док се као нови облик појавила симфонијска поема.²

Као значајни композитори су се истицали Франц Шуберт, Роберт Шуман (Robert Schumann, 1810–1856), Хуго Волф (Hugo Philipp Jacob Wolf, 1860–1903), Франц Лист (Franz Liszt, 1811–1886), Феликс Менделсон (Felix Mendelssohn, 1809–1847), итд.

Романтичарски лид њемачки је назив за пјесму који се односио на карактеристичну соло пјесму која је свој врхунац досегла управо у XIX вијеку. Одликује се камерном интимношћу, изражајношћу, одсуством колоратура и разноврсношћу текста и музике. Пратња је била углавном уз клавир, дискретна

1 Програмска музика – композиција чији наслов упућује слушаоца на тематику исте. Честа је и појава текста на концертним програмима у којима се детаљно описује значење дјела које ће се извести.

2 Симфонијска поема – музички облик који је утемељио Лист, једноставно оркестарско дјело зависно од програма (Дедић 2022: 26).

и подређена вокалу, често са мотивима везаним уз садржај текста. (Дедић, 2022: 11).

Соло пјесма је облик писан за глас уз пратњу хармонског инструмента. Може се подијелити на:

Строфичне пјесме – свака строфа се пјева на идентичну или сличну мелодију. У другонаведеној варијанти, разлике настају услед варирања, проширења, скраћења, употребе супротног тонског рода и сл.

Прокомпонована пјесма – свака строфа је различитог мелодијског садржаја, гдје се мелодија креће према динамици текста и углавном је потупно развијена, без реприза (али није у потпуности искључена могућност да се реприза понекад и појави).

Франц Шуберт (1797–1828)

Франц Шуберт је аустријског поријекла, рођен у Бечу 31. јануара 1797. године. Био је врстан композитор. Писао је симфоније, увертире, камерне композиције, дворучне и четвороручне композиције за клавир, опере, хорове итд. Међутим, облик соло пјесме је подигао до највишег степена без директних претходника. Стварао је у раздобљу романтизма и имао је неисцрпну, бујну машту. У његовим дјелима се осјети народни призвук. Мислио је рапсодично и био је лирик широког мелодијског даха. Занимљиво је да је за свој кратак животни вијек (31 година) успио написати више од 600 соло пјесама. Неке од најзначајнијих су *Грета за вретеном*, *Вилински краљ*, *Дивља ружица* (такође написана на Гетеов текст) и *Двојник*. Шуберт је у својим пјесмама писао у потпуности према идеалима романтичарске естетике која је подразумијевала кратак, сажет и непосредан мелодијски материјал. Такође, окарактерисане су и разноврсношћу, ствестраношћу, љубављу, весељем, надом, немиром, разочарењем, сјетом, очајем, итд. Сва подручја у којима је писао, обогатио је новим изражајним средствима, остајући близак народу у чијим је музичким творевинама проналазио исходиште свог умјетничког изворног језика.

Умро је 19. новембра 1828. у родном граду. (Андреис, 1975:63-86)

Јохан Волфганг Гете (1749–1832)

Јохан Волфганг Гете је био њемачки писац који је значајно допринијео свјетској књижевности писањем поезије, романа, драмских дјела, а такође је био и научник, геолог, ботаничар, политичар и филозоф. Рођен је 28. августа 1749. године у Франкфурту на Мајни, а умро је 22. марта 1832. године у Вајмару. Као писац, често је цитиран и његове фразе су постале саставни дио њемачког језика. Стварао је за вријеме европског класицизма и романтизма. Он је заслужан управо за прелазак из раздобља класицизма на романтизам. Гетеови текстови су добили и своју музичку позадину кроз Шубертове соло пјесме. Поред њега,

музику на његове текстове су компоновали и Роберт Шуман, Јоханес Брамс (Johannes Brahms, 1833–1897), Хуго Волф и Јохан Штраус (Johann Strauss, 1825–1899).

Вилински краљ

Шуберт је *Вилинског краља* (другачије се преводи и као *Баук*) написао на Гетеов истоимени текст. Били су савременици, те се романтичарска сензибилност у потпуности испољила преко јединственог дјела.

Вилински краљ је настао 1782. године и представља причу о болесном дјечаку који у наручју свог оца бјежи од смрти чија је метафора вилењак. У тексту се јасно означава дијалог између ова три лика. Присутан је и приповједач који се појављује на почетку и крају текста.

Ко јаше по ноћи и ветру кроз до?
Отац са својим сином је то;
држи дечака у наручју свом,
стеже га чврсто и греје га он.

- Што лице, мој сине, престрашен скри?
- Оче, зар тамо не видиш ти
вилинског краља? Гле круне, гле skut!
- Мој сине, то магла се вије уз пут!

„Прелепи дечко, хајд’ за мном сад!
У мом је дому све злато и склад;
да лепих игара се играмо ту
по цвећу што се шарени по тлу.“

- Мој оче, мој оче, зар не чујеш ти:
шапће и мами ме вилењак зли!
- О смири се, дете; кроз честар сув
то шуми и хуји поноћни ћув.

„Ходи, о ходи, дечаче мој!
Да мојих кћери зачујеш пој,
да оне те дворе по васцели дан
и љушкају песмом и игром у сан.“

- Гле оче, гле њишу се тамо кроз луг
вилинског краља кћери у круг!
- Не, сине, то врба старих је ред
трепти по њима сјај месечев блед.

„Ја хоћу да љубав и срећу ти дам;
повешћу те силом, не желиш ли сам.“

- Хвата ме, оче! Зло ми је, зло!
- Отац се згрози кад зачу то.

Потера отац коња у кас;
синов све слабији био је глас.
Кад стигоше дому у освит сив,
дечак већ није био жив.³

Анализом Гетеових стихова јасно се може уочити драматуршка нит која читаоцу подиже осјећај неизвјесности. Шуберт је својом идејом дао музички доживљај Гетеовог дјела начинивши успјешну поетско–музичку синтезу. Као што је већ речено, у овој пјесми су главна три лика: отац, дјечак и вилењак. Прати их приповиједач уводећи слушаоца у причу и такође, закључивајући исту. Занимљиво је да у овој соло пјесми све три, односно четири улоге изводи један соло пјевач. С обзиром на број ликова, честа је промјена пјевачког регистра, те је захтјеван посао извођача изнијети ову композицију. Такође, чешћа је изведба од стране мушких гласова, али је немали број и женских извођача.

Форма ове соло-пјесме јесте прокомпонована, тако да музика строго прати текст мијењајући мелодију уз смјењивање строфа. Уочљиви су поједини дијелови које би са формалне стране могли назвати рефреном, а односи се на дио текста у ком дјечак испушта крике у страху од вилењака. Клавирска пратња такође има изузетно значајну улогу. Честа је употреба триола којима композитор ствара асоцијацију са галопом ужурбаног коња (примјер 1). Њима (триолама) и брзим темпом поспјешују се драматичност и неизвјесност.

(примјер 1)

1. фигура триола

Der Erlkönig (1815)
Music: Franz Schubert, Op. 1
Text: Johann Wolfgang Goethe

Schnell $\text{♩} = 152$

Gmin: i

3 Предео Бранимир Живојиновић; *Знаменити светски лиричари XIX и XX века*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.

6

Aø7/C A7/C# Gm/D D Gmin

Gmin: iiø₅ V₅⁶/V i₄ v i

Дионица оца је написана у дубоком регистру (примјер 2). Његов тон је умирујући и за циљ има да утјеши свог болесног и уплашеног сина.

(примјер 2)

2. представљање лика оца

36

Father: "My son, why do you hide your face so anxiously?"

"Mein Shon, was birgst du so bang dein Ge - sicht?"

Aø7 Gmin G7b9 Cmin

Gmin: i iiø7 i⁶ V7b9/iv Cmin: i^{iv} diatonic pivot modulation

Дионица дјечака је у високом регистру са јаком, израженом динамиком како би што приближније дочарао његов страх од смрти (примјер 3).

(примјер 3)

3. представљање лика дјечака

41

Son: "Father, do you not see the Erlking?"

"Siehst, Va - - - ter, du den Erl - kö - nig"

Bø7/C Cmin Bø7/C

pp (C pedal point) (C pedal point)

Cmin: i vii^o7 i vii^o7

Дионица вилењака је распјевана преко дурског тоналитета гдје, као кроз

дјечију пјесмицу заводи дјечака, обећавајући му све љепоте свог краљевства (примјер 4).

4. дионица вилењака

62 *Very lovely games I'll play with you;*

schö - - - ne Spie - - - le spiel' - - - 3 ich mit

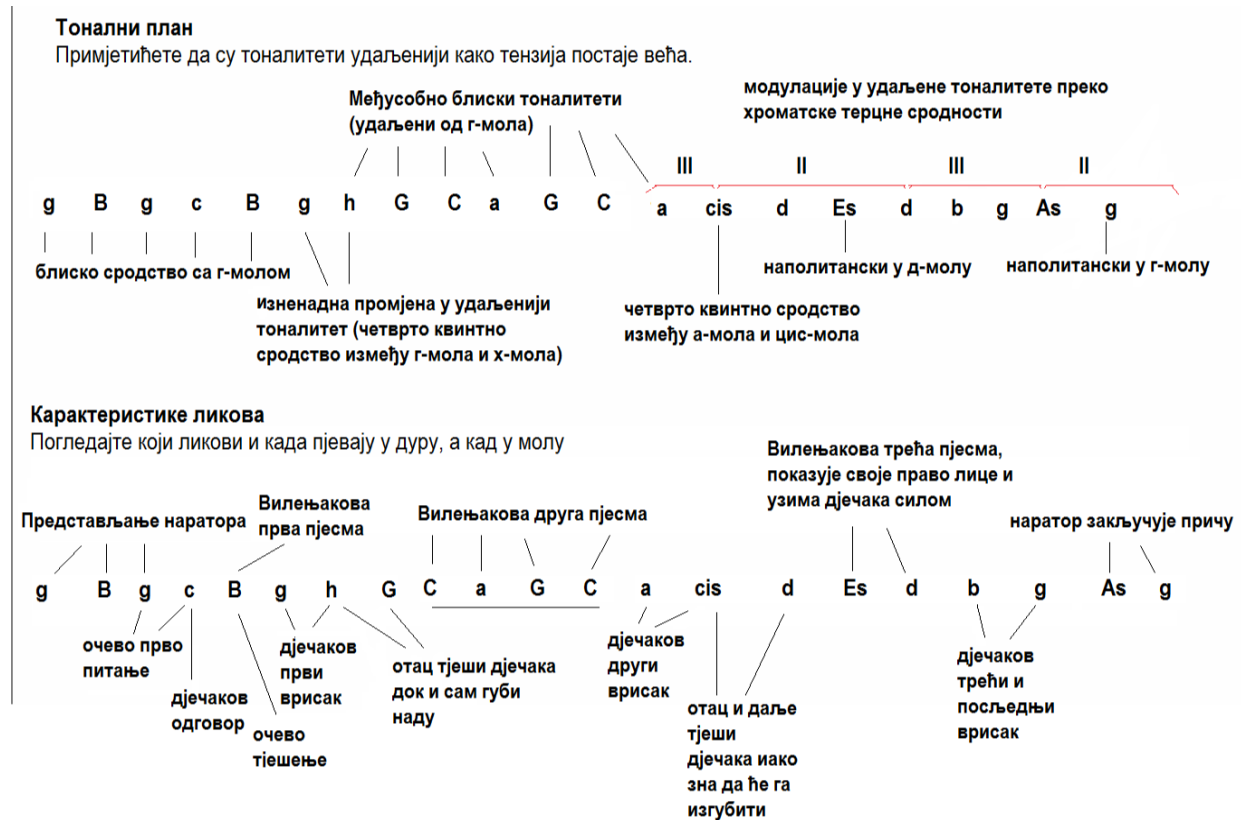
Bb F/C C7

Bb: I V₄ V_{7/V}

Хармонска експресивност

Изразитој музичкој динамици доприноси дејство различитих поступака: промјена регистара, варирање мелодијске линије, изразите ритмичке пулсације, све праћено адекватном акустичком динамиком. На тај начин је постигнуто контраст између ликова чиме је додатно дочарана тематика. Хармонска динамика је најзначајнији музички елемент и постигнута је мноштвом тоналних промјена у ближе или даље тоналитете, најчешће хроматским модулацијама које су изразитије од дијатонских. Такође, смјењивањем ликова до изражаја долази линеарна динамика (динамика мелодијског кретања), а поред тога присутна је и колористичка динамика (звучна боја) кроз промјене регистара. (примјер 5)

5. шема тоналног плана и представљања ликова кроз исти



У композицији је основни тоналитет ге-мол. Тако на основи ге-мола приповједач уводи слушаоца у причу уз пратњу ужурбаног галоба. Слиједи представљање оца у, како је већ речено, дубоком и мирном регистру. Након њега се појављује дјечак збуњен и уплашен. Тоналитети који се појављују у овом дијалогу су ге-мол и це-мол. Примјетно, блиски тоналитети као приказ мирног и повјерљивог односа између ова два лика.

Преласком у паралелни Бе-дур представља се вилењак који својим заводљивим тоном покушава придобити уплашеног дјечака. Његово обраћање дјечаку је до пред сами крај било у оквиру дурских тоналитета (Бе-дур, Це-дур, Ге-дур, Ес-дур), с намјером да преко ведрих тонова прикрије своје праве намјере.

Дјечаков вапај и очев страх се полако подижу након вилењаковог првог обраћања и ситуација се захуктава и у хармонском, динамичком и ритмичком смислу. Дионица дјечака постаје све виша, док отац постепено губи своју смиреност и додатно доприноси напетости ситуацији.

Преко посредних тоналитета се десила модулација у неочекивани Це-дур којим се повећава немир и вилењак поново преузима главну улогу обмањујући дјечака.

Дјечак се јавља вриском у а-молу и тензија постаје све већа. Учестало је смјењивање тоналитета путем дијатонских и хроматских модулација. Модулација у

цис-мол је сасвим јасно сама по себи неизвјесна и доприноси напетости хроматским кретањем. Из цис-мола очева дионица модулира у де-мол којим се (отац) поново појављује у још већем страху.

Залазећи у наполитанску сферу де-мола, вилењак се по посљедњи пут обраћа и силом преузима дјечака. Покушај придобијања дјечака се одвија на фону дурског тоналитета (Ес-дура). Међутим, молским звуком се откривају његово право лице и скривене намјере. Дјечака преузима силом и наслућује се најтужнији крај. Дјечаково посљедње обраћање се одвија кроз плач у тамном бе-молу и сазнајемо да га је смрт однијела. Очево жаљење и јад се завршавају са још једном појавом наполитанског тоналитета у сфери ге-мола (Ас-дур) и разрешењем у тонику, са наглашеном форте динамиком која динамички подвлачи тај драматични тренутак.

Акордика

Вилински краљ је обогаћен низом септакорада, од којих су најзаступљенији они на доминанти, другом ступњу, вођични, али и четверозвук на природном седмом ступњу. Уочљив је велики број вантоналних доминанти (DD, Ds9, DII, DVI, DN) и њихових замјеника (VIII, VII II, VIIs, VIIN). Акорди хроматског типа нису присутни. Петозвук, тј. онакорд се појављује на доминанти и вантоналној доминанти (Ds9). Залажење у сферу наполитанског сектакорда, као дурског акорда, на крају композиције појављује се као могућност заокрета ка сретном исходу, као бљесак посљедње наде за животом. Међутим, након њега слиједи изненадно разрешење које доноси трагичан исход.

(примјер – наполитански сектакорд)

6. вилењаково обраћање кроз наполитански сектакорд

114 Erlking: "I love you, your beautiful form entices me;

"Ich lie - be dich, mich reizt dei - ne schö - ne Ge -

pp (Eb pedal point)

Dmin: i N V7/N

Schubert tonicizes the remote Neapolitan key of Eb for three bars.

119 ...and if you're not willing, then I will use force."

stalt; und bist du nicht wil - lig, so brauch ich Ge - walt."

cresc. fff

Dmin: N vii⁴₃ vii⁷_N i₄ V i

consecutive dominant-functioning chords

2.3. Фор

мални и Тонални план

Шема пјесме је А-Б-Ц (типичан прокомпоновани облик). (примјер 6).

7. шема формалног и тоналног плана

Формални и тонални план

	A	B	C
Тоналитети	(g,B,c)	(B,g,h,G,C,a,cis,d)	(d,Es,b,gAs)

Модулације

3	2	1	g	+	1	2	3	4	5	6
b	As	c,Es	B	d,F	a,C	/	h	/	cis	

Кроз приказан тонални план сагледавају се кориштени тоналитети и њихово сродство. Тој динамичности су допринијеле модулације у удаљеније тоналитете,

трећег, четвртог, па чак и шестог квинтног сродства (ге-мол - цис-мол)⁴. Поред дијатонских, најчешће су се употребљавале хроматске модулације и то преко терцног сродства, с циљем повећања напетости преко хроматских покрета. Такође, занимљиво је да су дјечакови крици сваки пут приказани у нижем тоналитету (це-мол, ха-мол, а-мол, бе-мол, ге-мол), али је свака његова дионица писана за пола степена више од претходне и тако подижући драматуршку напетост текстуалног садржаја (види примјер).

7. дјечаково друго обраћање

76 *...what Erlking quietly promises me?"*

nicht, was Er - len - kö - nig mir lei - se vers - pricht?" "Sei

D7 Gmin D/F# Gmin G#° Amin A#° Bmin C#° Bmin/F# F#

p (D pedal point) *decresc.*

Gmin: V7 i V6 i vii°/ii ii Bmin: vii° i ii°6 i₄ V

8. дјечаково треће обраћање

98 *Son: "My father, my father and don't you see there..."* *...Erlking's daughters in the gloomy place?"*

Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl - kö - nig's Toch - ter am

E7b9 Amin E/G# Amin A#°

Amin: V7b9 i V6 i V/ii

103

dü - stern Ort?"

Bmin B#° C#min

decresc.

Amin: ii C#min: vii° i

...јачина трећег крица ју односи на почетни тоналитет ге-мол.

9. дјечаков последњи крик

Son: "My father, my father, he is grabbing me now!" Erlking has done me some harm!"

124 Va - ter, mein Va - ter, jetzt fasst er mich an! Erl - kö - nig

129 hat mir ein Leids ge - than!"

Chord symbols: F7b9, B°, D7/C, Gmin, vii°/iv, V₂, Gmin/Bb, Aø7/C, Gm/D, D, Gmin, i, iiø₅⁶, i₄⁶, V

Осврт на драматургију текста

Приликом анализе музичког дјела програмског садржаја, пожељно је осврнути се и на драматургију текстуалног садржаја и њено представљање музичким средствима. Сагледавајући композицију из овог угла синтезе текста и музике, може се закључити да композитор музичким средствима подвлачи драматургију текста. То постиже хармонским, мелодијским, динамичким, ритмичким и регистарским средствима. Сагледавајући хармонска средства примјењивана у овој композицији, може се уочити занимљив третман дура и мола, као средство за дочаравање различитих емоција и мисли. Дур је најчешће карактеристика позитивних и веселих збивања (ријечи, мисли и осјећања), те је композитор кроз исти приказао лик вилењака (баука) као лажно представљање у дијалогу са дјечаком. Може се са сигурношћу рећи да су дурски тоналитети, који су већ претходно наведени, употребљавани само кроз вилењаково обраћање. Са друге стране, мол у овом контексту подвлачи тамну страну приче, тј. тугу и бол. Заправо то је она истинита страна чији је негативан исход неминован. Молски тоналитети (ге-мол, це-мол, а-мол, бе-мол) су се кроз комплетну пјесму

прожимали преко очевих и дјечакови дионица, али у вилењаковом наступу се појављује тек на крају, кад открива своје праве намјере.

Хроматским покретима се наглашава напетост, појачана и јачим динамичким степеном и такви су покрети најприсутнији уз поетско–музички садржај који представљају дјечакове вапаје.

Закључак

Експресивна улога хармоније је приказана кроз изразите тоналне промјене и одабир ближих и даљих тоналитета, већ према драматургији текста, чиме се постижу ефектни хармонски контрасти. Учесталије су биле хроматске модулације као изразитије у односу на дијатонске. Поред динамике тоналних промјена, ту су и други музички параметри попут ритма, чија непрекидна пулсација ствара немир, а ритмичка фигура триоле, ствара слику константне ужурбаности у борби за дјечаков живот.

Акустичка динамика прати развојни лук музичког садржаја, а одабир регистара у којима главни актери пјевају своје дионице и њихово смјењивање, комбиновање и супротстављање доприносе изразитој колористичкој динамици. Динамика мелодијског кретања је најизразитија преко вилењакових распјеваних и ведрих мелодијских линија.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деспић, Д. (2002). *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Београд
2. Дедић, С. (2022). *Глазбени облици и стилови XIX и XX стољећа, Збирка наставних материјала*. Загреб: Музичка академија у Загребу
3. Андреис, Ј. (1975). *Повијест гласбе*, књига 3. Загреб: Либер Младост

ИЗВОРИ

Слике преузете са: <https://youtu.be/juNxRYBWB9g>

Звучни примјери преузети са: <https://youtu.be/jZxzz-N3oxM>

<https://dpopovicmuzickakultura.wordpress.com/2013/04/24/%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0-%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%98%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0/>

<https://www.biografija.org/muzika/franc-subert/>

<https://www.lektire.rs/bauk-vilinski-kralj-johan-volfgang-fon-gete/>

http://www.knjizara.zavod.co.rs/downloads/eknjige/citanka2_srednja_skola/citanka2_vilinski_kralj.pdf

<https://www.biografija.org/knjizevnost/johan-volfgang-gete/>

НАСТАВНИ ПРЕДМЕТ: АНАЛИЗА МУЗИЧКОГ ДЈЕЛА

Мина Карацић: Облик рондо на примеру Моцартовог рондо за флауту и клавир

/III година флаута,
ментор: мр Ивана Церовић, доц./

Сажетак: Циљ овог истраживања је указивање на утицај Волфганга Амадеуса Моцарта на форму рондо, кроз детаљну анализу напоменутог дела. Метода која је претежно коришћена у истраживању је анализа нотних примера.

УВОД

Рондо се, по Душану Сковрану и Властимиру Перичићу (1991), може дефинисати као облик који се базира на једној или више тема, при чему се прва, главна тема, јавља у току облика најмање три пута и увек у основном тоналитету.

Сам облик је био популаризован у периоду раног класицизма. У првобитној форми је био врло једноставан, али како је време пролазило, облик се развијао. Задржао се до периода романтизма, након чега су композитори више пажње посветили комплекснијим облицима. Касније у 20. веку, мали број композитора је поново дао значај ронду, међутим, облик није заживео као својом првом појавом. У литератури се може наћи као самостално дело, или као завршни став неког већег, циклочног облика.

Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart 1756–1791) , као представник класицизма, је такође писао рондо, за различите инструменталне саставе. Пример тога је Рондо за флауту и клавир, оригинално писан за флауту и камерни оркестар, путем којег ће се у наставку овог текста боље објаснити облик рондо.

ИСТОРИЈА ОБЛИКА РОНДО

Претеча облика

У историји, рондо се појављује као вокални облик у коме се рефрен користи исто као и тема у инструменталној верзији. Сваки рондо, и инструментални и вокални, се базирају на коришћењу теме и контрастирајућег материјала између наступа те исте. Прва појава инструменталне верзије овог облика се може приписати барокном композитору по имену Франсоа Купрен

(François Couperin 1668–1733). У његовој верзији ронда тема се назива рефрен, по узору на претходни вокални облик, док је контрастријајући материјал зван куплет. По карактеру су често живахни и брзи, будући потребу за плесањем.

Тема

Тема, позната и као рефрен, је главна мелодијска фраза сваког ронда. Свака тема може бити период, дводелна, троделна песма или прелазни тип између дводелне и троделне песме, док у каснијим наступима теме се она може пронаћи као реченица или низ, то јест скраћена. Сваки наступ теме је у истом тоналитету, са изузетним иступањем у истоимени мол или дур.

У Моцартовом Ронду за флауту и клавир (пример 1), тема је приметно прелазни тип између дводелне и троделне песме са шемом $a a^1 b a^2$. Први период, то јест a , износи флаутиста, исти период се понавља у деоници клавира и зато се означава као a^1 . Следећи период, a^2 , изводе и флаутиста и клавириста. Између a^1 и a^2 се налази другачији материјал, у истом тоналитету Де-дура, који се обележава као b , с обзиром да нема сличности са a делом.

У примерима где је тема песма, у наредним наступима може бити скраћена, што се може приметити у овом случају. Често ће бити поновљен први период, међутим у овом ронду, поновљен је трећи. Шема другог наступа је a , који је период. Код трећег наступа, тема се излаже као троделна песма, а не прелазни тип. Изостављено је a^1 који је изнесен у клавиру, и остаје само мелодија коју свира флаутиста. Шема трећег наступа је $a b a^1$, са каденцом између b и a^1 .

Пример 1

В.А. Моцарт, Рондо за флауту и клавир, т. 1–3

Allegretto grazioso [♩ = 63]

Solo

a dolce

p

7

a1 Tutti

cresc. *f*

13

Solo

b

p

19

25

a2 Tutti

f

31

Материјал између наступа тема

Први облици ронда су имали једну тему, а између наступа теме су обично стајале епизоде са материјалом који може бити инспирисан темом, уз осећај

контрастирања. Оне такође могу изнети и нови тематски материјал, правећи одређену врсту тематског контраста. Епизоде међусобно не морају бити исте, чак ни сличне. Свака епизода може имати уникатни тематски материјал. У каснијим облицима ронда, епизоде ће имати примарну улогу модулације између одсека, међутим у овом облику, иако се тоналитет може променити, тема увек остаје у свом основном тоналитету. Користе се други тоналитети у односу на почетни и шема изгледа овако:

A E1 A E2 A...A + кода.

Правило је да се тема понавља најмање три пута, међутим у литератури се ретко јавља пример са више од 4 наступа теме, поготово у овако једноставном облику. Често се наредни наступи теме појављују у варираним облицима, али увек у основном тоналитету. Овакав облик је врло сличан Купреновом ронду. Главне разлике између ових облика су сличност и сажетост куплета и рефрена у односу на тему и епизоде. Рондо са једном темом, то јест рондо са епизодама, је знатно развијенији пример облика у односу на Купренов рондо.

Врсте ронда

Рондо може имати и више од једне теме и сходно броју тема, такви облици се називају рондо са две теме, рондо са три теме... Између главне теме се неће налазити само епизоде, већ и нови одсеци са тематским материјалима, које називамо друга тема, трећа тема...

Шема ронда са две теме: A E B E A E B E A + кода

Шема ронда са три теме: A E B E A E C E A + кода

Епизоде не морају бити присутне у сваком прелазу, а често и буду изостављене пре другог *B* одсека у облику ронда са две теме, то јест пре *C* одсека у облику ронда са три теме.

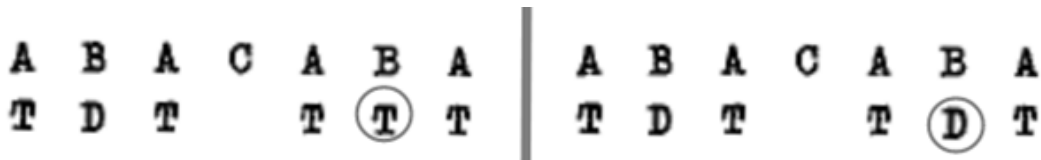
Тема *A* је увек у основном тоналитету, она може бити варирана и јавља се минимално три пута, док се теме *B* и *C* врло ретко појављују у основном тоналитету, већ се радије користе доминантни тоналитет, субдоминантни или паралелни. Такође, оне контрастирају и у карактеру.

Епизоде могу имати материјал из тема који се даље разрађује, а могу имати и потпуно нову мелодију. Користе се за модулацију између одсека, и често завршавају на доминанти тоналитета који следи.

У ронду са две теме, друга тема у оба своја наступа може бити у истом тоналитету (не почетном), а може бити и у различитим тоналитетима. У ронду са три теме се *B* и *C* теме никад неће појавити у истом тоналитету. Осим тоналитета и тематског материјала, теме се разликују у карактеру, ритму, и боји, зарад уношења што већег контраста са константно понављајућом првом темом. По облику, оне могу бити реченице, низови, периоди, песме, као и главна тема.

Међутим, поред наведеног, могу бити и група теме. Група теме је мелодијски материјал сачињен из две целине и представља структурни контраст врло стабилном облику прве теме (период, песма...). Оба одсека у групи теме могу бити реченица, период, низ, песма и слично. Осим наведених облика, који спадају у ниже типове ронда, постоје и сложенији, то јест виши типови, а то су:

- Проширени рондо са три теме: $A B A C A B A$ + Кода. У овом случају, теме B и C се појављују у различитим тоналитетима, међутим, други наступ теме B је у истом тоналитету као и њен први наступ.
- Сонатни рондо: $A B A C A B A$ + Кода. Треба разликовати проширени рондо са три теме и сонатни рондо. У оба случаја је шема $A B A C A B A$, међутим, кад је реч о сонатном ронду, други наступ B теме је у основном тоналитету, док код проширеног ронда са три теме то није случај. У оба случаја тема C може бити у било ком блиском тоналитету, све док то нису тоналитети A и B тема. Постоје и примери са више од три теме који су врло ретки и губе облик због броја тема.



Слика 1

Шематски приказ разлике у тоналном плану између сонатног ронда и проширене троделне песме

СОНАТНИ РОНДО

Иако је сонатни рондо још један облик ронда, а не засебна форма, његова важност у контексту овог рада изискује потребу да буде обрађен као одвојена тема.

Сонатни рондо назив добија по својој сличности са облицима који га сачињавају. То су рондо и сонатни облик. Тема A је, као и у досадашњим примерима, увек у основном тоналитету. Појављује се наизменично са другим тематским материјалима, правећи шему: $A B A C A B A$. Њен трећи наступ може бити изостављен: $A B A C B A$. Тема у сонатном облику радије поприма облик периода, реченице, низа, док у ронду може бити и песма између осталог.



Слика 2

Шематски приказ односа сонатног ронда и сонатног облика

Тема В се јавља два пута у току дела, први пут у доминантном тоналитету, други пут у тоничном. Облике теме може бити исти као и код прве теме, са опцијом да буде и група теме која се означава као В1 и В2, представљају два различита одсека у оквиру једне велике целине. Слично облику дводелне песме, са могућношћу да оба одсека буду такође песме (дводелна, троделна или прелзни тип). Тема В се често пореди са другом темом у сонатном облику. Ту чињеницу додатно подржава и тенденција да се тема В у ронду и друга тема у сонатном облику често појављују у доминантном тоналитету. Тај манир се користио још од периода барока, самим тим је и пракса компоновања била под утицајем истог.

Теме

Пример 2

В.А. Моцарт, Рондо за флауту и клавир, прва и друга појава друге теме, т. 37–65, т. 111–123



У случају Моцартовог ронда (пример 2), може се закључити да је облик сонатни рондо управо због тоналног плана В тема. У свом првом наступу, В тема се појављује у виду два одсека В1 и В2, захватајући основни Д-дур, преко х-мола до доминантног А-дура. Први одсек В теме, В1, је у форми квадратне реченичне структуре (2+2+4) са унутрашњим проширењем. Овај одсек је превише јасно и правилно написан да би био било шта друго осим теме. Други део В теме, В2 је такође велика реченица са унутрашњим и спољашњим проширењем.

Друга појава В теме је скраћена, и уместо два одсека, појављује се само В2 у облику реченице, док је прва реченица изостављена, што је логичан приступ који подржава облик сонатног ронда и односа тоналитета В теме.

У оба наступа, В2 су модулирајуће реченице које прелазе из молског у дурски тоналитет који је удаљен за велику секунду наниже (ха - А, е - Де). Достигнути дурски тоналитети (доминантни у првом наступу и основни у другом) потврђују сонатност овог ронда.

Пример 3

В.А. Моцарт, Рондо за флауту и клавир, трећа тема, т. 95–110



Тема С личи на развојни део сонатног облика. Представља средину композиције, и увек је у новом тоналитету. Такође је најшире обрађен од свих одсека. Касније у сонатном облику ће се појављивати у виду епизодне теме, која се јавља уместо развојног одсека. Може бити облик песме, или фрагментарне структуре, са секвенцама и модулацијама који на крају прелазе у међустав. Овај одсек се често уводи без међустава и у сонатном ронду обавезно доноси нов тематски материал.

Тоналитет Моцартове треће теме је субдоминантни Ге-дур (пример 3). По структури је период. Први део је једноставан и завршава на доминанти, док је други део његова варирана верзија која каденцира на тоници Ге-дура. Тема је уведена кратком епизодом у деоници клавира, међутим након њеног наступа се не појављује ни једна епизода, већ директно прелази у други наступ В теме. Приметно је да је осим епизоде такође изостављен и наступ А теме између теме С и другог наступа теме В. То је често иступање од правила. Шема овог ронда је: А В А₁ С В₁ А₂, чиме се приближава сонатном облику са епизодном темом уместо развојног дела и са обрнутом репризом.

Овај облик ронда такође има прелазе, то јест епизоде између наступа тема. У неким случајевима се наступи епизоде могу изоставити, али не и епизоде свеукупно. Кад је у питању рондо за соло инструмент уз пратњу клавира (камерног оркестра), може се наћи више прелаза између две теме. То одступање се може приметити у Моцартовом ронду за флауту.

Епизоде

Пример 4

В.А. Моцарт, Рондо за флауту и клавир, т. 32–36



Први прелаз се налази између одсека А и В (пример 4). Није инспирисан тематским материјалима овог ронда. Прелаз је у тоналитету Де-дура, а по облику је фрагментарна структура. Овај прелаз је изнесен у деоници клавира.

Пример 5

В.А. Моцарт, Рондо за флауту и клавир, т. 65–83.



Други прелаз се налази између одсека В и А1. Повезује тоналитете А дура и Де дура, оригиналном мелодијом која није инспирисана тематским материјалима. Ова епизода такође је очекивана фрагментарна структура.

Пример 6

В.А. Моцарт, Рондо за флауту и клавир, т. 91- 94.



Следећи прелаз је између одсека А1 и С. Такође фрагментарне структуре, изводи се у деоници клавира, са модулацијом ка субдоминантном тоналитету Ге-дура. Материјал је оригиналан.

Пример 7

В.А. Моцарт, Рондо за флауту и клавир, т. 124–138.



Последња епизода спаја В1 тему и А2 тему. Фрагментарне структуре са наглим прелазом у истоимени мол, користе се секвенти покрети, пролази кроз више тоналитета, међутим на крају, хроматском модулацијом завршава на седмом ступњу Де-дура, како би лакше увео поновни наступ главне теме. Мелодија је инспирисана ритмичком фигуром која се појављује у темама В и С.

Најбитнији прелаз у целом делу јесте онај који представља кулминацију главне теме, и појављује се пред последњи период последњег наступа А теме. То је управо каденца. За свако дело је писано више каденци, јер су оне оригинално остављене солисти и његовој машти. Касније су се и оне записивале, а у овом издању нота се користи каденца Жан Пјер Рампала, познатог флаутисте 20. века.

Завршетак

Чест начин завршавања композиције, била она песма, соната или рондо, јесте управо кодом. Кода је засебан одсек који може бити инспирисан било којим материјалом током дела који ју је претходио, међутим, може изнети сасвим нов и уникатан тематски материјал.

У случају овог ронда, кода завршава са мотивом који је претходно изнет у епизоди између В и С теме. Наравно, кода је у основном тоналитету, док је мотив којим је инспирисан написан у А-дуру.

Пример 8

В.А. Моцарт, Рондо за флауту и клавир, т. 73–74, 175–182.

The image displays a musical score for a flute and piano piece. The top staff is for the flute, showing a melodic line with notes and rests. Below it is the piano accompaniment, consisting of a treble and bass clef. The piano part includes a 'Solo' section starting at measure 175. The score is in G major and 3/4 time.

Закључак

Моцартов рондо за флауту и клавир је добар пример за изучавање облика рондо. Хармонски језик којим се композитор користи је врло једноставан и одговара периоду у ком је написан. Тоналитети у модулацијама нису даљи од првог квинтног сродства, а коришћене модулације су дијатонске и хроматске.

Приметни изузеци у овом делу је пре свега изостављен трећи наступ А теме, што композицију приближава више сонатном облику. Осим тога, примећује се и скраћена појава другог и трећег наступа А теме, што доводи до закључка да се А тема није појавила у току дела ни једном у истом облику.

Рондо као облик је значајна појава у музици, с обзиром да његовим развојем у каснијем периоду добијамо најзначајнији облик у историји музике, сонатни облик. Тиме ће се кроз деценије користити сонатни облик као први став сонате, а рондо као трећи, заузимајућу већи део сонатног циклуса.

LITERATURA

Skovran, Dušan, Vlastimir Peričić. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd:

Komisija za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Čejs, Semjuel; Šta je oblik rondo u muzici? (What is rondo form in music?);

30.08.2022.;

URL: <https://hellomusictheory.com/learn/rondo-form/>

Прилог:

Пример 1 - W.A. *Mocart; Rondo in D, KV 184*; Vester, Frans, Universal edition 17296; Braun, Gerard, Vienna Flute Edition, Klavirska partitura, str 1 i 2

Пример 2 - W.A. *Mocart; Rondo in D, KV 184*; Vester, Frans, Universal edition 17296; Braun, Gerard, Vienna Flute Edition, Partitura za flautu, str 1 i 2

Пример 3 - W.A. *Mocart; Rondo in D, KV 184*; Vester, Frans, Universal edition 17296; Braun, Gerard, Vienna Flute Edition, Partitura za flautu, str 2

Пример 4 - W.A. *Mocart; Rondo in D, KV 184*; Vester, Frans, Universal edition 17296; Braun, Gerard, Vienna Flute Edition, Klavirska partitura, str 3 i Partitura za flautu, str 1

Пример 5 - W.A. *Mocart; Rondo in D, KV 184*; Vester, Frans, Universal edition 17296; Braun, Gerard, Vienna Flute Edition, Partitura za flautu, str 1

Пример 6 - W.A. *Mocart; Rondo in D, KV 184*; Vester, Frans, Universal edition 17296; Braun, Gerard, Vienna Flute Edition, Klavirska partitura, str 5

Пример 7 - W.A. *Mocart; Rondo in D, KV 184*; Vester, Frans, Universal edition 17296; Braun, Gerard, Vienna Flute Edition, Partitura za flautu, str 2

Пример 8 - W.A. *Mocart; Rondo in D, KV 184*; Vester, Frans, Universal edition 17296; Braun, Gerard, Vienna Flute Edition, Partitura za flautu, str 1 i Klavirska partitura, str 8

Слика 1 - Skovran, Dušan; Peričić, Vlastimir; *Nauka o muzičkim oblicima*; Univerzitet umetnosti u Beogradu; Beograd, 1991.; str 244

Слика 2 - Lična izrada autora rada

НАСТАВНИ ПРЕДМЕТ: АНАЛИЗА ВОКАЛНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

Даница Младеновић: Детаљна анализа мотета *Heu mihi, Domine*

1 година, смјер: *Соло пјевање*,
ментор, мр Сњежана Ђукић-Чамур, ванр.проф/

Сажетак: Циљ овог истраживања је формална анализа Палестрининог мотета *Heu mihi, Domine*. Тумачење структуре композиције, као и сагледавање односа између мелодије и текста. Овај мотет садржи карактеристике које су типичне за ренесансне мотете. У њему је коришћена имитацијска техника, прокомпонован је и састављен од укупно осам тема. Композитор користи технику мадригализма на неколико места у композицији, а често су теме у модусу који је повезан са значењем текста који та тема доноси. Такав начин повезивања текста са мелодијом даје одређену мелодраматичност овом мотету.

Ренесанса

Иако већина историчара уметности сматра да се тачна година почетка и завршетка епохе ренесансе не може одредити, почетак XIV и крај XVI века су засигурно њени оквири. Ипак, битно је напоменути да се ренесанса није, током три века, развијала истим интезитетом, као и да су културне тенденције пре саме „праве“ ренесансе, а то су каролиншка ренесанса и проторенесанса, довеле до онога што је она постала на врхунцу свог развоја. Ренесанса доноси илуминацију свих уметности, сходно томе и у домену музике јављају се значајне промене. Улога музике, која је у ренесанси подигнута на виши ниво, била је значајан фактор њеног развоја. Положај музичара у друштву, неће више носити придев „оскудан“, они више нису били трубадури, већ прихваћени професионалци, сматрани уметницима. Таленат појединаца, стваралачко умеће није више било преписивано Богу, већ се истицао дар индивидуе, а захваљујући неанонимним потписима, сачувана су имена најзначајнијих композитора. Такође, у овом периоду забележени су темељнији и конкретнији облици музичког образовања, као и удружења која су се бавила питањима везаним за уметност.

У претходном добу, као први прави вид вишегласја јавио се органум, који се заснивао на кретању у паралелним квартама и квинтама. Оваква сазвучја у ренесанси биће замењена паралелним терцама и секстама које ће се сматрати консонанцама (кретање у сектакордима). Музика је и даље била посматрана мелодијски, а не хармонски и била је модална, али ипак јавиле су се тежње ка хармонском схватању и дур-мол систему, који ће коначно у бароку модусе одвести у заборав. Почели су се употребљавати и ванакордски тонови, али са строгим правилима увођења и разрешавања, такође, повећава се значај каденци.

Иако је инструментална музика стекла самосталност и развој, вокална музика доминира епохом ренесансе. Она није више била искључиво црквена, већ је добила и световне облике. Вилота (*villota*), фротоло (*frottola*), виланела

(*vilanella*), респето (*rispetto*), неки су од примера световних форми. У њима се осликава италијанска полифонија, избегавање пренатрпаности, лакоћа, једноставност, полетност и углавном су хомофоне, са призвучима народних мелодија. А, управо из ових облика развиће се световни мадригал, који је најзначајнија световна вокална форма овог доба. Са друге стране, на пољу духовне вокалне музике, облик који дефинише стил ренесансе, поред мисе, свакако је мотет.

Мотет

Мотет је свој коначан и усавршени облик, какав ми данас срећемо истражујући вокалну музику ренесансе, добио у XVI веку. Битно је рећи да је мотет настао у стваралаштву фламанских музичара, односно, исти су поставили његову основну грађу. Овај облик писан је за хор у више гласова, без инструменталне пратње (*a capella*) и као што је горе поменуто, духовна је композиција, тако да је и текст духован, најчешће библијског порекла и на латинском језику. Текст некада може имати и више извора, који су састављени у смислену целину. Састоји се од више одсека који могу бити слични, када тема има два или више наступа, или потпуно различити, нови текст-нова тема. Овакав тип грађе мелодија (када се у сваком новом одломку јавља нова тема) назива се прокомпонованост, а с обзиром да је у мотету то најчешћи случај, мотет је „прокомпонован“. Главна карактеристика мотета је та што је написан у претежно полифоном стилу (неки одсеци могу бити грађени слободном полифонијом, а понекад и хомофоно) и заснован је на принципу имитације. Дужина мотета није фиксна, она је условљена дужином текста, или негде техником компоновања полифоног стила. Наравно, с обзиром на епоху у ком је настао, мотет је модалан, често се на почетку излагања теме примењује скок квинте или кварте, док у самом мелодијском току нема претераних скокова. Мелодије су једноставне, а крај сваког одсека означен је каденцом, које су заокруживале једну целину, али никако нису раздвајале мотет на засебне целине. Један од најзначајнијих композитора мотета је Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина (*Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/26–1594*).

Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина

Палестрина се сматра најистакнутијим представником римске школе и великим мајстором полифоног стила вокалне духовне музике свога времена. И поред тога што је био мајстор полифоније, одређени музиколози сматрају да је он, такође, утицао на њен опстанак у духовној музици.⁵ Ипак, друга страна сматра да ове заслуге не припадају њему. Његово деловање припада касној ренесанси, а он је стварао у добу протуреформације. Читавог живота, Палестрина је радио у

⁵ постоји легенда по којој је Палестрина својим делима „убедио“ Тридентски концил да не изопштавају извођење полифоних дела у Цркви.

Цркви, као оргуљаш, певач, хоровађа, капелмајстор. Компонувао је искључиво вокалну и најчешће црквену музику.⁶ Изградио је полифони стил писања, који ће тада, али и вековима касније служити као модел за стварање полифоних форми. Његов стил компоновања одише смиреношћу, спиритуалношћу, јасноћом и чистоћом мелодија, без неприродних висина и скокова. Он је дао значајан допринос развоју мотета, тежио је ка поистовећивању мелодије према тексту и показивао изузетну инвентивност у полифоном раду.

Анализа мотета

Мотет „*Heu mihi, Domine*“ (Овде сам, Господе), компоновао је Ђ.П. да Палестрина, за четворогласни хор - САТБ, односно кантус, алт, тенор и бас. Овај мотет се састоји од шездесет и девет тактова, записан је у *alla breve* такту, а амбитус по гласовима изгледа овако: сопран од d^1 до e^2 , алт $c - a^1$, затим тенор од d до f^1 и бас $A - d^1$, с тога је опсег целог хора од A до e^2 . Алт и тенор записани су за октаву више, а почетни модус је фригијски ин е. Комплетан текст мотета гласи: *Heu mihi, Domine, quia peccavi nimis, in vita mea: quid faciam miser, ubi fugiam, nisi ad te Deus meus? Miserere mei, dum veneris in novissimo die*, или у грубом преводу „Овде сам, Господе, згрешио сам силно, у свом животу: шта ја, јадник, да радим, куда да побегнем, него код тебе, Боже мој? Помилуј ме на последњем суду“.

Прилог бр 1

⁶ Премда је писао и световну музику, она се није превише истакла и доживела успех као духовна.

Приказ теме и текста који иста доноси

Heu mihi, Domine,	
quia peccavi nimis,	
in vita mea:	
quid faciam miser,	
ubi fugiam,	
nisi ad te Deus meus?	
Miserere mei,	
dum veneris in novissimo die	

Текст се може поделити на три дела, па тако и мотет, свеобухватно, на три одсека.

Табела бр. 1

Подела мотета

Одсек	A	B	C
Број такта	1 ₁ - 26 ₂	25 ₄ - 45 ₄	44 ₄ - 69 ₄
Текст	Heu mihi, Domine, quia peccavi nimis, in vita mea:	quid faciam miser, ubi fugiam, nisi ad te Deus meus?	Miserere mei, dum veneris in novissimo die.
Модус	e _f /d _e /a _e	a _e /d _e /G _m /C _j	a _e /d _e /a _e

Први одсек (A) чији би текст био „Heu mihi, Domine, quia peccavi nimis, in vita mea”, садржи три мања пододсека, *a*, *b* и *c*, од којих *a* и *b* имају своје варирано слово a^1 и b^1 .

Табела бр. 2*Подела одсека А*

Одсек	А		
Пододсек	а, а1	б, б1	с
Број тактова	1 ₁ - 16 ₁	4 ₄ - 21 ₂	14 ₁ - 26 ₂

Битно је напоменути, да *a* и *b* пододсеци функционишу заједно, они се могу тумачити и као један одсек, који се састоји из два дела, јер након излагања једног текста, наступа и његов други део, али након четвртинске паузе.

Први одсек, почиње у фригијском модусу *in e*, али врло брзо модулира у *d* еолски и само један такт након каденце у овом модусу, прелази у *a* еолски, што је врло нетипично за овај период. Одсек *b* креће се у оквиру истих модуса, управо јер се његово излагање јавља док се код прве теме није десило у свим гласовима, што би био још један показатељ да је реч о једном одсеку који се састоји из два дела. Код одсека *a* излагање се јавило прво у тенору, затим басу, алту и на крају сопрану. Имитације су у сваком гласу строге. Након што се тема из одсека *a* изложи у басу и тенору, јавља се тема из одсека *b*/други део прве теме. Она је изложена, такође, у тенору и басу, а затим се унакрсно јавља излагање обе теме у осталим гласовима, као и друго излагање прве теме у тенору и басу, која је текстуална. Затим, излагање друге теме кроз све гласове трећи пут у тенору, што би било проширење *b'*. Док *a'* и *b'* и даље трају, у алту се појављује трећа тема са новим текстом (пододсек *c*). Али, с обзиром да се њено излагање у другим гласовима, јавља тек седам тактова касније и то без икакве сличности у тематском материјалу, може се сматрати да право излагње треће теме следи тек у сопрану у двадест првом такту. Јасно се види повезаност између сопрана и баса (крећу се поступно навише) и алта и тенора (крећу се поступно наниже). Одсек *c* креће се у оквиру еолског модуса *in a*.

Други одсек (*B*), такође, садржи три слова *d* (и *d'*), *e* и *f*. *Donosi tekst Quid faciam miser? Ubi fugiam, nisi ad te Deus meus?*

Табела бр. 3*Подела одсека В*

Одсек	В		
Пододсек	д, д1	е	ф
Број тактова	25 ₄ - 35 ₂	34 ₂ - 39 ₂	38 ₄ - 45 ₄

Пододсек *d* излаже тему у сва четири гласа (АТСБ), а затим се после четвртинске паузе, изнова излаже у алту, тенору и после две половинске паузе у сопрану, што означава *d1*. У пододсеку *d* честе су појаве само делова текста који

допуњују излагање теме, што ће се у даљим одсецима често јављати. Ипак, код појаве пете теме, односно одсека е ово неће бити случај. Пододсек *e* је компактан, тема се излаже једном у четири гласа, он доноси текст *ubi fugiam*, што значи „куда да побегнем” и посматрајући тему и њена излагања можемо уочити везу између текста и мелодије. Осликавање текста мелодијом, односно, мелизам, у овом случају, који дочарава значење текста. У следећем одсеку (*f*), који следи само пет тактова касније, имамо прелазак у *C* јонски модус. Овај пододсек је, као и пододсек *d*, испрекидан упадима сегмената текста, сопранска деоница се креће мирно, у првој октави и завршава на тону *e1*.

Последњи, трећи одсек (*C*), садржи два одсека *g* и *h*. Његов текст је *Miserere mei, dum veneris in novissimo die*.

Табела бр. 4

Подела одсека *C*

Одсек	<i>C</i>	
Пододсек	<i>g</i>	<i>h</i>
Број тактова	44 ₄ - 50 ₄	53 ₄ - 69 ₄

Пододсек *g* јавља се у а еолском модусу у сопрану, октавним скоком у односу на претходни пододсек. *C* обзиром да доноси текст *Miserere me*, што значи „Смилуј се”, „Помилуј ме”, и с обзиром да је у питању јака молба, опет, можемо уочити повезаност између текста и мелодије. Одсек *g* има још једно излагање теме у сва четири гласа, али с обзиром да се оно јавља у паровима истовремено (*T* и *B* - *C* и *A*), можемо га посматрати као проширење. Тенор и алт су главна излагања, јер су у интервалском односу квинте и виде се јасне сличности (строга имитација) између тенора и алта и баса и сопрана. Пододсек *h* је врло дугачак и траје од педесет трећег до шездесет деветог такта, то може означавати повезаност са почетком, који је такође, најдужи одсек (уколико узмемо у обзир оба дела теме). У одсеку *h* често се јављају само сегменти текста. Такође, у претпоследњем такту јавља се антипаралелно кретање између сопрана и алта, које води до краја мотета, који се специфично завршава, полукаденцом, односно, завршава на петом ступњу а еолског модуса.

Закључак

У мотету *Nei mihi, Domine* коришћена је искључиво имитацијска техника, хомофоног слога нема. Овај мотет је (типично) прокомпонован и садржи осам тема (делова текста). Честе су промене модуса у оквиру одсека, на краћој релацији, док на крају одсека нема повратка у почетни тоналитет. Модуси су углавном молски, а с обзиром да се у тексту испољава туга и молба, могу се уочити повезице, односно заједно чине одређену мелодраматичност. Нема честе појаве нота кратких вредности, готово у само пар тактова се јавља низ осмина,

као и шеснаестине, које су пролазни тонови. Такође, на неколико места јављају се мотиви који инсинуирају на инверзију.

Литература

- Andreis, Josip. (1951). *Historija muzike*. Zagreb.
- Abraham, Džerald. (2001). *Oksfordska istorija muzike I (prev.Miloš Zatkalik)*. Beograd: Clio.
- Despić, Dejan. (2004). *Muzički stilovi*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Đukanović, Vasilija i dr. (1985). *Ilustrovana enciklopedija Istorija I*. Beograd: IRO „Vuk Karadžić“.
- Pejović, Roksanda. (1979). *Istorija muzike - za muzičke škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Peričić, Vlastimir. (2003). *Vokalni kontrapunkt - za srednje muzičke škole.*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Peričić, Vlastimir, Dušan Skovran (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Маја Станишић: Интерпретација књижевног текста у Шубертовим соло пјесмама *Romanze des Richard Löwenherz* и *Abendlied für die Entfernte*

/II година, смјер: Соло пјевање,
ментор, мр Сњежана Ђукић-Чамур, ванр.проф/

Сажетак: Тежиште истраживачког рада је интерпретација књижевног текста у соло пјесмама *Romanze des Richard Löwenherz* и *Abendlied für die Entfernte* Франца Шуберта. Разматра се начин интерпретације текстуалног подлошка, однос према форми изворног текста и његова примјена у формалном обликовању изабраних соло пјесама. Настоји се установити правило/правила у композиторовом односу на релацији – семантички план лирске пјесме – тематски план соло пјесме.

Романтизам у музици

Романтизам се почео формирати као правац још за вријеме Бетовеновог (*Ludwig van Beethoven*, 1770–1827) средњег опуса. Он је својом Деветом симфонијом надмашио све своје претходне симфоније и симфоније осталих бечких класичара, како квантитетом, тако и романтичарским изразом који је постао неизбјежан.

Романтизам се дијели на два периода; рани и позни, док неки извори кажу да постоји и средњи, зрели, романтизам. Већ у раном романтизму се развија оркестар тако што се уводе нови дувачки инструменти и проширује његов састав. Добија и посебну улогу у операма, због тога што приказује лајт-мотив који је важан за приказивање драмске радње, те опера доживљава процват. За симфонијску форму се губи заинтересованост, те се она веома ријетко пише. Поред већ постојећих форми се развија и форма која се јавила још међу првим формама у историји музике, али у другачијем свјетлу и са другачијим називом - соло пјесма .

Први хронолошки композитор који је у потпуности стварао у романтизму јесте Франц Шуберт (*Franz Schubert*, 1797 – 1828), с тим да се он ослањао на класичарску традицију. Његови наслједници су Менделсон (*Felix Mendelssohn*, 1809 – 1847) и Шуман (*Robert Schuman*, 1838 – 1896), те је његово стваралаштво доживјело велики успон након његове смрти. Музици је додијелио више емоционалног израза, а текст је пратио то емоционално стање.

Сви композитори су се окренули “умјетности ради умјетности” или ларпурлатизму. Стварали су слободније форме и окренули се међуљудским односима и односу човјека са природом. Митолошка и историјска тематика је постала ријетка и није била више на првом мјесту у стварању музичких дијела, нарочито соло пјесме, а њихово мјесто су заузеле згоде и незгоде из свакодневног живота и емоције које их прате.

Долази до формирања националних школа у Русији, Чешкој, Скандинавији, па и Србији. Развој националне школе у Русији почиње још у првој половини 19. вијека, са Михаилом Ивановичем Глинком (1804–1857), који је први убацио националне елементе у музику.

Сматра се да је Штраус последњи композитор из епохе романтизма, који је својим ђелима чак дубоко заборачио и у експресионизам, што је и показао у својим операма, симфонијама и камерним ђелима.

У 20. вијеку настаје ново схватање романтизма које је названо нео-романтизам.

Соло пјесма у епохи романтизма

Соло пјесма је музички облик који је написан за глас и клавир. Настала је још у вријеме трубадура, те наставила свој развој кроз историју. Послије је заживјела у музици мајстора пјевача све до настанка епохе Арс-нове која соло пјесми даје посебна имена, а то су балада и фротоло-форме које представљају пјевање праћено на инструменту.

Новија соло пјесма се развила се у Њемачкој у аријама у XIX вијеку, али је њен развој текао још од друге половине XVIII вијека када се развијала и њемачка поезија. Свој коначан облик и врхунац је доживјела у доба романтизма и Шуберта.

Постоје двије музичке форме које су се најчешће користиле као форме соло пјесме, а настале су према развоју текста и мелодије и њиховом међусобном односу:

1. *Строфична пјесма* – клавирска дионица је подређена пјевачу и строфе имају исту мелодију, а другачији текст;
2. *Прокомпонована пјесма* – клавир има већу и значајнију улогу од самог увода и пратње, а мелодија је подређена законима текста без обзира на појелу строфа.

У оквиру обје ове форме, јавља се више подформи.



Франц Шуберт

Франц Шуберт (*Franz Schubert*, 1797–1828) је први романтичарски композитор који компоновао у потпуности у епохи романтизма. Рођен је у музичкој породици; отац му је био учитељ музике, иако није био популаран и познат., а мајка кућна помоћница. Имао је тринаесторо браће и сестара, али су њих деветоро преминуло веома рано. Већ са шест година почиње добијати инструкције од оца, а годину дана касније се уписује његову школу. Отац га је научио да свира виолину, а брат клавир. Подршку је имао од великог оргуљаша Холцера (*Johann Holzer*, 1753 – 1818).

Његово име је синоним за форму соло пјесме, иако је његово стваралаштво било широког спектра. Прва ђела која је написао јесу заправо гудачки квартети које је писао за састав у којем је свирао он, његова браћа и

отац. Ипак, његова соло пјесма се истицала због своје, често строфичне, форме, али упечатљивог текста који је пратио мелодију, хармонију и емоцију.

Иако је живио само 31 годину и стварао 18 година, иза себе је оставио велики стваралачки опус. Написао је око 630 соло пјесама на стихове великих пјесника, те клавирска, камерна ђела и симфоније. За вријеме живота није био много познат и признат, али је његово стваралаштво, због његових наслједника, Менделсона и Шумана, достигло велики успјех и славу након његове смрти.

Шуберт, иако је написао много опера, оне му нису донијеле велику славу, јер је романтизам и романтичарски начин писања опера захтијевао да композитор буде и добар либретиста, који ће својим текстом употпунити оперу, што у његовом случају није било тако. Он је либрета узимао из великих књижевних дијела те су његове опера брзо пале у заборав, а опера свих композитора који су имали свој либретто наишле на велики успјех.

За вријеме живота је путовао, писао и на крају радио као учитељ у очевој школи. Двије године прије почетка учитељског рада, упознао је младу сопранисткињу, кћерку познатог произвођача свиле, и за њу написао литургијска ђела позната као *Salve Regina* и *Tantum Ergo*.

Када је одустао од рада у очевој школи и није добио очекивани посао у Љубљани, био је гост у кући мајке једног богатог студента са којим се спријатељио.

Тада је писао ђела за пријатеље и посветио се компоновању, иако је покушао испрва зарадити додатни новац са инструкцијама које му нису много допринијеле.

Зимско путовање

Низ од 24 пјесме компоноване на стихове Вилхелма Милера (*Johann Ludwig Wilhelm Müller, 1794 – 1827*) представљају један од најпознатијих примјера вокалног циклуса.

Циклус Зимско путовање написан је 1827. године. Написан је за мушки глас - тенор и представља веома комплексно и интерпретативно тешко ђело, које се сматра као веома захтјевно за пјевача, јер обухвата велики распон, разне ритмичке и мелодијске фигури тражи максималну концентрацију.

Овај циклус је добио назив по трагичној судбини једног јунака који је збој неузвраћене љубави отишао у хладне крајеве да лута тражећи смисао живота гђе, на крају циклуса, наговјештава да нема наде за његов живот.

Анализа соло пјесме ROMANZE DES RICHARD LÖWENHERZ

Ова соло пјесма припада Шубертском циклусу Зимско путовање и говори о љубави једног витеза.

Анализа текста:

Прва строфа је написана у трећем лицу јединине. Наратор приповиједа повратак витеза из боја. У посљедњем стиху наговјештава да ће слједећа строфа почети витезовим обраћањем његовој драгој.

Друга строфа представља витезово обраћање његовој драгој.

Трећа строфа почиње истим првим стихом као и друга строфа, те прожима исту тематику као претходна.

Четврта строфа показује витезову одушевљеност љепотом његове драге. Рима у њој је парна.

Пета строфа почиње истим првим стихом као друга и трећа, што ће их и тематски ујединити.

Рима у пјесми је разнолика јер свака строфа има осам или девет стихова. Постоји укрштена и парна рима, а у зависности од тог распореда, направљен је и распоред фрази у музичком изразу.

Цијела прича о боли јунака се огледа у промјени расположења кроз цијели циклус, које се приказује промјеном темпа, тоналитета и карактера извођења сваке пјесме, а и текстом који прати цијело психичко стање циклуса.

Текст и превод пјесме:

Број строфе	Текст	Превод
I	Grosser Taten tat der Ritter Fern im heil'gen Lande viel; Und das Kreuz auf seiner Schulter Bleicht' im rauhen Kampfgewühl. Manche Narb' auf seinem Schilde Trug er aus dem Kampfgefilde; An der Dame Fenster dicht, Sang er so im Mondenlicht:	Витез је учинио велика дела далеко у светој земљи; И крст на рамену Крвари у тешкој борби. Неки ожиљци на његовом штиту Носио је са бојног поља; На прозору даме затвори, На мјесечини је пјевао овако:
II	„Heil der Schönen! aus der Ferne Ist der Ritter heimgekehrt, Doch nichts durft' er mit sich nehmen, Als sein treues Ross und Schwert. Seine Lanze, seine Sporen Sind allein ihm unverloren, Dies ist all sein irdisch Glück, Dies und Theklas Liebesblick!	„Поздрав љепотицама! из далека Да ли је витез дошао кући? Али није смео ништа да понесе са собом Као његов вјерни коњ и мач. Његово копље, његове мамузе Нису изгубљени само за њега Ово је сва његова овоземаљска срећа Овај и Теклин љубавни изглед!
III	„Heil der Schönen! was der Ritter Tat verdankt' er ihrer Gunst, Darum soll ihr Lob verkünden Stets des Sängers süsse Kunst. „Seht, da ist sie“, wird es heissen, Wenn sie ihre Schöne preissen,	„Поздрав љепотицама! шта је витез ђело које дугује њеној наклоности, Стога би њена похвала требала проглашавати Увек певачева слатка уметност. "Види, ено је", рећи ће,

	„Deren Augen Himmelsglanz Gab bei Ascalon den Kranz!“	када хвале своју лепоту, „Њихове очи сијају као небо Дао венац у Аскалону!“
IV	„Schaut ihr Lächeln, eh'rne Männer Streckt es leblos in den Staub, Und Iconium, ob sein Sultan Mutig stritt, ward ihm zum Raub. Diese Locken, wie sie golden Schwimmen um die Brust der Holden, Legten manchem Muselmann an.	„Погледајте њен осмех, племенити људи положи га беживотног у прашину, И Иконија, да ли његов султан Храбра борба постала је његова пљачка. Те локне, како су златне Пливај око недра Холдена, Положен многима Муселман Везати нераскидиво.
V	„Heil der Schönen! dir gehöret, Holde, was dein Ritter tat – Darum öffne ihm die Pforte, Nachtwind streift, die Stunde naht. Dort in Syriens heissen Zonen, Musst' er leicht des Nord's entwohnen, Lieb' ersticke nun die Scham, Weil von ihm der Ruhm dir kam.“	„Поздрав љепотицама! припада вама Воли шта је твој витез урадио - Зато му отвори капију Дува ноћни вјетар, ближи се час. Тамо у врућим зонама Сирије, Да ли је лако морао да побегне са севера, Љубав сада угуши срамоту Јер од њега ти је дошла слава.“

Šema:

A			B			B ₁				A ₁				B ₂				
(1-20)			(21-38)			(39-64)				(65-88)				(89-105)				
a	a ₁	b	c	d	e	a	b	a ₁	c	a	a ₁	b	e	a ₁	c ₁	d ₁	c ₁	d ₁
h	h,fi	fi	H	H	H	H	H	H	H	h	h	fi	h	H	H	H	H	H
	s	s																

У оквиру пододсјека a1 и b појављује се структура потенцијалне реченице, која није довољно велика да гради малу реченицу, али има елементе једне реченице. Таква структура се понавља два пута узастопно и тако чини једну већу цјелину, те се на њу надовезује једна неискривљена велика реченица која заокружује ту мисао.

Пјесма је написана у бржем темпу, а њен карактер и пјесникову жељу да изрази своју љубав, потврђују мелодијски скокови и кратке нотне вриједности. Тоналитет потврђује јасно хармонско кретање дисканта и баса, повишени VI и VII ступањ, те разлагање тоничног квинтакорда у дионици пјевача.

У одсјеку B, пододсјек e се може сматрати као проширење поодсјека d јер се понавља скраћени и варирано тематски материјал. То исто можемо рећи за одсјек A1 и његове пододсјеке a1 и c. У цијелој пјесми се јавља један одсјек e који представља врхунац текста и мелодије.

Број строфа је подударан са бројем одсјека, а крај сваке строфе је подударан са крајем одсјека, што је и честа појава у Шубертовим пјесмама.

A	B	B₁	A₁	B₂
(1-20)	(21-38)	(39-64)	(65-88)	(89-105)
I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа

Посебно што се може истаћи јесте да текст друге, треће и пете строфе почиње истим стихом, тј., обраћањем витеза његовој драгој, а тај текст прати иста мелодија у сва три одсјека (варирана). Те одсјеке, због њиховог сталног понављања, можемо сматрати као рефрене пјесме. Такође, ови одсјечи се истичу због свог дурског призвука који приказује витезову срећу и наклоност ђевојци којој се обраћа.

Пододсјечи

a – пододсјек **a** има улогу инструменталног увода, а у свим осталим случајевима улогу прелаза између одсјека (увод за сваки нови одсјек);

a1 – овај пододсјек се јавља као варијанта пододсјека **a** којој је додата вокална дионица;

b – пододсјек **b** има много елемената који се појављују у пододсјеку **a**, с тим да је написан у другом тоналитету који представља мањи контраст претходном;

c – овај пододсјек представља прелазни пододсјек између одсјека **A** и **B** и велики контраст у односу на претходни пододсјек;

d – пододсјек **d** је у истом односу са пододсјеком **c** као што су пододсјечи **a** и **b** међусобно;

e – овај пододсјек се јавља у одсјецима **B** и **A1** што су други и четврти одсјек у овој пјесми. Овим појављивањем приказују кружно кретање мелодије;

c1 и **d1** – представљају варијациона понављања пододсјека **c** и **d**.

A		
(1-20)		
a	a₁	b
(1-6)	(7-12)	(13-20)
h	h,fis	fis

B		
(21-38)		
c	d	e
(21-26)	(27-34)	(35-38)
H	H	H

B₁			
(39-64)			
a	b	a₁	c

(39-45)	(46-51)	(52-59)	(59-62)
H	H	H	H

A₁			
(65-88)			
a	a ₁	b	e
(65-70)	(71-76)	(77-84)	(85-88)
h	h	fis	h

B₂				
(89-105)				
a ₁	c ₁	d ₁	c ₁	d ₁
(89-95)	(96-101)	(102-110)	(111-119)	(120-124)
H	H	H	H	H

Анализа соло пјесме *ABENDLIED FÜR DIE ENTFERNE*

Ова пјесма такође припада Зимском циклусу и говори о пјесниковој чежњи за љубављу и нади да ће се она остварити. Пјесма је написана у четири строфе у којима се огледа пјесниково објашњавање гђе се налази љубав једног витеза и како она изгледа.

Анализа текста:

Прва строфа

У првој строфи се уводи у атмосферу пјесме и приказује се витезов опис љубави и његов доживљај свијета.

Друга строфа

Ова строфа показује витезову бол због љубави којој се узалуд нада. У његовим очима свијет је само блиједа боја и свјетлост.

Трећа строфа

У трећој строфи се приказује витезово обраћање свом срцу. Он га моли да остане снажно и да стрпљиво сачека љубав.

Четврта строфа

Четврта строфа приказује снагу витезовог срца и велику наду да ће се његова љубав остварити. Она се понавља два пута, те се, иако је посљедња, сматра ослонцем и центром пјесме, витезовог осјећања и главне емоције цијеле пјесме.

Текст пјесме:

Строфа	Текст	Превод
I	Hinaus mein Blick! hinaus ins Tal! Da wohnt noch Lebensfülle;	Ван мог погледа! у долину! Пуноћа живота и даље живи

	<p>Da labe dich im Mondenstrahl Und an der heil'gen Stille. Da horch nun ungestört, mein Herz, Da horch den leisen Klängen, Die, wie von fern, zu Wonn' und Schmerz Sich dir entgegen drängen.</p>	<p>тамо; Тамо се освјежите у мјесечевој зраки И у светој тишини. Слушај сада неометано, срце моје, Затим слушајте тихе звукове Оне, као из далека, за задовољство и бол гура према вама.</p>
II	<p>Wenn Ahnung und Erinnerung Vor unserm Blick sich gatten, Dann mildert sich zur Dämmerung Der Seele tiefster Schatten. Ach, dürften wir mit Träumen nicht Die Wirklichkeit verweben, Wie arm an Farbe, Glanz und Licht Wärst du, o Menschenleben!</p>	<p>Ако слутња и памћење венчани пред нашим очима, Затим омекша до сумрака Најдубља сенка душе. Ох, не бисмо требали са сновима ткају стварност, Како сиромашна боја, сјај и свјетлост Јеси ли био, о људски животе!</p>
III	<p>So hoffet treulich und beharrt Das Herz bis hin zum Grabe; Mit Lieb' umfasst's die Gegenwart, Und dünkt sich reich an Habe. Die Habe, die es selbst sich schafft, Mag ihm kein Schicksal rauben; Es lebt und webt in Wärm' und Kraft, Durch Zuversicht und Glauben.</p>	<p>Зато се верно надај и устрај Срце до гроба; Са љубављу грли садашњост, И мисли да је богат имовином. Имовина која сама ствара Нека га судбина не опљачка; Живи и плете у топлини и снази, Са повјерењем и вјером.</p>
IV	<p>Und wär in Nacht und Nebeldampf Auch Alles rings erstorben, Dies Herz hat längst für jeden Kampf Sich einen Schild erworben. Mit hohem Trotz im Ungemach Trägt es, was ihm beschieden. So schlummr'ich ein, so werd' ich wach, In Lust nicht, doch in Frieden.</p>	<p>И био би у ноћи и магли Такође су сви около умрли, Ово срце је одавно за сваку борбу Набавио штит. Са великим пркосом у невољи Носи оно што му је суђено. Тако заспим, тако се будим, Не у задовољству, него у миру.</p>

Šema:

A					B					A ₁					B ₁		A ₂ /B ₂ *				
(1-40)					(41-72)					(73-106)					(107-112)		(113-142)				
a	a ₁	b	b ₁	a ₂	a	c	b ₂	d	e	a	a ₁	b	b ₁	a ₂	a	c	p	b	b ₁	a ₂	a
F	F	c	c	F	F, f	f	c	f	f	f, F	F	c	c	F	F, f	f	f	c	c	F	F

* Понавља се текст из дијела B₁, а мелодија одсјека A се креће рачјим кретањем.

Ова пјесма се састоји од пет одсјека који заједно чине једну заокружену цјелину. У цијелој пјесми, сваки пододсјек се може везати за свој надолazeћи прелаз и са њим чинити проширену реченицу.

Послије трођелне пођеле А В А₁ појављују се додатна два одсјека В₁ и А₂/В₂ који као кода употпуњују и заокружују ову пјесму. В₁ је заправо само обрис одсјека В јер је у потпуности скраћен, али представља његову кратку рекапитулацију.

Одсјек А₂ је написан у рачјем кретању, што значи да се креће уназад у односу на прво појављивање одсјека А. Тиме се добија јасна заокружема цјелина која завршава одсјеком и пододсејком којим је и почела и приказује кружно кретање једне пјесме.

Пододсјек е се јавља само једном и он представља врхунац пјесме.

a - инструментални увод у пјесму који даје карактеристичне мотиве који ће се јављати кроз цијелу пјесму;

a1 и **a2** су варирано јављање пододсјека а са додатом вокалном дионицом;

b - дио који благо контрастира пододсјеку а;

b1 и **b2** су варирано поновљен пододсјек б;

c - пододсјек који представља емоционални и тонални контраст претходним пододсјецима;

d - благи контраст пододсјеку ц са којим чини посебну цјелину;

Нотне вриједности су мало дуже, а хармонски ток јасан.

А					
(1-40)					
a	a ₁	b	b ₁	a ₂	a
(1-6)	(7-12)	(13-19)	(20-25)	(26-34)	(35-40)
F	F	c	c	F	F,f

В				
(41-72)				
c	b ₂	d	e	a
(41-45)	(47-53)	(54-59)	(60-66)	(67-72)
f	c	f	f	f,F

А ₁				
(73-106)				
a ₁	b	b ₁	a ₂	a
(73-78)	(79-85)	(86-91)	(92-100)	(101-106)
F	c	c	F	F,f

А ₂ /В ₂ [*]			
(113-142)			
b	b ₁	a ₂	a
(113-119)	(120-125)	(126-135)	(136-142)

с	с	F	F
---	---	---	---

B₁	
(107-112)	
с	р
(107-110)	(111-112)
f	f

Закључак

- Шубертове пјесме су често написане у строфичној форми, а у ове двије пјесме распоред одсјека говори да су ове пјесме строфичне са рефреном;
- Мелодија прати осјећања текста и његова правила;
- Изворни текст се не мијења, већ се прати његов ток и на основу њега се пише мелодија;
- Пјесме су извођачки захтјевне и траже спретност, пјевачку кондицију и концентрацију извођача због чега су доживјеле успјех И обавезу да се изводе у наставном плану и програм сваког соло пјевача.

ЛИТЕРАТУРА:

- Berlin, Isaija. (1965). *Koreni romantizma*, Službeni glasnik
- Franz Schubert. (1970). *Gesänge, Band III*, London
- Härtling, Peter. (2002). *Schubert*. Zagreb: Glazbena knjižnica matične Hrvatske.
- Marinković, Sonja. (1954). *Istorija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Peričić, Vlastimir, Skovran Dušan. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima* (sedmo nepromjenjeno izdanje). Beograd: Komisija za izdavačku djelatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu.
- Popović, Berislav. (1998). *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.

ПРИЛОГ

ПРАКТИЧНЕ ВЈЕЖБЕ У ИЗРАДИ ЧЕТВЕРОГЛАСНОГ СТАВА

Ана Грк*: *Аве Марија (Ave Maria)*

Ave Maria

Ana Grk

Largo

Choir

p

A - - ve Ma - ri a,
A - - ve Ma - ri a,
A - - ve Ma - ri a.

5

Choir

mp *mf* *mf*

A - ve Ma - ri a. Gra - ci - a
A - ve Ma - ri a. Gra - ci - a

10

Choir

mp

ple - na, gra - ci - a ple - na, ple - na. A - -
ple - na, gra - ci - a ple - na.
a ple - na, gra - ci - a ple - na. A - -

* друга година, смјер: *Општа музичка педагогија*, предмет: *Хармонија са хармонском анализом*, предметни наставник: проф. мр Валентина Дутина

2

14

rit.

Choir

-ve Ma - ri a.

mf *p*

-ve Ma - ri a.

Анастасија Фимић*: Господи помилуј

Господи помилуј

Анастасија Фимић

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 1-4. The lyrics are: Го - спо - ди по - ми - луј, Го - спо - ди по - ми - луј.

SOPRANO
Го - спо - ди по - ми - луј, Го - спо - ди по - ми - луј,
mp

ALTO
Го - спо - ди по - ми - луј, Го - спо - ди по - ми - луј,
mp

TENOR
Го - спо - ди по - ми - луј, Го - спо - ди по - ми - луј,
mp

BASS
Го - спо - ди по - ми - луј, Го - спо - ди по - ми - луј,
mp

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 5-8. The lyrics are: Го - спо - ди по - ми - луј.

5
Го - спо - ди по - ми - луј.
mf

Го - спо - ди по - ми - луј.
mf

8
Го - спо - ди по - ми - луј.
mf

Го - спо - ди по - ми - луј.
mf

*друга година, смјер: *Опита музичка педагогија*, предмет: *Хармонија са хармонском анализом*, предметни наставник: проф. мр Валентина Дутина

2

9

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'А - мин. А - мин. А - - - мин.' and a dynamic marking of *mf*. The second staff is a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The third staff is another vocal line with lyrics 'А - мин. А - мин. А - - - мин.' and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is a bass line with lyrics 'А - мин. А - мин. А - - - мин.' and a dynamic marking of *mf*. The music is in a 4/4 time signature and features a simple harmonic structure with a melodic line in the voice parts and a supporting piano accompaniment.

А - мин. А - мин. А - - - мин.

mf

А - - - - - мин.

mf

А - мин. А - мин. А - - - мин.

mf

А - мин. А - мин. А - - - мин.

mf

Биљана Супић*: Богородице дјево

Богородице дјево

Биљана Супић

Maestoso ♩ = 80

SOPRANO
Бо-го - ро - ди-це дје - во, ра - дуј се — Бла - го - да-тна Ма-ри-јо

ALTO
Бо - го - ро - ди-це дје - во, ра - дуј се — Бла - го - да - тна

TENOR
Бо - го - ро - ди-це дје - во, ра - дуј се — Бла - го - да - тна

BASS
Бо - го - ро - ди-це дје - во, ра - дуј се — Бла - го - да-тна Ма-ри-јо

5

Го - спод је са То - бом, дје - во ра - дуј се

Го - спод је са То - бом, дје - во ра - дуј се

Го - спод је са То - бом, дје - во ра - дуј се, ра - дуј се

Го - спод је са То - бом, дје - во ра - дуј се, ра - дуј се

*мастер, смјер: *Опита музичка педагогија*, предмет: *Хармонија са хармонском анализом*, предметни наставник: проф. мр Валентина Дутина

Биљана Супић: С нами Бог

С нами Бог

Биљана Супић

Свечано

SOPRANO
Сна - ми Бог, ра - зу - мјеј - те ја - зи - ци, и

ALTO
Сна-ми Бог, ра - зу - мјеј - те ја - зи - ци, и

TENOR
Сна - ми Бог, ра - зу - мјеј - те ја - зи - ци, и

BASS
Сна - ми - Бог, ра - зу - мјеј - те ја - зи - ци, и



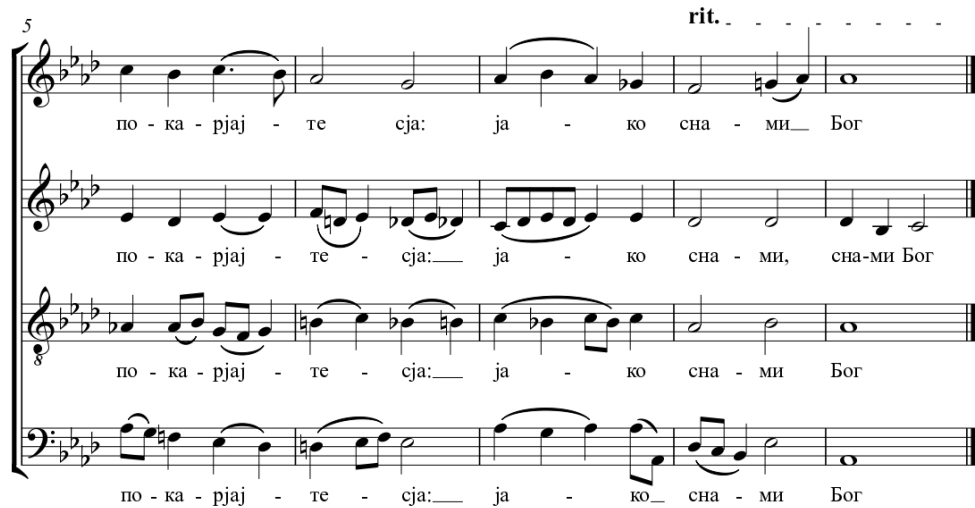
5 **rit.**

по - ка - рјај - те сја: ја - ко сна - ми Бог

по - ка - рјај - те - сја: ја - ко сна - ми, сна-ми Бог

по - ка - рјај - те - сја: ја - ко сна - ми Бог

по - ка - рјај - те - сја: ја - ко сна - ми Бог



Даница Младеновић*: *Свјати Боже*

Свјати Боже

Даница Младеновић
(2022)

p $\text{♩} = 40$

S
A
T
B

Свја-ти Бо - же Свја - ти крје-пкјј Свја -

Свја - ти Бо - же Свја - ти крје - пкјј Свја -

По - ми - луј

- ти бе - смерт - ниј По - ми - луј

ти бе - смерт - ниј По - ми - луј

нас

mf $\text{♩} = 60$

нас Свја-ти Бо - же Свја-ти крје - пкјј Свја-ти бе - смерт-ниј

нас Свја-ти Бо - же Свја-ти крје - пкјј Свја-ти бе - смерт-ниј

f

*друга година, смјер: *Црквена музика и појање*, предмет: *Хармонија*, предметни наставник: проф. мр Валентина Дутина

2

14 rit.

по - ми - луј нас

по - ми - луј нас

16 $\text{♩} = 80$

Сла-ва О-цу и Си-ну и Свја-то-му Ду-ху И ни-ње и при-сно

Сла-ва О-цу и Си-ну и Свја-то-му Ду-ху И ни-ње и при-сно

22

и во вје-ки вје-ков А-мин А-мин

и во вје-ки вје-ков А- А-мин

25 $\text{♩} = 32$
Largo

p Свја-ти Бо-же Свја-ти крје-пциј Свја-ти

Свја-ти Бо-же Свја-ти крје-пциј Свја-ти

По - ми - луј нас **3**

29

бе - смерт - ниј По - ми - луј нас

бе - смерт - ниј По - ми - луј нас

ПРАКТИКУМ СТИЛСКОГ КОМПОНОВАЊА И ИМПРОВИЗАЦИЈЕ

Марија Мањак*: Сарабанда - Стилска вјежба у духу барока

SARABANDA

Marija Manjak
(2022)

Largo ♩=40

p

Pedale

5

f

8

p

*четврта година, смјер: *Опита музичка педагогија*, предметни наставник: проф.
мр Валентина Дутина

2

Musical score for measures 11-13. The piece is in a minor key (three flats) and 3/4 time. Measure 11 features a piano introduction with a wavy hairpin. Measure 12 has a whole rest in the right hand. Measure 13 begins with a forte dynamic and a wavy hairpin.

Musical score for measures 14-16. Measure 14 continues the piano introduction with a wavy hairpin. Measure 15 has a wavy hairpin. Measure 16 has a wavy hairpin.

Musical score for measures 17-19. Measure 17 begins with a repeat sign. Measure 18 has a repeat sign. Measure 19 has a repeat sign.

Musical score for measures 20-22. Measure 20 has a fermata over the first note. Measure 21 has a fermata over the first note. Measure 22 has a fermata over the first note.

23

Musical score for measures 23-25. The piece is in a minor key (three flats) and 3/4 time. Measure 23 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter rest, followed by a whole rest. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 24 begins with a dynamic marking of *p* and a repeat sign. The treble clef has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, followed by a quarter note D4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 25 continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4 in the treble, and a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2 in the bass.

26

Musical score for measures 26-28. Measure 26 starts with a dynamic marking of *p* and a repeat sign. The treble clef has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, followed by a quarter note D4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 27 continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4 in the treble, and a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2 in the bass. Measure 28 begins with a dynamic marking of *f* and a repeat sign. The treble clef has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, followed by a quarter note D4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2.

29

Musical score for measures 29-30. Measure 29 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, followed by a quarter note D4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 30 continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4 in the treble, and a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2 in the bass.

31

Musical score for measures 31-32. Measure 31 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, followed by a quarter note D4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measure 32 continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4 in the treble, and a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2 in the bass.

КОМПОЗИЦИЈА

Срђан Филиповић*: *Рапсодија у ге-молу*

*Ovo delo je posvećeno Nemanji Vasiću
kao vid zahvalnosti na podršci i zbog
sane sklonosti prema ovoj kompoziciji.*

Rapsodija u g-molu

(za harmoniku)

Srdan Filipović

$\text{♩} = 80$

BB.

rit. rit.

Allegro $\text{♩} = 120$

vib. non rubato mf

S.B.

ff

ff

*прва година, смјер: *Композиција*, самосталан рад, примјер рада за пријемни испит за смјер *Композиција*

System 14-15: Musical score for piano. Measure 14 starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The right hand features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 15 continues the melodic and accompanimental patterns.

System 16-17: Musical score for piano. Measure 16 shows a continuation of the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand. Measure 17 features a more active right hand with sixteenth-note runs and a left hand with eighth-note accompaniment.

System 18-19: Musical score for piano. Measure 18 has a right hand with sixteenth-note runs and a left hand with eighth-note accompaniment. Measure 19 features a right hand with a melodic line and a left hand with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

System 20-21: Musical score for piano. Measure 20 has a right hand with a melodic line and a left hand with eighth-note accompaniment. Measure 21 features a right hand with a melodic line and a left hand with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

System 22-23: Musical score for piano. Measure 22 has a right hand with a melodic line and a left hand with eighth-note accompaniment. Measure 23 features a right hand with a melodic line and a left hand with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

22

Measures 22-23: Treble clef, key signature of two flats. Measure 22 features a sixteenth-note melody with a slur and a '6' fingering, starting with a forte (*f*) dynamic. The bass clef accompaniment consists of chords with a '6' fingering. Measure 23 continues the melody with slurs and 'V' markings, ending with a forte (*ff*) dynamic.

23

Measure 23: Treble clef, key signature of two flats. The melody continues with slurs and 'V' markings, ending with a forte (*ff*) dynamic. The bass clef accompaniment is mostly silent.

24

$\text{♩} = 70$

Measures 24-25: Treble clef, key signature of two flats. Measure 24 starts with a forte (*ff*) dynamic and a tempo marking of quarter note = 70. The melody is mostly silent, with a few notes in the second half. The bass clef accompaniment is a steady eighth-note pattern. A sub-octave (S.B.) marking is present in the bass clef.

25

Measure 25: Treble clef, key signature of two flats. The melody continues with slurs and 'V' markings. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

26

Measure 26: Treble clef, key signature of two flats. The melody starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features slurs and 'V' markings. The bass clef accompaniment starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features slurs and 'V' markings. The measure ends with a forte (*ff*) dynamic, a triplet of chords, and a glissando marking.

28

Musical score for measures 28-29. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats. Measure 28 features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 29 begins with a treble clef containing a melodic line with a grace note and a fermata, and a bass clef with the same eighth-note accompaniment.

29

Musical score for measures 29-30. Measure 29 continues from the previous system. Measure 30 shows a change in the bass clef to a 2/4 time signature, with the treble clef playing chords marked *mf*.

31

Musical score for measures 31-32. Both staves are in 2/4 time. Measure 31 features a treble clef with chords marked *ff* and *V*, and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 32 continues with similar chordal textures.

32

$\text{♩} = 80$

Musical score for measures 32-33. Both staves are in 4/4 time. Measure 32 features a treble clef with a melodic line marked *mf* and *poco rubato*, and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 33 continues with the treble clef marked *accel.* and the bass clef accompaniment.

33

Musical score for measures 33-34. Both staves are in 4/4 time. Measure 33 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 34 continues with the same textures.

34

Musical notation for measures 34-35. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 34 features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 35 continues the melody with a dynamic marking of *p* (piano) and a crescendo leading to *f* (forte).

35

Musical notation for measures 35-36. Measure 35 continues the melody with a dynamic marking of *p* (piano) and a crescendo leading to *f* (forte). Measure 36 features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

36

Musical notation for measures 36-37. Measure 36 continues the melody with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). Measure 37 features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

37

Musical notation for measures 37-38. Measure 37 continues the melody with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). Measure 38 features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 38.

38

Musical notation for measures 38-39. Measure 38 continues the melody with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). Measure 39 features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 39.

S.B.

Musical score system 39-40. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note chords. The lower staff (bass clef) starts with a piano (*p*) dynamic and a whole note chord, then transitions to a forte (*ff*) dynamic with a series of eighth-note chords. The system ends with a fermata over the final chord.

Musical score system 41-42. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a series of eighth-note chords. The lower staff (bass clef) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a whole note chord, then transitions to a piano (*p*) dynamic with a series of eighth-note chords. The system ends with a fermata over the final chord.

Musical score system 43-44. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note chords. The lower staff (bass clef) starts with a piano (*p*) dynamic and a whole note chord, then transitions to a forte (*f*) dynamic with a series of eighth-note chords. The system ends with a fermata over the final chord.

Musical score system 45-46. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note chords. The lower staff (bass clef) starts with a piano (*p*) dynamic and a whole note chord, then transitions to a forte (*f*) dynamic with a series of eighth-note chords. The system ends with a fermata over the final chord.

Musical score system 47-48. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a forte (*ff*) dynamic and features a series of eighth-note chords. The lower staff (bass clef) starts with a forte (*ff*) dynamic and a whole note chord, then transitions to a piano (*p*) dynamic with a series of eighth-note chords. The system ends with a fermata over the final chord.

48

cresc.

This system contains measures 48 and 49. Measure 48 features a complex melodic line in the right hand with many beamed sixteenth notes and a steady bass line. Measure 49 continues the melodic development in the right hand while the bass line remains consistent. A *cresc.* marking is present in the right hand of measure 48.

49

(cresc.)

This system contains measures 49 and 50. Measure 49 shows the continuation of the melodic and harmonic material from the previous system. Measure 50 begins with a rest in the right hand, while the bass line continues. A *(cresc.)* marking is present in the right hand of measure 49.

50

ff

S.B.

This system contains measures 50 and 51. Measure 50 starts with a rest in the right hand, followed by a melodic entry. Measure 51 continues the melodic line. A *ff* marking is present in the right hand of measure 50. The label "S.B." is written below the bass line of measure 50.

51

This system contains measures 51 and 52. Measure 51 continues the melodic line in the right hand and the bass line. Measure 52 shows further development of the melodic and harmonic material.

52

This system contains measures 52 and 53. Measure 52 continues the melodic line in the right hand and the bass line. Measure 53 shows further development of the melodic and harmonic material.

53 *allarg.* *vib.* *ff* Allegro ♩ = 120

56

58

59

61 *mf* *fresc.* S.B.

Detailed description: This is a piano score for measures 53 to 61. The piece is in 4/4 time with a tempo of Allegro (♩ = 120). The key signature has one flat (B-flat). Measure 53 begins with a piano introduction marked 'allarg.' (ritardando) and 'vib.' (vibrato). The main piece starts at measure 54 with a forte ('ff') dynamic. The right hand features a melodic line with a five-fingered scale-like passage in measure 54. The left hand provides a steady accompaniment. Measures 55-57 continue the melodic and accompanimental patterns. Measure 58 features a series of chords in the right hand. Measures 59-60 are characterized by rapid triplet passages in the right hand. Measure 61 concludes with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic and a 'fresc.' (fresco) marking, indicating a change in texture or mood. The score ends with a 'S.B.' (Sotto Bassa) instruction.

63

(cresc.)

ff

Detailed description: This system contains measures 63 and 64. Measure 63 features a treble clef with a melodic line of eighth notes, marked with three 'V' symbols above it, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking '(cresc.)' is placed below the bass staff. Measure 64 shows a continuation of the bass line and a treble staff with a few notes and rests. A dynamic marking '*ff*' is present at the end of the system.

65

mf cresc.

ff

Detailed description: This system contains measures 65 and 66. Measure 65 has a treble clef with a melodic line of eighth notes, marked with a dynamic '*mf*' and 'cresc.' below it, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 66 shows a continuation of the bass line and a treble staff with a few notes and rests. A dynamic marking '*ff*' is present at the end of the system.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082.2)(0.034.4)

ЗБОРНИК студентских радова Дани Војина Комадине 2022
[Електронски извор] / [уредништво Душан Ерак, Ана Грк,
Анастасија Фимић]. - Онлајн изд. - Ел. књига. - Источно
Сарајево : Музичка академија, 2023. - Ноте

Системски захтјеви: Нису наведени. - Начин приступа (URL):
<http://www.mak.ues.rs.ba/zbornik-studentskih-radova/>. - Ел.
публикација у ПДФ формату опсега 84 стр. - Насл. са насл.
екрана. - Опис извора дана 13.11.2023.

ISBN 978-99976-902-8-9

COBISS.RS-ID 139371265