



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



**ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ
2022. И 2023. ГОДИНЕ**

ЗБОРНИК СТУДЕНТСКИХ РАДОВА

Источно Сарајево, 2025.



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



*ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ
2022. И 2023. ГОДИНЕ*

ЗБОРНИК СТУДЕНТСКИХ РАДОВА

Источно Сарајево, 2025.

ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ 2022. И 2023. ГОДИНЕ

ЗБОРНИК СТУДЕНТСКИХ РАДОВА

Рецензенти

проф. мр Валентина Дутина
проф. мр Сњежана Ђукић-Чамур
доц. мр Ивана Церовић
доц. ма Пеђа Харт

Издавач

Универзитет у Источном Сарајеву
Музичка академија

За издавача

мр Маја Жужа, деканица
Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву

Уредници

мр Душан Ерак
мр Ивана Церовић

Технички припрема текста

Анастасија Фимић
Ана Грк

Зборник је резултат рада студената Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву са студентске сесије одржане у оквиру манифестације „Дани Војина Комадине“ 2022. и 2023. године у Источном Сарајеву

Садржај

Предговор	5
ЗБОРНИК СТУДЕНТСКИХ РАДОВА (Дани Војина Комадине) 2022. године.....	7
Danica Mladenović (I godina, solo pjevanje), <i>DETALJNA ANALIZA MOTETA „HEU MIHI, DOMINE”</i>	9
Mina Karadžić (III godina, flauta), <i>OBLIK RONDO NA PRIMERU MOCARTOVOG RONDA ZA FLAUTU I KLAVIR</i>	14
Анастасија Фимић (II година, ОМП), <i>ТРАНСФОРМАЦИЈА СОНАТНОГ ОБЛИКА У ДЈЕЛИМА БЕЧКИХ КЛАСИЧАРА</i>	23
Мaja Stanišić (II godina, solo pjevanje), <i>INTERPRETACIJA KNJIŽEVNOG TEKSTA U ŠUBERTOVIM SOLO PJESMAMA ROMANZE DES RICHARD LÖWENHERZ I ABENDLIED FÜR DIE ENTFERNTEN</i>	36
Ана Грк (II година, ОМП), <i>ЕКСПРЕСИВНА УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ШУБЕРТОВОЈ СОЛО ПЈЕСМИ ВИЛИНСКИ КРАЉ</i>	44
Практичне вјежбе у изради четворогласног хорског става	54
Ана Грк (II година, ОМП), <i>Ave Maria</i>	55
Анастасија Фимић (II година, ОМП), <i>Господи помилуј</i>	56
Биљана Супић (мастер, ОМП), <i>Богородице Дјеве</i>	57
Биљана Супић (мастер, ОМП), <i>С нама Бог</i>	58
Даница Младеновић (II година, ЦМиП), <i>Свјати Божје</i>	59
Практикум стилског компоновања и импровизације.....	61
Марија Мањак (IV година, ОМП), <i>Сарабанда – Стилска вјежба у духу барока</i>	62
Композиција	64
Срђан Филиповић (I година, Композиција), <i>Рапсодија у ге-молу за хармонику (самосталан рад, примјер рада за пријемни испит на смјеру Композиција)</i>	65
ЗБОРНИК СТУДЕНТСКИХ РАДОВА (Дани Војина Комадине) 2023. године.....	74
Анастасија Фимић (IV година, ОМП), <i>СИНТЕЗА СОНАТНОГ ОБЛИКА И СОНАТНОГ ЦИКЛУСА У ЛИСТОВОЈ СОНАТИ ХА МОЛ</i>	75
Практичне вјежбе у изради четворогласног хорског става	85
Анастасија Фимић (III година, ОМП), <i>Прва слава</i>	86
Анастасија Фимић (III година, ОМП), <i>Валцер</i>	88
Ана Грк (III година, ОМП), <i>Свјете тихиј</i>	92
Даница Младеновић (III година, ЦМиП), <i>Богородице Дјеве</i>	95
Композиција	98
Срђан Филиповић (I година, Композиција), <i>Реквијем за Моцарта (текст: Миливој Дражетин)</i>	99

Предговор

Почетком академске 2022/2023. године, Катедра за теоријску наставу Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву донијела је одлуку да се у оквиру научног скупа „Традиционално и савремено у музичком стваралаштву“ током манифестације “Дани Војина Комадине“ уведе и студентска сесија на којој ће студенти академије излагати своје радове настале у склопу редовних наставних активности, са циљем јавног презентовања резултата њиховог теоријско-практичног рада, стицања вјештине јавног презентовања и подстицања других студената на исто.

Академске 2022/2023, 2023/2024. и 2024/2025. студенти су, у консултацији са својим предметним наставницима: проф. мр Сњежаном Ђукић-Чамур (*Анализа вокалне музике*), проф. мр Валентином Дутином (*Хармонија са хармонском анализом, Практикум стилског компоновања и импровизације и Композиција*), доц. мр Иваном Церовић (*Анализа музичког дјела и Хармонија са хармонском анализом*) и доц. ма Пеђом Хартом (*Аранжирање*) креирали радове из домена музичке анализе и теоријско-практичних дисциплина.

Овај зборник обухвата радове прве двије академске године, а радови који су излагани 2024. ће бити уврштени у сљедећи зборник радова чије је објављивање планирано у наредном периоду.

Студентски радови који се налазе у овом Зборнику су, на студентским сесијама, јавно презентовани у форми *Power Point* презентације (уколико су у питању радови из домена музичке анализе), јавног извођења хорских хармонизација, стилских минијатура, аранжмана и оригиналних композиција (уколико су у питању радови из домена теоријско-практичних и стваралачких дисциплина). За практично извођење музике, студенти су се сами организовали, формирајући хорске и камерне ансамбле, а хорским ансамблима су и сами дириговали.

Све те активности које су обухватиле цјелокупан процес – од креирања, припреме и презентовања резултата сопственог истраживачког и практичног креативног рада су за студенте биле врло драгоцјене а свакако и стимулативне јер су додатно активирале њихове капацитете и таленте. Стога сматрамо да је креирање овог Зборника као свједочанство њиховог рада у току студија од велике важности и на радост не само студената већ и свих нас који смо, као ментори, пратили и усмјеравали њихов рад.

Валентина Дутина

**ЗБОРНИК СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СА СЕСИЈЕ ОДРЖАНЕ У
ОКВИРУ МАНИФЕСТАЦИЈЕ ДАНИ ВОЛИНА КОМАДИНЕ
2022. ГОДИНЕ**

Danica Mladenović (I godina, solo pjevanje), *DETALJNA ANALIZA MOTETA „HEU MIHI, DOMINE”*

Predmet: Analiza vokalne literature

Mentor: mr Snježana Đukić-Čamur, red. prof.

Sažetak: Cilj ovog istraživanja je formalna analiza Palestrininog moteta *Heu mihi, Domine*¹. Tumačenje strukture kompozicije, kao i sagledavanje odnosa između melodije i teksta. Ovaj motet sadrži karakteristike koje su tipične za renesansne motete. U njemu je korišćena imitacijska tehnika, prokomponovan je i sastavljen od ukupno osam tema. Kompozitor koristi tehniku madrigalizma na nekoliko mesta u kompoziciji, a često su teme u modusu koji je povezan sa značenjem teksta koji ta tema donosi. Takav način povezivanja teksta sa melodijom daje određenu melodramatičnost ovom motetu.

Renesansa

Iako većina istoričara umetnosti smatra da se tačna godina početka i završetka epohe renesanse¹ ne može odrediti, početak XIV i kraj XVI veka su zasigurno njeni okviri. Ipak, bitno je napomenuti da se renesansa nije, tokom tri veka, razvijala istim intezitetom, kao i da su kulturne tendencije pre same „prave“ renesanse, a to su karolinška renesansa i protorenesansa, dovele do onoga što je ona postala na vrhuncu svog razvoja. Renesansa donosi iluminaciju svih umetnosti, shodno tome i u domenu muzike javljaju se značajne promene. Uloga muzike, koja je u renesansi podignuta na viši nivo, bila je značajan faktor njenog razvitka. Položaj muzičara u društvu, neće više nositi pridev „oskudan“, oni više nisu bili trubaduri, već prihvaćeni profesionalci, smatrani umetnicima. Talenat pojedinaca, stvaralačko umeće nije više bilo prepisivano Bogu, već se isticao dar individue, a zahvaljujući neanonimnim potpisima, sačuvana su imena najznačajnijih kompozitora. Takođe, u ovom periodu zabeleženi su temeljniji i konkretniji oblici muzičkog obrazovanja², kao i udruženja koja su se bavila pitanjima vezanim za umetnost.

U prethodnom dobu, kao prvi pravi vid višeglasja javio se organum, koji se zasnivao na kretanju u paralelnim kvartama i kvintama. Ovakva sazvučja u renesansi biće zamenjena paralelnim tercama i sekstama koje će se smatrati konsonancama (kretanje u sekstakordima). Muzika je i dalje bila posmatrana melodijski, a ne harmonski i bila je modalna, ali ipak javile su se težnje ka harmonskom shvatanju i dur-mol sistemu, koji će konačno u baroku moduse odvesti u zaborav. Počeli su se upotrebljavati i vanakordski tonovi, ali sa strogim pravilima uvođenja i razrešavanja, takođe, povećava se značaj kadenci.

Iako je instrumentalna muzika stekla samostalnost i razvoj, vokalna muzika dominira epohom renesanse. Ona nije više bila isključivo crkvena, već je dobila i svetovne oblike. Vilota(villota), frotola(frottola), vilanella(villanella), rispeto(rispetto), neki su od primera svetovnih formi. U njima se oslikava italijanska polifonija, izbegavanje prenatrpanosti, lakoća, jednostavnost, poletnost i uglavnom su homofone, sa prizvucima narodnih melodija. A, upravo iz ovih oblika razvije se svetovni madrigal, koji je najznačajnija svetovna vokalna forma ovog doba. Sa druge strane, na polju duhovne vokalne muzike, oblik koji definiše stil renesanse, pored mise, svakako je motet.

Motet

Motet je svoj konačan i usavršeni oblik, kakav mi danas srećemo istražujući vokalnu muziku renesanse, dobio u XVI veku. Bitno je reći da je motet nastao u stvaralaštvu flamanskih muzičara, odnosno, isti su postavili njegovu osnovnu građu. Ovaj oblik pisan je za hor u više glasova, bez instrumentalne pratnje (a kapela) i kao što je gore pomenuto, duhovna je kompozicija, tako da je i tekst duhovan, najčešće biblijskog porekla i na latinskom jeziku. Tekst nekada može imati i više

¹ franc. *renaissance*- preporod

² Na primer, flamanski muzičari bili su jedni od najobrazovanijih, a venecijanska i rimska škola najznačajnije toga doba

izvora, koji su sastavljeni u smislenu celinu. Sastoji se od više odseka koji mogu biti slični, kada tema ima dva ili više nastupa, ili potpuno različiti, novi tekst-nova tema. Ovakav tip građe melodija (kada se u svakom novom odlomku javlja nova tema) naziva se prokomponovanost, a s obzirom da je u motetu to najčešći slučaj, motet je „prokomponovan“. Glavna karakteristika moteta je ta što je napisan u pretežno polifonim stilu (neki odseci mogu biti građeni slobodnom polifonijom, a ponekad i homofono) i zasnovan je na principu imitacije. Dužina moteta nije fiksna, ona je uslovljena dužinom teksta, ili negde tehnikom komponovanja polifonog stila. Naravno, s obzirom na epohu u kom je nastao, motet je modalan, često se na početku izlaganja teme primenjuje skok kvinte ili kvarte, dok u samom melodijskom toku nema preteranih skokova. Melodije su jednostavne, a kraj svakog odseka označen je kadencom, koje su zaokruživale jednu celinu, ali nikako nisu razdvajale motet na zasebne celine. Jedan od najznačajnijih kompozitora moteta je Đovani Pjerluidi da Palestrina (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/26–1594).

Đovani Pjerluidi da Palestrina (1525/26–1594)

Palestrina se smatra najistaknutijim predstavnikom rimske škole i velikim majstorom polifonog stila vokalne duhovne muzike svoga vremena. I pored toga što je bio majstor polifonije, određeni muzikolozi smatraju da je on, takođe, uticao na njen opstanak u duhovnoj muzici³. Ipak, druga strana smatra da ove zasluge ne pripadaju njemu. Njegovo delovanje pripada kasnoj renesansi, a on je stvarao u dobu protureformacije. Čitavog života, Palestrina, je radio u Crkvi, kao orguljaš, pevač, horovođa, kapelmajstor, i tako dalje. Komponovao je isključivo vokalnu i najčešće crkvenu muziku.⁴ Izgradio je polifoni stil pisanja, koji će tada, ali i vekovima kasnije služiti kao model za stvaranje polifonih formi. Njegov stil komponovanja odiše smirenošću, spiritualnošću, jasnoćom i čistoćom melodija, bez neprirodnih visina i skokova. On je dao značajan doprinos razvoju moteta, težio je ka poistovećivanju melodije prema tekstu i pokazivao izuzetnu inventivnost u polifonim radu.

Analiza moteta

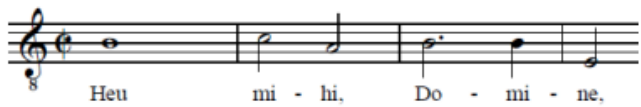
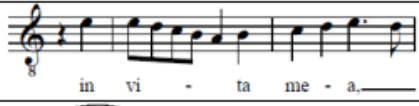
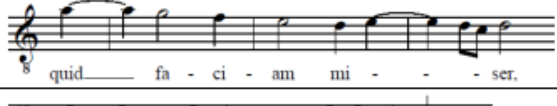
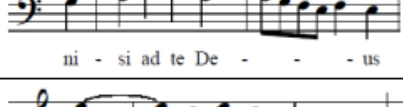
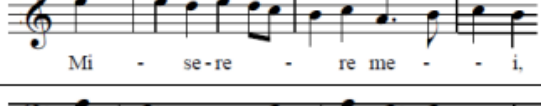
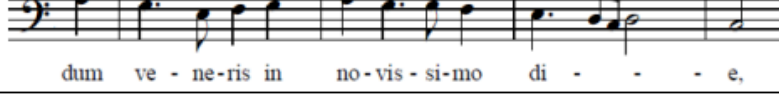
Motet „Heu mihi, Domine“ (Ovde sam, Gospode), komponovao je Đ. P. da Palestrina, za četvoroglasni hor – SATB, odnosno kantus, alt, tenor i bas. Ovaj motet se sastoji od šezdeset i devet taktova, zapisan je u „alla breve“ taktu, a ambitus po glasovima izgleda ovako: sopran od d1– e2, alt g – a1, zatim tenor od d – f1 i bas A – d1, s toga je opseg celog hora od A – e2. Alt i tenor zapisani su za oktavu više, a početni modus je frigijski in e. Kompletan tekst moteta glasi „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“. ili u grubom prevodu „Ovde sam, Gospode, zgrešio sam silno, u svom životu: šta ja, jadnik, da radim, kuda da pobegnem, nego kod tebe, Bože moj? Pomiluj me na poslednjem sudu“.

³ Postoji legenta po kojoj je Palestrina svojim delima „ubedio“ Tridentski koncil da ne izopštavaju izvođenje polifonih dela u Crkvi.

⁴ Premda je pisao i svetovnu muziku, ona se nije previše istakla i doživela uspeh kao duhovna.

Prilog br. 1

Prikaz teme i teksta koji ista donosi

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	

Tekst se može podeliti na tri dela, pa tako i motet, sveobuhvatno, na tri odseka.

Tabela br. 1

Podela moteta

Odsek	A	B	C
Broj takta	1 ₁ - 26 ₂	25 ₄ - 45 ₄	44 ₄ - 69 ₄
Tekst	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.
Modus	e _f /d _e /a _e	a _e /d _e /G _m /C _j	a _e /d _e /a _e

Prvi odsek (A) čiji bi tekst bio „Heu mihi, Domine, quia peccavi nimis, in vita mea:”, sadrži tri manja pododseka, a, b i c, od kojih a i b imaju svoje varirano slovo a1 i b1.

Tabela br. 2

Podela odseka A

Odsek	A		
Pododsek	a, a1	b, b1	c
Broj taktova	1 ₁ - 16 ₁	4 ₄ - 21 ₂	14 ₁ - 26 ₂

Bitno je napomenuti, da a i b pododseci funkcionišu zajedno, oni se mogu tumačiti i kao jedan odsek, koji se sastoji iz dva dela, jer nakon izlaganja jednog teksta, nastupa i njegov drugi deo, ali nakon četvrtinske pauze.

Prvi odsek, počinje u frigijskom modusu in e, ali vrlo brzo modulira u d eolski i samo jedan takt nakon kadence u ovom modusu, prelazi u a eolski, što je vrlo netipično za ovaj period. Odsek b kreće se u okviru istih modusa, upravo jer se njegovo izlaganje javlja dok se kod prve teme nije desilo u svim glasovima, što bi bio još jedan pokazatelj da je reč o jednom odseku koji se sastoji iz dva dela. Kod odseka a izlaganje se javilo prvo u tenoru, zatim basu, altu i na kraju sopranu. Imitacije su u svakom glasu stroge. Nakon što se tema iz odseka a izloži u basu i tenoru, javlja se tema iz odseka b/drugi deo prve teme. Ona je izložena, takođe, u tenoru i basu, a zatim se unakrsno javlja izlaganje obe teme u ostalim glasovima, kao i drugo izlaganje prve teme u tenoru i basu, koja je tekstualna. Zatim, izlaganje druge teme kroz sve glasove treći put u tenoru, što bi bilo proširenje b1. Dok a1 i b1 i dalje traju, u altu se pojavljuje treća tema sa novim tekstom (pododsek c). Ali, s obzirom da se njeno izlaganje u drugim glasovima, javlja tek sedam taktova kasnije i to bez ikakve sličnosti u tematskom materijalu, može se smatrati da pravo izlaganje treće teme sledi tek u sopranu u dvadeset prvom taktu. Jasno se vidi povezanost između soprana i basa (kreću se postupno naviše) i alta i tenora (kreću se postupno naniže). Odsek c kreće se u okviru eolskog modusa in a.

Drugi odsek (B), takođe, sadrži tri slova d (i d1), e i f. Donosi tekst „Quid faciam miser? Ubi fugiam, nisi ad te Deus meus?”

Tabela br. 3

Podela odseka B

Odsek	B		
Pododsek	d, d1	e	f
Broj taktova	25 ₄ - 35 ₂	34 ₂ - 39 ₂	38 ₄ - 45 ₄

Pododsek d izlaže temu u sva četiri glasa (ATSB), a zatim se posle četvrtinske pauze, iznova izlaže u altu, tenoru i posle dve polovinske pauze u sopranu, što označava d1. U pododseku d česte su pojave samo delova teksta koji dopunjuju izlaganje teme, što će se u daljim odsecima često javljati. Ipak, kod pojave pete teme, odnosno odseka e ovo neće biti slučaj. Pododsek e je kompaktan, tema se izlaže jednom u četiri glasa, on donosi tekst „ubi fugiam”, što znači „kuda da pobegnem” i posmatrajući temu i njena izlaganja možemo uočiti vezu između teksta i melodije. Oslikavanje teksta melodijom, odnosno, melizam, u ovom slučaju, koji dočarava značenje teksta. U sledećem odseku (f), koji sledi samo pet taktova kasnije, imamo prelazak u C jonski modus. Ovaj pododsek je, kao i pododsek d, isprekidan upadima segmenata teksta, sopranska deonica se kreće mirno, u prvoj oktavi i završava na tonu e1.

Poslednji, treći odsek (C), sadrži dva odseka g i h. Njegov tekst je „Miserere mei, dum veneris in novissimo die”.

Tabela br. 4

Podela odseka C

Odsek	C	
Pododsek	g	h
Broj taktova	44 ₄ - 50 ₄	53 ₄ - 69 ₄

Pododsek g javlja se u a eolskom modusu u sopranu, oktavnim skokom u odnosu na prethodni pododsek. S obzirom da donosi tekst „Miserere mei”, što znači „Smiluj se”/ „Pomiluj me”, i s obzirom da je u pitanju jaka molba, opet, možemo uočiti povezanost između teksta i melodije. Odsek g ima još jedno izlaganje teme u sva četiri glasa, ali s obzirom da se ono javlja u parovima istovremeno (T i B - S i A), možemo ga posmatrati kao proširenje. Tenor i alt su glavna izlaganja, jer su u intervalskom odnosu kvinte i vide se jasne sličnosti (stroga imitacija) između tenora i alta i basa i soprana. Pododsek h je vrlo dugačak i traje od pedeset trećeg do šezdeset devetog takta, to može

označavati povezanost sa početkom, koji je takođe, najduži odsek (ukoliko uzmemo u obzir oba dela teme). U odseku h često se javljaju samo segmenti teksta. Takođe, u pretposlednjem taktu javlja se antiparalelno kretanje između soprana i alta, koje vodi do kraja moteta, koji se specifično završava, polukadencom, odnosno, završava na petom stupnju a eolskog modusa.

Zaključak

U motetu „Heu mihi, Domine” korišćena je isključivo imitacijska tehnika, homofonog sloga nema. Ovaj motet je (tipično) prokomponovan i sadrži osam tema (delova teksta). Česte su promene modusa u okviru odseka, na kraćoj relaciji, dok na kraju odseka nema povratka u početni tonalitet. Modusi su uglavnom molski, a s obzirom da se u tekstu ispoljava tuga i molba, mogu se uočiti povezice, odnosno zajedno čine određenu melodramatičnost. Nema česte pojave nota kratkih vrednosti, gotovo u samo par taktova se javlja niz osmina, kao i šesnaestine, koje su prolazni tonovi. Takođe, na nekoliko mesta javljaju se motivi koji insinuiraju na inverziju.

LITERATURA

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

Mina Karadžić (III godina, flauta), *OBLIK RONDO NA PRIMERU MOCARTOVOG RONDA ZA FLAUTU I KLAVIR*

Predmet: Analiza muzičkog djela

Mentor: mr Ivana Cerović, doc.

Sažetak: Cilj rada je sagledavanje forme klasičnog rondo na primeru poznatog dela za flautu Wolfganga Amadeusa Mocarta. U sagledavanju je pretežno korišćena analitička metoda..

UVOD

Rondo se, po Dušanu Skovranu i Vlastimiru Peričiću (1991), može definisati kao oblik koji se bazira na jednoj ili više tema, pri čemu se prva, glavna tema, javlja u toku oblika najmanje tri puta i uvek u osnovnom tonalitetu.

Sam oblik je bio popularizovan u periodu ranog klasicizma. U prvobitnoj formi je bio vrlo jednostavan, ali kako je vreme prolazilo, oblik se razvijao. Zadržao se do perioda romantizma, nakon čega su kompozitori više pažnje posvetili kompleksnijim oblicima. Kasnije u 20. veku, mali broj kompozitora je ponovo dao značaj ronu, međutim, oblik nije zaživeo kao svojom prvom pojavom. U literaturi se može naći kao samostalno delo, ili češće, kao završni stav neke ciklične forme.

Mocart (Wolfgang Amadeus Mozart 1756–1791), predstavnik klasicizma, je takođe pisao rondo, za različite instrumentalne sastave. Jedan od takvih primera je i *Rondo za flautu i klavir*, originalno pisan za flautu i kamerni orkestar, putem kojeg će se u nastavku ovog teksta bolje objasniti oblik rondo.

ISTORIJA OBLIKA RONDO

Preteča oblika

U istoriji, rondo se pojavljuje kao vokalni oblik u kome se refren koristi isto kao i tema u instrumentalnoj verziji. Svaki rondo, i instrumentalni i vokalni, se baziraju na korišćenju teme i kontrastirajućeg materijala između nastupa te iste. Prva pojava instrumentalne verzije ovog oblika se može pripisati baroknom kompozitoru po imenu Fransoa Kupren (François Couperin 1668–1733). U njegovoj verziji rondo tema se naziva refren, po uzoru na prethodni vokalni oblik, dok je kontrastirajući materijal zvan kuplet. Po karakteru su često živahni i brzi, budeći potrebu za plesanjem.

Tema

Tema, poznata i kao refren, je glavna melodijska fraza svakog rondo. Svaka tema može biti period, dvodelna, trodelna pesma ili prelazni tip između dvodelne i trodelne pesme, dok u kasnijim nastupima teme se ona može pronaći skraćena, najčešće kao rečenica.. Svaki nastup teme je u istom tonalitetu, sa izuzetnim istupanjem u istoimeni mol ili dur.

U Mocartovom *Ronu za flautu i klavir* (primer 1), tema je primetno prelazni tip između dvodelne i trodelne pesme sa šemom 'a a1 b a2'. Prvi period, to jest 'a', iznosi flautista, isti period se ponavlja u deonici klavira i zato se označava kao 'a1'. Sledeći period, 'a2', izvode i flautista i klavirista. Između 'a1 i a2' se nalazi drugačiji materijal, u istom tonalitetu D-dura, koji se obeležava kao 'b', s obzirom da nema sličnosti sa 'a' delom.

U primerima gde je tema pesma, u narednim nastupima može biti skraćena, što se može primetiti u ovom slučaju. Često će biti ponovljen prvi period, međutim u ovom ronu, ponovljen je treći. Šema drugog nastupa je 'a', koji je period. Kod trećeg nastupa, tema se izlaže kao trodelna

pesma, a ne prelazni tip. Izostavljeno je 'a1' koji je iznesen u klaviru, i ostaje samo melodija koju svira flautista. Šema trećeg nastupa je 'a b a1', sa kadencom između 'b' i 'a1'.

Primer 1

V.A. Mocart, Rondo za flautu i klavir, t. 1-3

Allegretto grazioso [♩ = 63]

The musical score is presented in systems of two staves each, representing the flute and piano parts. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto grazioso' with a metronome marking of 63 quarter notes per minute. The score includes several performance instructions: 'Solo' for the flute, 'dolce' (a) for the piano, 'Tutti' (a1) for the piano, 'cresc.' (f) for the piano, 'Solo' (b) for the flute, and 'Tutti' (a2) for the piano. The score is divided into systems of two staves each. A red vertical line is drawn at measure 31.

Materijal između nastupa tema

Prvi oblici rondo su imali jednu temu, a između nastupa teme su obično stajale epizode sa materijalom koji može biti inspirisan temom, uz osećaj kontrastiranja. One takođe mogu izneti i novi tematski materijal, praveći određenu vrstu tematskog kontrasta. Epizode međusobno ne moraju biti iste, čak ni slične. Svaka epizoda može imati unikatni tematski materijal. U kasnijim oblicima rondo, epizode će imati primarnu ulogu modulacije između odseka, međutim u ovom obliku, iako se tonalitet može promeniti, tema uvek ostaje u svom osnovnom tonalitetu. Koriste se drugi tonaliteti u odnosu na početni i šema izgleda ovako:

A E1 A E2 A...A + koda.

Pravilo je da se tema ponavlja najmanje tri puta, međutim u literaturi se retko javlja primer sa više od 4 nastupa teme, pogotovo u ovako jednostavnom obliku. Često se naredni nastupi teme pojavljuju u variranim oblicima, ali uvek u osnovnom tonalitetu. Ovakav oblik je vrlo sličan Kuprenovom rondou. Glavne razlike između ovih oblika su sličnost i sažetost kupleta i refrena u odnosu na temu i epizode. Rondo sa jednom temom, to jest rondo sa epizodama, je znatno razvijeniji primer oblika u odnosu na Kuprenov rondo.

Vrste ronda

Rondo može imati i više od jedne teme i shodno broju tema, takvi oblici se nazivaju rondo sa dve teme, rondo sa tri teme... Između glavne teme se neće nalaziti samo epizode, već i novi odseci sa tematskim materijalima, koje nazivamo druga tema, treća tema...

Šema ronda sa dve teme:

A E B E A E B E A + koda

Šema ronda sa tri teme:

A E B E A E C E A + koda

Epizode ne moraju biti prisutne u svakom prelazu, a često i budu izostavljene pre drugog B odseka u obliku ronda sa dve teme, to jest pre C odseka u obliku ronda sa tri teme.

Tema A je uvek u osnovnom tonalitetu, ona može biti varirana i javlja se minimalno tri puta, dok se teme B i C vrlo retko pojavljuju u osnovnom tonalitetu, već se radije koriste dominantni tonalitet, subdominantni ili paralelni. Takođe, one kontrastiraju i u karakteru ali i novom tematskom materijalu.

Epizode mogu imati materijal iz tema koji se dalje razrađuje, a mogu imati i potpuno novu melodiju. Koriste se za modulaciju između odseka, i često završavaju na dominantni tonaliteta koji sledi.

U rondou sa dve teme, druga tema u oba svoja nastupa može biti u istom tonalitetu (ne početnom), a može biti i u različitim tonalitetima. U rondou sa tri teme se B i C teme nikad neće pojaviti u istom tonalitetu. Osim tonaliteta i tematskog materijala, teme se razlikuju u karakteru, ritmu, i boji, zarad unošenja što većeg kontrasta sa konstantno ponavljajućom prvom temom. Po obliku, one mogu biti rečenice, nizovi, periodi, pesme, kao i glavna tema. Međutim, pored navedenog, mogu biti i grupa teme. Grupa teme je melodijski materijal sačinjen iz dve celine i predstavlja strukturni kontrast vrlo stabilnom obliku prve teme (period, pesma...). Oba odseka u grupi teme mogu biti rečenica, period, niz, pesma i slično. Osim navedenih oblika, koji spadaju u niže tipove rondo, postoje i složeniji, to jest viši tipovi, a to su:

- Prošireni rondo sa tri teme: A B A C A B A + coda. U ovom slučaju, teme B i C se pojavljuju u različitim tonalitetima, međutim, drugi nastup teme B je u istom tonalitetu kao i njen prvi nastup.
- Sonatni rondo: A B A C A B A + coda. Treba razlikovati prošireni rondo sa tri teme i sonatni rondo. U oba slučaja je šema ABACABA, međutim, kad je reč o sonatnom rondou, drugi nastup B teme je u osnovnom tonalitetu, dok kod proširenog rondo sa tri teme to nije slučaj. U oba slučaja tema C može biti u bilo kom bliskom tonalitetu, sve dok to nisu tonaliteti A i B tema. Postoje i primeri sa više od 3 teme koji su dosta ređi u literaturi.

SONATNI RONDO

Iako je sonatni rondo još jedan oblik rondo, a ne zasebna forma, njegova važnost u kontekstu ovog rada iziskuje potrebu da bude obrađen kao odvojena tema.

Sonatni rondo naziv dobija po svojoj sličnosti sa oblicima koji ga sačinjavaju. To su rondo i sonatni oblik. Tema A je, kao i u dosadašnjim primerima, uvek u osnovnom tonalitetu. Pojavljuje se naizmenično sa drugim tematskim materijalima, praveći šemu: ABACABA. Njen treći nastup može biti izostavljen: ABACBA. Tema u sonatnom obliku radije poprima oblik perioda, rečenice, niza, dok u rondo može biti i pesma između ostalog.



Slika 2 - Šematski prikaz odnosa sonatnog rondo i sonatnog oblika

Tema B se javlja dva puta u toku dela, prvi put u dominantnom tonalitetu, drugi put u toničnom. Oblike teme može biti isti kao i kod prve teme, sa opcijom da bude i grupa teme koja se označava kao B1 i B2, predstavljaju dva različita odseka u okviru jedne velike celine. Tema B se često poredi sa drugom temom u sonatnom obliku. Tu činjenicu dodatno podržava i tendencija da se tema B u rondo i druga tema u sonatnom obliku često pojavljuju u dominantnom tonalitetu. Taj manir se koristio još od perioda baroka, samim tim je i praksa komponovanja bila pod uticajem istog.

Primer 2

V.A. Mocart, *Rondo za flautu i klavir*, prva i druga pojava II teme, t.37-65, t. 111-123

The image displays two systems of musical notation for V.A. Mozart's Rondo for Flute and Piano. The first system, labeled 'B1', covers measures 37 to 65. It features a flute melody with various ornaments and a piano accompaniment. The second system, labeled 'B2', covers measures 111 to 123. It shows a similar flute melody with ornaments and piano accompaniment, ending with the word 'dolce'.

U slučaju *Mocartovog rondo* (primer 2), može se zaključiti da je oblik sonatni rondo upravo zbog tonalnog plana B tema. U svom prvom nastupu, B tema se pojavljuje u vidu dva odseka B1 i B2, zahvatajući osnovni D-dur, preko h-mola do dominantnog A-dura. Prvi odsek B teme, B1, je u formi kvadratne rečenične strukture (2+2+4) sa unutrašnjim proširenjem. Ovaj odsek je previše jasno i pravilno napisan da bi bio bilo šta drugo osim teme. Drugi deo B teme, B2 je takođe velika rečenica sa unutrašnjim i spoljašnjim proširenjem.

Druga pojava B teme je skraćena, i umesto dva odseka, pojavljuje se samo B2 u obliku rečenice, dok je prva rečenica izostavljena, što je logičan pristup koji podržava oblik sonatnog rondo i odnosa tonaliteta B teme.

U oba nastupa, B2 su modulirajuće rečenice koje prelaze iz molskog u durski tonalitet koji je udaljen za veliku sekundu naniže (h - A, e - D). Dostignuti durski tonaliteti (dominantni u prvom nastupu i osnovni u drugom) potvrđuju sonatnost ovog rondo.

U rondo se može pojaviti i treća tema C koja se, ukoliko se pravi paralela, poredi sa razvojnim delom sonatnog oblika, preciznije epizodnom temom. Predstavlja sredinu kompozicije, i uvek je u novom tonalitetu. Takođe je najšire obrađen od svih odseka. Može biti po obliku pesma, ili fragmentarne strukture, sa sekvencama i modulacijama. Ovaj odsek se često uvodi bez međustava i u sonatnom rondo obavezno donosi nov tematski materijal.

Primer 3

V.A. Mocart, *Rondo za flautu i klavir*, treća tema t. 95–110



Tonalitet Mocartove treće teme je subdominantni G-dur (primer 3). Po strukturi je period. Prvi deo je jednostavan i završava na dominantu, dok je drugi deo njegova varirana verzija koja kadencira na tonici G-dura. Tema je uvedena kratkom epizodom u deonici klavira, međutim nakon njenog nastupa se ne pojavljuje ni jedna epizoda, već direktno prelazi u drugi nastup B teme. Primetno je da je osim epizode takođe izostavljen i nastup A teme između teme C i drugog nastupa teme B. To je često istupanje od pravila. Šema ovog rondo je: A B A₁ C B₁ A₂, čime se približava sonatnom obliku sa epizodnom temom umesto razvojnog dela i sa obrnutom reprizom.

Ovaj oblik rondo takođe ima prelaze, to jest epizode između nastupa tema. U nekim slučajevima se nastupi epizoda mogu izostaviti, ali ne i epizode sveukupno. Kad je u pitanju rondo za solo instrument uz pratnju klavira (kamernog orkestra), može se naći više prelaza između dve teme. To odstupanje se može primetiti u Mocartovom rondo za flautu.

Epizode

Primer 4

V.A. Mocart, *Rondo za flautu i klavir*, t. 32–36



Prvi prelaz se nalazi između odseka A i B (primer 4). Nije inspirisan tematskim materijalima ovog rondo. Prelaz je u tonalitetu D-dura, a po obliku je fragmentarna struktura. Ovaj prelaz je iznesen u deonici klavira.

Primer 5

V.A. Mocart, *Rondo za flautu i klavir*, t. 65–83.



Drugi prelaz se nalazi između odseka B i A1. Povezuje tonalitete A dura i D dura, originalnom melodijom koja nije inspirisana tematskim materijalima. Ova epizoda takođe, je očekivana fragmentarna struktura.

Primer 6

V.A. Mocart, *Rondo za flautu i klavir*, t. 91- 94.



Sledeći prelaz je između odseka A1 i C. Takođe fragmentarne strukture, izvodi se u deonici klavira, sa modulacijom ka subdominantnom tonalitetu G-dura. Materijal je originalan.

Primer 7

V.A.Mocart,*Rondo za flautu i klavir*,t. 124–138.



Poslednja epizoda spaja B1 temu i A2 temu. Fragmentarne strukture sa naglim prelazom u istoimeni mol, koriste se sekventi pokreti, prolazi kroz više tonaliteta, međutim na kraju, hromatskom

modulacijom završava na sedmom stupnju D-dura, kako bi lakše uveo ponovni nastup glavne teme. Melodija je inspirisana ritmičkom figurom koja se pojavljuje u temama B i C.

Najbitniji prelaz u celom delu jeste onaj koji predstavlja kulminaciju glavne teme, i pojavljuje se pred poslednji period poslednjeg nastupa A teme. To je upravo kadenca. Za svako delo je pisano više kadenci, jer su one originalno ostavljene solisti i njegovoj mašti. Kasnije su se i one zapisivale, a u ovom izdanju nota se koristi kadenca Žan Pjer Rampala, poznatog flautiste 20. veka.

Završetak

Čest način završavanja kompozicije, bila ona pesma, sonata ili rondo, jeste upravo kodom. Koda je zaseban odsek koji može biti inspirisan bilo kojim materijalom tokom dela koji ju je prethodio, međutim, može izneti sasvim nov i unikatan tematski materijal.

U slučaju ovog ronda, koda završava sa motivom koji je prethodno iznet u epizodi između B i C teme. Naravno, koda je u osnovnom tonalitetu, dok je motiv kojim je inspirisan napisan u A-duru.

Primer 8

V.A. Mocart, *Rondo za flautu i klavir*, t. 73–74, 175–182.



Zaključak

Mocartov rondo za flautu i klavir je dobar primer za izučavanje forme rondo. Harmonski jezik kojim se kompozitor koristi je vrlo jednostavan i odgovara muzičkom stilu u kom je napisan. Tonaliteti u modulacijama nisu dalji od prvog kvintnog srodstva, a korišćene modulacije su dijatonske i hromatske.

Primetni izuzeci u ovom delu je pre svega izostavljen treći nastup A teme, što kompoziciju približava više sonatnom obliku. Osim toga, primećuje se i skraćena pojava drugog i trećeg nastupa A teme, što dovodi do zaključka da se A tema nije pojavila u toku dela ni jednom u istom obliku.

Rondo kao oblik je značajna pojava u muzici, s obzirom da njegovim razvitkom u kasnijem periodu dobijamo najznačajniji oblik u istoriji muzike, sonatni oblik. Time će se kroz decenije koristiti sonatni oblik kao prvi stav sonate, a rondo kao treći, zauzimajući veći deo sonatnog ciklusa.

LITERATURA

1. Skovran, Dušan, Vlastimir Peričić. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Komisija za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu.

2. Čejls, Semjuel; Šta je oblik rondo u muzici? (What is rondo form in music?); 30.08.2022.;

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

PRILOG

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

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

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

Primer 4 - V.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

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

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

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

Primer 8 - V.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

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

Slika 2 - Lična izrada autora rada

Анастасија Фимић (II година, ОМП), *ТРАНСФОРМАЦИЈА СОНАТНОГ ОБЛИКА У ДЈЕЛИМА БЕЧКИХ КЛАСИЧАРА*

Предмет: Хармонија са хармонском анализом

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 замијењен 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 учача 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 уобичајена 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 VIID, и још изузетнији прекомјерни квинтсекстакорд, са истом улогом. У стилу класике, јавља се и прекомјерни терцквартакорд, са функцијом - 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 чешће 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 септима, 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 разубјенија, 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, некласична уобличиња, 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 доноси 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.
- **развојни 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 развојног 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 (B1 и B2) 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

МОСТ

Акордски фонд није обиман. Користе се акорди тоничне (у виду квинтакорда, сектакорда и пролазног 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, T6), 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 – VII6, T.

На самом почетку комплекса **II теме**, односно дијела **B1** (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 B1. Овај дио је по структури велика реченица 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

II ТЕМА Б1

Почетни акорд II теме је DVI, који се, у наредном такту разрјешава у VI ступањ. Та појава доминанте за цис-мол и њено разрјешење 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, T.

Након првог одсјека у групи 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 презначењем 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,T.

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 презначењем на VIIID, који у ха-молу постаје VII. На крају у.о. прелазимо у А-дур, са презначењем 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 – VIIIV, са разрешењем у VI ступањ. То разрешење постаје акорд презначења, 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 презначења. 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 презначења – 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 презначења 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 равојном 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 **B1** и **B2**. **B1** 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 **B2** 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 B1 и почетак B2

II ТЕМА B1

cresc.

p



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 четвортактни 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 четвортактна фрагмента. У првом четвортакту појављују се елементи I теме, док се у другом четвортакту обрађује материјал из B1 у еф-молу.

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

Битно је нагласити да је први четвортактни 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 квинтсектакорду доминанте це-мола. Након тог застоја креће **реприза**.

Реприза започиње у такту бр. 100. **I тема** је идентична као она у експозицији – два четвортакта 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 (B1)**. Први четвортакт је лирски и након њега одмах слиједи 6 тактова који су исти као други дио B1 дијела, само у основном тоналитету. **B2** 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 квартсектакорд. **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

Ова соната, за разлику од претходне двије приказане, 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.

Grave.

attacca subito il Allegro.

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 завршеницама, 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

Allegro di molto e con brio.

p *f* *cresc.* *p* *f* *cresc.* *МОСТ* *cresc.*

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 истоименом 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 оп. 13, бр. 2, це-мол, друга тема Б1

Б1

p *f* *Б1* *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 оп. 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-дуру. 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 четвротактом 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 четвротактни 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 хронолошким 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 простодушношћу 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 B2, користи мутацију у истоимени мол у служби конструкције облика (истицање и подвлачење контраста између двије теме). Код Бетовена се, умјесто паралелног дура на почетку B1, 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:

- 1.Перичић, Властимир, Душан Сковран. (1991). *Наука о музичким облицима*. Београд: Комисија за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду.
- 2.Деспих,Дејан. (1987). *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Maja Stanišić (II godina, solo pjevanje), *INTERPRETACIJA KNJIŽEVNOG TEKSTA U ŠUBERTOVIM SOLO PJESMAMA ROMANZE DES RICHARD LÖWENHERZ I ABENDLIED FÜR DIE ENTFERNTE*

Predmet: Analiza vokalne literature

Mentor: mr Snježana Đukić-Čamur, red. prof.

Sažetak: Težište istraživačkog rada je interpretacija književnog teksta u solo pjesmama *Romanze des Richard Löwenherz* i *Abendlied für die Entfernte* Franca Šuberta. Razmatra se način interpretacije tekstualnog podloška, odnos prema formi izvornog teksta i njegova primjena u formalnom oblikovanju izabranih solo pjesama. Nastoji se ustanoviti pravilo/pravila u kompozitorskom odnosu na relaciji – semantički plan lirske pjesme – tematski plan solo pjesme.

Romantizam u muzici

Romantizam se počeo formirati kao pravac još za vrijeme Betovenovog (Ludwig van Beethoven; 1770 – 1827) srednjeg opusa. On je svojom *Devetom simfonijom* nadmašio sve svoje prethodne simfonije i simfonije ostalih bečkih klasičara, kako kvantitetom, tako i romantičarskim izrazom koji je postao neizbježan.

Romantizam se dijeli na dva perioda; rani i pozni, dok neki izvori kažu da postoji i srednji, zreli, romantizam. Već u ranom romantizmu se razvija orkestar tako što se uvode novi duvački instrumenti i proširuje njegov sastav. Dobija i posebnu ulogu u operama, zbog toga što prikazuje lajtmotiv koji je važan za prikazivanje dramske radnje, te opera doživljava procvat. Za simfonijsku formu se gubi zainteresovanost, te se ona veoma rijetko piše. Pored već postojećih formi se razvija i forma koja se javila još među prvim formama u istoriji muzike, ali u drugačijem svjetlu i sa drugačijim nazivom - solo pjesma .

Prvi hronološki kompozitor koji je u potpunosti stvarao u romantizmu jeste Franc Šubert (Franz Schubert; 1797 – 1828), s tim da se on oslanjao na klasičarsku tradiciju. Njegovi nasljednici su Mendelson (Felix Mendelssohn; 1809 – 1847) i Šuman (Robert Schuman; 1838 – 1896), te je njegovo stvaralaštvo doživjelo veliki uspon nakon njegove smrti. Muzici je dodijelio više emocionalnog izraza, a tekst je pratio to emocionalno stanje.

Svi kompozitori su se okrenuli “umjetnosti radi umjetnosti” ili *larpurlatizmu*. Stvarali su slobodnije forme i okrenuli se međuljudskim odnosima i odnosu čovjeka sa prirodom. Mitološka i istorijska tematika je postala rijetka i nije bila više na prvom mjestu u stvaranju muzičkih djela, naročito solo pjesme, a njihovo mjesto su zauzele zgode i nezgode iz svakodnevnog života i emocije koje ih prate.

Dolazi do formiranja nacionalnih škola u Rusiji, Češkoj, Skandinaviji, pa i Srbiji. Razvoj nacionalne škole u Rusiji počinje još u prvoj polovini 19. vijeka, sa Mihailom Ivanovičem Glinkom (Mihail Ivanovič Glinka; 1804 – 1857), koji je prvi ubacio nacionalne elemente u muziku.

Smatra se da je Štraus poslednji kompozitor iz epohe romantizma, koji je svojim djelima čak duboko zakoračio i u ekspresionizam, što je i pokazao u svojim operama, simfonijama i kamernim djelima.

U 20. vijeku nastaje novo shvatanje romantizma koje je nazvano neo-romantizam.

Solo pjesma u epohi romantizma

Solo pjesma je muzički oblik koji je napisan za glas i klavir. Nastala je još u vrijeme trubadura, te nastavila svoj razvoj kroz istoriju. Poslije je zaživjela u muzici majstora pjevača sve do nastanka epohe Ars-nove koja solo pjesmi daje posebna imena, a to su balada i frotola-forme koje predstavljaju pjevanje praćeno na instrumentu.

Novija solo pjesma se razvila se u Njemačkoj u arijama u XIX vijeku, ali je njen razvoj tekao još od druge polovine XVIII vijeka kada se razvijala i njemačka poezija. Svoj konačan oblik i vrhunac je doživjela u doba romantizma i Šuberta.

Postoje dvije muzičke forme koje su se najčešće koristile kao forme solo pjesme, a nastale su prema razvoju teksta i melodije i njihovom međusobnom odnosu:

1. Strofična pjesma – klavirska dionica je podređena pjevaču i strofe imaju istu melodiju, a drugačiji tekst;

2. Prokomponovana – klavir ima veću i značajniju ulogu od samog uvoda i pratnje, a melodija je podređena zakonima teksta bez obzira na podjelu strofa.

U okviru obje ove forme, javlja se više podformi.

Franc Šubert

Franc Šubert (Franz Schubert; 1797–1828) je prvi romantičarski kompozitor koji komponovao u potpunosti u epohi romantizma. Rođen je u muzičkoj porodici; otac mu je bio učitelj muzike, iako nije bio popularan i poznat., a majka kućna pomoćnica. Imao je trinaestoro braće i sestara, ali su njih devetoro preminulo veoma rano. Već sa šest godina počinje dobijati instrukcije od oca, a godinu dana kasnije se upisuje njegovu školu. Otac ga je naučio da svira violinu, a brat klavir. Podršku je imao od velikog orguljaša Holzera (Johann Holzer; 1753 – 1818).

Njegovo ime je sinonim za formu solo pjesme, iako je njegovo stvaralaštvo bilo širokog spektra. Prva djela koja je napisao jesu zapravo gudački kvarteti koje je pisao za sastav u kojem je svirao on, njegova braća i otac. Ipak, njegova solo pjesma se isticala zbog svoje, često strofične, forme, ali upečatljivog teksta koji je pratio melodiju, harmoniju i emociju.

Iako je živio samo 31 godinu i stvarao 18 godina, iza sebe je ostavio veliki stvaralački opus. Napisao je oko 630 solo pjesama na stihove velikih pjesnika, te klavirska, kamerna djela i simfonije. Za vrijeme života nije bio mnogo poznat i priznat, ali je njegovo stvaralaštvo, zbog njegovih nasljednika, Mendelsohn i Šumana, dostiglo veliki uspjeh i slavu nakon njegove smrti.

Šubert, iako je napisao mnogo opera, one mu nisu donijele veliku slavu, jer je romantizam i romantičarski način pisanja opera zahtijevao da kompozitor bude i dobar libretista, koji će svojim tekstom upotpuniti operu, što u njegovom slučaju nije bilo tako. On je libreta uzimao iz velikih književnih dijela te su njegove opera brzo pale u zaborav, a opera svih kompozitora koji su imali svoj libretto naišle na veliki uspjeh.

Za vrijeme života je putovao, pisao i na kraju radio kao učitelj u očevoj školi. Dvije godine prije početka učiteljskog rada, upoznao je mladu sopranistkinju, kćerku poznatog proizvođača svile, i za nju napisao liturgijska djela poznata kao *Salve Regina* i *Tantum Ergo*.

Kada je odustao od rada u očevoj školi i nije dobio očekivani posao u Ljubljani, bio je gost u kući majke jednog bogatog studenta sa kojim se sprijateljio. Tada je pisao djela za prijatelje i posvetio se komponovanju, iako je pokušao isprva zaraditi dodatni novac sa instrukcijama koje mu nisu mnogo doprinijele.

Zimsko putovanje

Niz od 24 pjesme komponovane na stihove Vilhelma Milera (Johann Ludwig Wilhelm Müller; 1794 – 1827) predstavljaju jedan od najpoznatijih primjera vokalnog ciklusa. Ciklus *Zimsko putovanje* napisan je 1827. godine. Napisan je za muški glas – tenor i predstavlja veoma kompleksno i interpretativno teško djelo, koje se smatra kao veoma zahtjevno za pjevača, jer obuhvata veliki raspon, razne ritmičke i melodijske figure i traži maksimalnu koncentraciju.

Ovaj ciklus je dobio naziv po tragičnoj sudbini jednog junaka koji je zbog neuzvraćene ljubavi otišao u hladne krajeve da luta tražeći smisao života gdje, na kraju ciklusa, nagovještava da nema nade za njegov život.

Analiza solo pjesme *ROMANZE DES RICHARD LÖWENHERZ*

Ova solo pjesma pripada Šubertovom ciklusu *Zimsko putovanje* i govori o ljubavi jednog viteza.

Analiza teksta:

Prva strofa

Prva strofa je napisana u trećem licu jednine. Narator pripovijeda povratak viteza iz boja. U posljednjem stihu nagovještava da će sljedeća strofa početi vitezovim obraćanjem njegovoj dragoj.

Druga strofa

Druga strofa predstavlja vitezovo obraćanje njegovoj dragoj.

Treća strofa

Treća strofa počinje istim prvim stihom kao i druga strofa, te prožima istu tematiku kao prethodna.

Četvrta strofa

Četvrta strofa pokazuje vitezovu oduševljenost ljepotom njegove drage. Rima u njoj je parna.

Peta strofa

Peta strofa počinje istim prvim stihom kao druga i treća, što će ih i tematski ujediniti.

Rima u pjesmi je raznolika jer svaka strofa ima osam ili devet stihova. Postoji ukrštena i parna rima, a u zavisnosti od tog rasporeda, napravljen je i raspored fraza u muzičkom izrazu.

Cijela priča o boli junaka se ogleda u promjeni raspoloženja kroz cijeli ciklus, koje se prikazuje promjenom tempa, tonaliteta i karaktera izvođenja svake pjesme, a i tekstom koji prati cijelo psihičko stanje ciklusa.

Tekst i prevod pjesme:

Broj strofe	Tekst	Prevod
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:	Vitez je učinio velika dela daleko u svetoj zemlji; I krst na ramenu Krvvari u teškoj borbi. Neki ožiljci na njegovom štitu Nosio je sa bojnog polja; Na prozoru dame zatvori, Na mjesecini je pjevao ovako:
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!	„Pozdrav ljepoticama! iz daleka Da li je vitez došao kući? Ali nije smeo ništa da ponese sa sobom Kao njegov vjerni konj i mač. Njegovo koplje, njegove mamuze Nisu izgubljeni samo za njega Ovo je sva njegova ovozemaljska sreća Ovaj i Theklin ljubavni izgled!

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, „Deren Augen Himmelsglanz Gab bei Ascalon den Kranz!“	„Pozdrav ljepoticama! šta je vitez djelo koje duguje njenoj naklonosti, Stoga bi njena pohvala trebala proglašavati Uvek pevačeva slatka umetnost. "Vidi, eno je", reći će, kada hvale svoju lepotu, „Njihove oči sijaju kao nebo Dao venac u Askalonu!”
IV	„Schaut ihr Lächeln, eh'ne 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.	„Pogledajte njen osmeh, plemeniti ljudi položi ga beživotnog u prašinu, I Ikonija, da li njegov sultan Hrabra borba postala je njegova pljačka. Te lokne, kako su zlatne Plivaj oko nedra Holdena, Položen mnogima Muselmann Vezati neraskidivo.
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 Nords entwohnen, Lieb' ersticke nun die Scham, Weil von ihm der Ruhm dir kam.“	„Pozdrav ljepoticama! pripada vama Voli šta je tvoj vitez uradio - Zato mu otvori kapiju Duva noćni vjetar, bliži se čas. Tamo u vrućim zonama Sirije, Da li je lako morao da pobegne sa severa, Ljubav sada uguši sramotu Jer od njega ti je došla slava.”

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, fis	fs	H	H	H	H	H	H	H	h	h	fis	h	H	H	H	H	H

U okviru pododsjeka a₁ i b pojavljuje se struktura potencijalne rečenice, koja nije dovoljno velika da gradi malu rečenicu, ali ima elemente jedne rečenice. Takva struktura se ponavlja dva puta uzastopno i tako čini jednu veću cjelinu, te se na nju nadovezuje jedna neisprekidana velika rečenica koja zaokružuje tu misao.

Pjesma je napisana u brzem tempu, a njen karakter i pjesnikovu želju da izrazi svoju ljubav, potvrđuju melodijski skokovi i kratke notne vrijednosti. Tonalitet potvrđuje jasno harmonsko kretanje diskanta i basa, povišeni VI i VII stupanj, te razlaganje toničnog kvintakorda u dionici pjevača.

U odsjeku B, pododsjek e se može smatrati kao proširenje pododsjea d jer se ponavlja skraćeni i varirani tematski material. To isto možemo reći za odsjek A₁ i njegove pododsjeke a₁ i c. U cijeloj pjesmi se javlja jedan odsjek e koji predstavlja vrhunac teksta i melodije.

Broj strofa je podudaran sa brojem odsjeka, a kraj svake strofe je podudaran sa krajem odsjeka, što je i česta pojava u Šubertovim pjesmama.

A	B	B ₁	A ₁	B ₂
(1-20)	(21-38)	(39-64)	(65-88)	(89-105)
I strofa	II strofa	III strofa	IV strofa	V strofa

Posebno što se može istaći jeste da tekst druge, treće i pete strofe počinje istim stihom, tj., obraćanjem viteza njegovoj dragoj, a taj tekst prati ista melodija u sva tri odsjeka (varirana). Te odsjeke, zbog njihovog stalnog ponavljanja, možemo smatrati kao refrene pjesme. Takođe, ovi odsjeci se ističu zbog svog durskog prizvuka koji prikazuje vitezovu sreću i naklonost djevojci kojoj se obraća.

Pododsjeci

a – pododsjek a ima ulogu instrumentalnog uvoda, a u svim ostalim slučajevima ulogu prelaza između odsjeka (uvod za svaki novi odsjek);

a₁ – ovaj pododsjek se javlja kao varijanta pododsjea a kojoj je dodata vokalna dionica;

b – pododsjek b ima mnogo elemenata koji se pojavljuju u pododsjeku a, s tim da je napisan u drugom tonalitetu koji predstavlja manji kontrast prethodnom;

c – ovaj pododsjek predstavlja prelazni pododsjek između odsjeka A i B i veliki kontrast u odnosu na prethodni pododsjek;

d – pododsjek d je u istom odnosu sa pododsjekom c kao što su pododsjeci a i b međusobno;

e – ovaj pododsjek se javlja u odsjecima B i A₁ što su drugi i četvrti odsjek u ovoj pjesmi. Ovim pojavljivanjem prikazuju kružno kretanje melodije;

c₁ i d₁ – predstavljaju varijaciona ponavljanja pododsjea c i d.

A		
(1-20)		
a	a ₁	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

B ₁			
(39-64)			
a	b	a ₁	c
(39-45)	(46-51)	(52-59)	(59-62)
H	H	H	H

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

B ₂				
(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

Analiza solo pjesme *ABENDLIED FÜR DIE ENTFERNE*

Ova pjesma takođe pripada Zimskom ciklusu i govori o pjesnikovoj čežnji za ljubavlju i nadi da će se ona ostvariti. Pjesma je napisana u četiri strofe u kojima se ogleda pjesnikovo objašnjavanje gdje se nalazi ljubav jednog viteza i kako ona izgleda.

Analiza teksta:

Prva strofa

U prvoj strofi se uvodi u atmosferu pjesme i prikazuje se vitezov opis ljubavi i njegov doživljaj svijeta.

Druga strofa

Ova strofa pokazuje vitezovu bol zbog ljubavi kojoj se uzalud nada. U njegovim očima svijet je samo blijeda boja i svjetlost.

Treća strofa

U trećoj strofi se prikazuje vitezovo obraćanje svom srcu. On ga moli da ostane snažno i da strpljivo sačeka ljubav.

Četvrta strofa

Četvrta strofa prikazuje snagu vitezovog srca i veliku nadu da će se njegova ljubav ostvariti. Ona se ponavlja dva puta, te se, iako je posljednja, smatra osloncem i centrom pjesme, vitezovog osjećanja i glavne emocije cijele pjesme.

Tekst pjesme:

Strofa	Tekst	Prevod
I	Hinaus mein Blick! hinaus ins Tal! Da wohnt noch Lebensfülle; 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.	Van mog pogleda! u dolinu! Punoća života i dalje živi tamo; Tamo se osvježite u mjesečevoj zraki I u svetoj tišini. Slušaj sada neometano, srce moje, Zatim slušajte tihe zvukove One, kao iz daleka, za zadovoljstvo i bol gura prema vama.
II	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 Wärest du, o Menschenleben!	Ako slutnja i pamćenje venčani pred našim očima, Zatim omekša do sumraka Najdublja senka duše. Oh, ne bismo trebali sa snovima tkaju stvarnost, Kako siromašna boja, sjaj i svjetlost Jesi li bio, o ljudski živote!
III	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;	Zato se verno nadaj i ustraj Srce do groba; Sa ljubavlju grli sadašnjost, I misli da je bogat imovinom. Imovina koja sama stvara Neka ga sudbina ne opljačka;

	Es lebt und webt in Wärm' und Kraft, Durch Zuversicht und Glauben.	Živi i plete u toplini i snazi, Sa povjerenjem i vjerom.
IV	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.	I bio bi u noći i magli Takođe su svi oko umrli, Ovo srce je odavno za svaku borbu Nabavio štit. Sa velikim prkosom u nevolji Nosi ono što mu je suđeno. Tako zaspim, tako se budim, Ne u zadovoljstvu, nego u miru.

Šema:

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

*Ponavlja se tekst iz dijela B₁, a melodija odsjeka A se kreće račjim kretanjem.

Ova pjesma se sastoji od pet odsjeka koji zajedno čine jednu zaokruženu cjelinu.

U cijeloj pjesmi, svaki pododsjek se može vezati za svoj nadolazeći prelaz i sa njim činiti proširenu rečenicu.

Poslije trodjelne podjele A B A₁ pojavljuju se dodatna dva odsjeka B₁ i A₂/B₂ koji kao koda upotpunjuju i zaokružuju ovu pjesmu. B₁ je zapravo samo obris odsjeka B jer je u potpunosti skraćen, ali predstavlja njegovu kratku rekapitulaciju.

Odsjek A₂ je napisan u račjem kretanju, što znači da se kreće unazad u odnosu na prvo pojavljivanje odsjeka A. Time se dobija jasna zaokružena cjelina koja završava odsjekom i pododsejkom kojim je i počela i prikazuje kružno kretanje jedne pjesme.

Pododsjek e se javlja samo jednom i on predstavlja vrhunac pjesme.

a - instrumentalni uvod u pjesmu koji daje karakteristične motive koji će se javljati kroz cijelu pjesmu;

a₁ i a₂ su varirano javljanje pododsjeka a sa dodatnom vokalnom dionicom;

b - dio koji blago kontrastira pododsejku a;

b₁ i b₂ su varirano ponovljen pododsjek b;

c - pododsjek koji predstavlja emocionalni i tonalni kontrast prethodnim pododsejcima;

d - blagi kontrast pododsejku c sa kojim čini posebnu cjelinu;

Notne vrijednosti su malo duže, a harmonski tok jasan.

A					
(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

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

A ₁	
(73-106)	

a₁	b	b₁	a₂	a
(73-78)	(79-85)	(86-91)	(92-100)	(101-106)
F	c	c	F	F,f

A₂/B₂[*]			
(113-142)			
b	b₁	a₂	a
(113-119)	(120-125)	(126-135)	(136-142)
c	c	F	F

B₁	
(107-112)	
c	p
(107-110)	(111-112)
f	f

Zaključak

- Šubertove pjesme su često napisane u strofičnoj formi, a u ove dvije pjesme raspored odsjeka govori da su ove pjesme strofične sa refrenom;
- Melodija prati osjećanja teksta i njegova pravila;
- Izvorni tekst se ne mijenja, već se prati njegov tok i na osnovu njega se piše melodija;
- Pjesme su izvođački zahtjevne i traže spretnost, pjevačku kondiciju i koncentraciju izvođača zbog čega su doživjele uspjeh i obavezu da se izvode u nastavnom planu i program svakog solo pjevača.

LITERATURA:

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

Ана Грк (II година, ОМП), *ЕКСПРЕСИВНА УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ШУБЕРТОВОЈ СОЛО ПЈЕСМИ ВИЛИНСКИ КРАЉ*

Предмет: Хармонија са хармонском анализом

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**⁵ 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.⁶

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 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 потпуно развијена, без реприза (али није у потпуности искључена могућност да се реприза понекад и појави).

⁵Програмска 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.

⁶Симфонијска поема – музички облик који је утемељио Лист, једноставачно оркестарско дјело зависно од програма (Дедић 2022: 26).

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 призив. 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 изходиште 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 љускају песмом и игром у сан.“

- Гле оче, гле њишу се тамо кроз лут
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.⁷

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.

⁷Превео Бранимир Живојиновић; *Знаменити светски лиричари XIX и XX века*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.

Ф. Шуберт: Вилински краљ, почетак

Schnell ♩=152
Text: Johann Wolfgang Goethe

Gmin: i

6

Aø7/C A7/C# Gm/D D Gmin

Gmin: iiø₅⁶ V₅⁶/V i₄ V i

Примјер 2

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

The musical score is for a piano piece. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note Bb4, a quarter note C5, a half note Bb4, a quarter note A4, a half note G4, and a whole rest. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a whole-note pattern in the left hand. The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo is marked 'Andante'. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation like 'acc'. The lyrics are written below the vocal line.

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

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

47

Примјер 3

Ф. Шуберт: Вилински краљ, дионица дјечака (од т. 41)

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

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

pp

(C pedal point)

Cmin: i vii°7 i vii°7

Дионица вилењака је распјевана преко дурског тоналитета гдје, као кроз дјечију пјесмицу заводи дјечака, обећавајући му све љепоте свог краљевства (примјер 4).

Примјер 4

Ф. Шуберт: Вилински краљ, дионица вилењака (од т. 62)

62 Very lovely games I'll play with you;

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

Bb

F/C

C7

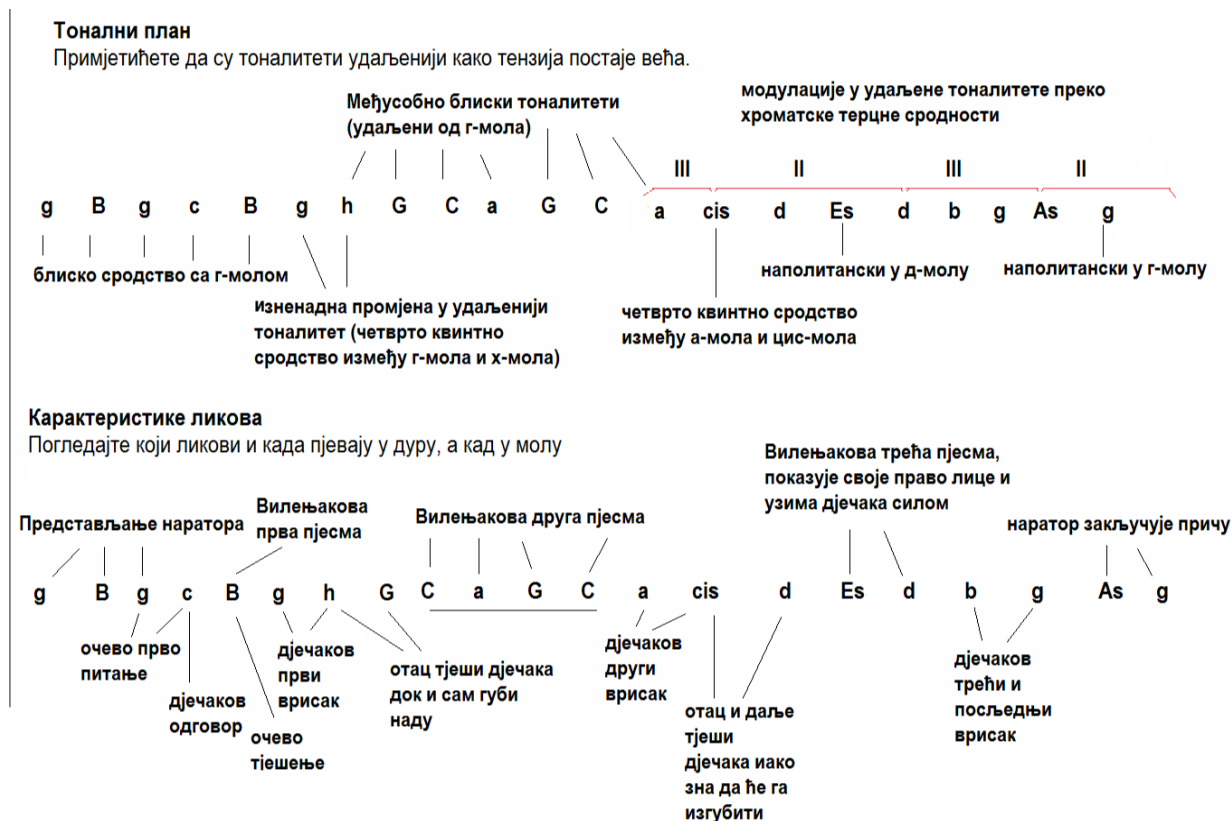
Bb: I V₄ V_{7/V}

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)

Примјер 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 галоп. 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 напетост 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 последњи 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 последње обраћање се одвија кроз плач у тамном бе-молу и сазнајемо да га је смрт однијела. Очево жаљење и јад се завршавају са

joш 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 обogaћен низом септакорада, од којих су најзаступљенији они на доминанти, другом ступњу, вођични, али и четвезвук на природном седмом ступњу. Уочљив је велики број вантоналних доминанти (DD, Ds9, DII, DVI, DN) и њихових замјеника (VIID, VII II, VIIs, VIIN). Акорди хроматског типа нису присутни. Петозвук, тј. нонакорд се појављује на доминанти и вантоналној доминанти (Ds9). Залажење у сферу наполитанског секстакорда, као дурског акорда, на крају композиције (примјер 6) 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 6

Ф. Шуберт: Вилински краљ, вилењаково обраћање кроз наполитански секстакорд (од т. 117)

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

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

Chords: Eb, Bb7/Eb, (Eb pedal point), N, V7/N

Dmin: i

pp

Shubert 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."

Chords: Eb, C#°7/G, G#°7, Dmin/A, A, Dmin

cresc.

fff

Dmin: N, vii°4/3, vii°7/V, i6/4, V, i

consecutive dominant-functioning chords

Формални и Тонални план

Шема пјесме је А-Б-Ц (типичан прокомпоновани облик). (примјер 7).

Примјер 7

Ф. Шуберт: Вилински краљ, шема формалног и тоналног плана

Формални и тонални план										
	А			В			С			
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
	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) ⁸. 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 3, 7, 8 и 9).

Примјер 8

Ф. Шуберт: Вилински краљ, дјечаково друго обраћање, одломак (од т. 76)

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

Примјер 9

Ф. Шуберт: Вилински краљ, дјечаково треће обраћање (од т. 98)

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#°

103 *dü - stern Ort?"*

Bmin B#° C#min

decresc.

Amin: ii C#min: vii° i

⁸Квинтно сродство се у овом случају односи на почетни тоналитет ге-мол.

Примјер 10

Ф. Шуберт: Вилински краљ, дјечаков последњи крик (од т. 124)

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!"

Gmin: i6 ii6₅ i₄ V i

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 урбаности 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/>

**ПРАКТИЧНЕ ВЈЕЖБЕ У ИЗРАДИ ЧЕТВОРОГЛАСНОГ ХОРСКОГ
СТАВА**

(предмети: Хармонија са хармонском анализом, Хармонија)

Ana Grk (II година, ОМП), Ave Maria

Предметни наставник: мр Валентина Дутина, ред. проф.

Largo

Choir

p A - - ve Ma - ri - - a,

A - - ve Ma - ri - - a.

mp A - - ve Ma - ri - - a. *mf* Gra - ci - a *mf* Gra - ci - a.

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

10 ple - na, gra - ci - a ple - na, ple - na. *mp* A - -

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

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

rit.

14 - ve Ma - ri - - a. *mf* *p*

-ve Ma - ri - - a.

Анастасија Фимић (II година, ОМП), *Господи помилуј*

Предметни наставник: мр Валентина Дугина, ред. проф.

SOPRANO

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

ALTO

tr Го - спо - ди по - ми - луј, Го - спо - ди по - ми - луј,

TENOR

tr Го - спо - ди по - ми - луј, Го - спо - ди по - ми - луј,

BASS

tr Го - спо - ди по - ми - луј, Го - спо - ди по - ми - луј,

5

Го - спо - ди по - ми - луј.

mf Го - спо - ди по - ми - луј.

mf Го - спо - ди по - ми - луј.

mf Го - спо - ди по - ми - луј.

9

А - мин. А - мин. А - мин.

mf А - мин. А - мин. А - мин.

mf А - мин. А - мин. А - мин.

mf А - мин. А - мин. А - мин.

Биљана Судић (мастер, ОМП), *Богородице Дјево*

Предметни наставник: мр Валентина Дутина, ред. проф.

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

Биљана Супић (мастер, ОМП), *С нами Бог*

Предметни наставник: мр Валентина Дугина, ред. проф.

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

rit.

5

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 (II година, ЦМиП), *Свјати Божје*

Предметни наставник: мр Валентина Дутина, ред. проф.

System 1: Tempo 40, dynamic *p*.
 S: Свја-ти Бо - же Свја - ти крје-пзиј Свја -
 T: Свја - ти Бо - же Свја - ти крје - пзиј Свја -

System 2: Tempo 60, dynamic *mf*.
 S: - ти бе - смерт - ниј По - ми - луј
 T: ти бе - смерт - ниј По - ми - луј

System 3: Tempo 60, dynamic *f*.
 S: нас Свја-ти Бо - же Свја-ти крје - пзиј Свја-ти бе - смерт-ниј
 T: нас Свја-ти Бо - же Свја-ти крје - пзиј Свја-ти бе - смерт-ниј

System 4: Tempo 60, dynamic *f*.
 S: по - ми - луј нас
 T: по - ми - луј нас

$\text{♩} = 80$

16 *f*

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

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

22

и во вје-ки вје-ков А - мин А - мин

и во вје-ки вје-ков А - А - мин

$\text{♩} = 32$
Largo

25 *p*

Свја-ти Бо - же Свја - ти крје-пакј Свја - ти

Свја - ти Бо - же Свја - ти крје-пакј Свја - ти

По - ми - луј нас

29

бе - смерт - ниј По - ми - луј нас

бе - смерт - ниј По - ми - луј нас

ПРАКТИКУМ СТИЛСКОГ КОМПОНОВАЊА И ИМПРОВИЗАЦИЈЕ

Марија Мањак (IV година, ОМП), *Сарабанда* – Стилска вјежба у духу барока

Предметни наставник: мр Валентина Дугина, ред. проф.

Largo $\text{♩} = 40$

p

Pedale

5

f

8

p

11

f

14

The musical score is written for piano and consists of 14 measures. It begins with a tempo marking of 'Largo' and a metronome indication of 40 quarter notes per minute. The key signature has two flats (B-flat major). The first measure is marked 'p' (piano) and includes a 'Pedale' instruction. The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-8, the third system measures 9-12, the fourth system measures 13-16, and the fifth system measures 17-20. The piece features a variety of musical textures, including single-note passages, dyads, and chords, with dynamic markings of piano (p) and forte (f) used to create contrast. The overall style is Baroque, characterized by its simple yet elegant harmonic language and rhythmic patterns.

17

Measures 17-19. Treble clef: eighth-note runs. Bass clef: chords and eighth notes.

20

Measures 20-22. Treble clef: eighth-note runs. Bass clef: chords and eighth notes.

23

Measures 23-25. Measure 23: repeat sign. Measure 24: piano (*p*) dynamic marking. Treble clef: eighth-note runs. Bass clef: chords and eighth notes.

26

Measures 26-28. Measure 26: repeat sign. Measure 28: forte (*f*) dynamic marking. Treble clef: eighth-note runs. Bass clef: chords and eighth notes.

29

Measures 29-30. Treble clef: eighth-note runs. Bass clef: chords and eighth notes.

31

Measures 31-32. Treble clef: eighth-note runs. Bass clef: chords and eighth notes.

КОМПОЗИЦИЈА

Срђан Филиповић (I година, Композиција), *Рансодија у ге-молу за хармонику*
(самосталан рад, примјер рада за пријемни испит за смјер *Композиција*)

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

$\text{♩} = 80$

BB.

4

rit.

Allegro $\text{♩} = 120$

6

vib.

8

non rubato

SB.

8

V

V

V

11

ff

14

16

17

19

21

mf

p

6

8

22 *f*

23 *ff*

24 *ff* $\text{♩} = 70$

25

26 *mf* *ff* *gliss.* *3*

28

29

31

32

33

$\text{♩} = 80$

mf poco rubato accel.

B.B.

34

35

p *f*

36

mf

37

rit.

38

♩ = 60
dolce

S.B.

39

p *ff*

41

mf *ff*

5

S.B.

43

p *ff*

B.B.

45

p *ff*

47

♩ = 70

ff

S.B.

48 *cresc.*

49 (*cresc.*)

50 *ff*
S.B.

51

52

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

56

58

59

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

63

(cresc.)

ff

65

mf cresc.

ff

ЗБОРНИК СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СА СЕСИЈЕ ОДРЖАНЕ У
ОКВИРУ МАНИФЕСТАЦИЈЕ ДАНИ ВОЛИНА КОМАДИНЕ
2023. ГОДИНЕ

Анастасија Фимић (IV година, ОМП), *СИНТЕЗА СОНАТНОГ ОБЛИКА И СОНАТНОГ ЦИКЛУСА У ЛИСТОВОЈ СОНАТИ ХА МОЛ*

Предмет Хармонија са хармонском анализом

Ментор: мр Ивана Церовић, доц.

Сажетак: Рад је настао као последица и својеврстан наставак истраживачког процеса заснованог на изучавању класичног сонатног облика и његове трансформације.⁹ У њему ће бити представљен принцип модификације и стапања формално-структуралних сегмената сонатног облика и сонатног циклуса, приказ ширења (и *разбијања*) оквира романтичарског тоналитета, те истицање разноврсне улоге хармонских средстава у *Сонати ха мол* Франца Листа (Franz Liszt, 1811–1886), једном од најзначајнијих клавирских дјела 19. вијека.

Соната ха мол, капитално дјело пијанистичке литературе и врхунац стваралаштва Франц Листа, настала је 1852. године, у сврху узвратног геста Шуману (Robert Schumann, 1810–1856), за његову посвету *Фантазије Це дур*, оп.17. Листу. Премијерно је изведена 1853. године, пред невеликим кругом пријатеља. Дјело је концертно изведено, 22. јануара 1857. године и већ тада је, као најсвојственији примјер Листове хармонске, за тај период пренаглашене смјелости и инвентивности, изазвало опречне реакције. Посматрајући из историјско-биографске перспективе, настанак *Сонате* може се окарактерисати као својеврсно *крунисање* Листове дугогодишње извођачке каријере, што подразумева груписање најзахтјевнијих интерпретативних и техничких параметара из области пијанизма.

Упркос јасно одређеном апсолутном наслову дјела који не садржи никакве назнаке програмског садржаја, недвосмислено се осјећају ванмузичке конотације аналогне композиторовој непрекидној унутрашњој борби и потреби за експресивношћу, својственим свим ствараоцима романтичне епохе. Појам Листовог унутрашњег сукоба базиран је на контрастима који се огледају кроз свеprisутну духовну антитезу – „земаљско, реално, према небеском, тајанственом“ (Марија Глуваков Меденица, 2021, стр. 35) и супротност засновану на универзалној борби људске природе: Фауст против Мефистофела¹⁰, односно потрага за истином и правдом против злих тежњи, сумњи и скептицизма. *Соната ха мол* може да се представи као *бојно поље* композиторове растрзане душе на ком се одвијају управо такве духовне и моралне колизије. Тврдње које се везују за тумачење ванмузичког садржаја *Сонате* не могу бити у потпуности доказане. Најзаступљенијом хипотезом сматра се она по којој ово дјело посједује елементе Гетеовог *Фауста*, или одређене аутобиографске црте. Такође, постоји тумачење које тврди да Соната не садржи никаква својства осим апсолутних. Појам тзв. *дводимензионалне* сонате или сонате у сонати представља дјело чија макроформа може да се окарактерише као носилац једног или више ставова, зависно од перцепције аналитичара. *Соната ха мол* је својеврстан „прототип“ такве двоструке форме. Употреба оваквог композиционо-формалног приступа може да се објасни

⁹ Наведени истраживачки процес приказан је у раду под називом *Трансформација сонатног облика у дјелима бечких класичара*, објављеног у првом зборнику радова студената Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву, претходно изложених на студентској сесији у оквиру манифестације *Дани Војина Комадине*, 2022. године. Зборник објављен 2023. године.

¹⁰ „Листово стварање било је увијек увјетовано извањим утјецајима, долазили они из ликовне умјетности, књижевности или појава духовног живота.“ Јосип Андреис, *Повијест гласбе*, 1942, стр. 337

Листовом тежњом ка сажимању циклуса у један став¹¹, али са традиционалним циљевима. Дакле, суштинске тежње су конвенционалне, али је нов начин на који их достиже.

Сматра се да је композитор ово дјело стварао по узору на Шубертову (Franz Schubert, 1797–1828) *Путник* (њем. *Wanderer*) фантазију¹², па, самим тим, њена структура недвосмислено садржи фантазијске елементе и принципе.

На почетку Сонате уочава се излагање седмотактног увода *Lento assai* (примјер 1). Он представља формалну одредницу која је, захваљујући његовој не честој, али вишеструкој појави на најзначајнијим структуралним *раскрићима*, од кључног значаја за форму. Састављен је од два љествична низа: фригијског модуса и циганског/мађарског мола¹³. Одабир управо ових љествичних структура није случајан: фригијски модус, староцрквена љествица која се у средњем вијеку користила у богослужбеној музици, заправо је испољавање композиторове тежње ка побједи духовног сегмента његове природе, док цигански мол представља његову потребу за везом са овоземаљским свијетом.¹⁴ Значајно је поменути да су оба љествична низа написана *in Ge*, што значи да образују медијантни однос са основним тоналитетом, *ха* молем. Дакле, на самом почетку долази до „типичног, романтичарског замагљивања тоналитета“ (Дејан Деспих 1987: 206).

Примјер 1

Лист *Соната ха мол*, увод (т. 1–7)



Након увода слиједи *декламативно* излагање прве теме (*Allegro energico*). Прва тема састављена је од два мотива који су одвојени паузама. Мотив А1 (примјер 2) енергичан је и борбен представник фаустовског начела: тонална нестабилност која се испољава кроз низање умањених септакорада, одлагање разрјешења и појаве тоничне функције, својеврстан су приказ „снажне воље и пркоса“ (Марија Глуваков Меденица, 2021: 39). Скоковита мелодија широког опсега од, скоро, двије октаве, подебљана октавом, уз

¹¹ Познато је да је Франц Лист зачетник облика симфонијске поеме – дотадашњи симфонијски циклус сажео је у један став.

¹² Лист је изузетно цијенио принцип формалне трансформације тематских одсјека у овом дјелу.

¹³ Мађарски или цигански мол има грађу хармонског мола са повишеним четвртим ступњем, дакле, садржи двије прекомјерне секунде.

¹⁴ „Још од младости био је Лист склон мистици и религиозном размишљању. Али ток његова живота – једна од најсјајних виртуоских каријера којој је наставак био изузетан положај средишње духовне личности Вајмара, уз стални заједнички живот са женом – везивао га је увијек за земљу!“ Јосип Андреис, *Повијест гласбе*, 1942: 336

изузетно нестабилну хармонску основу, доприноси осјећају немира и напетости. Тек на почетку другог мотива (т. 14) уочава се појава тоничног акорда у виду сектакорда.

Примјер 2

Ф. Лист, *Соната ха мол*, прва тема A1 (т.8–13)

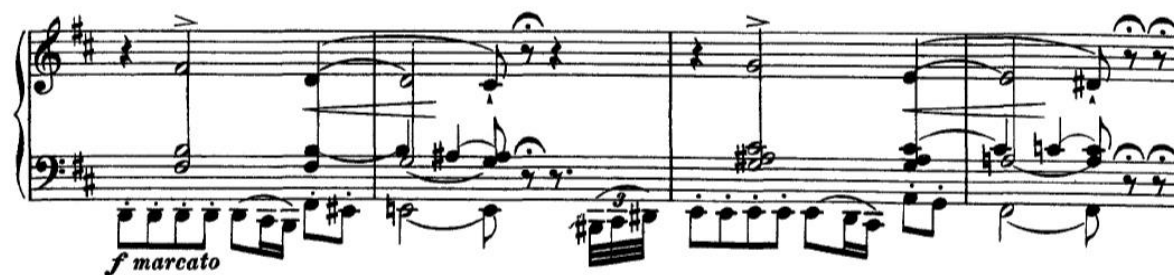


Други мотив A2 (примјер 3) са *демонским* мотивима удара, које је сам композитор упоредио са ударацама чекића (њем. *hammerschlag*), испуњен елементима сарказма и подсмјеха, окарактерисан је као начело Мефистофела. Иако се ха мол сматра основним тоналитетом који траје, он је кроз комплетно излагање прве теме изузетно услован.

Ова два контрасна тематска одсјека, односно, Фаустов и Мефистофелов тематски материјал, заједно чине а одсјек прве теме која има структуру мале тродјелне пјесме.

Примјер 3

Ф. Лист, *Соната ха мол*, прва тема A2 (т. 13–15)



Слиједи дио б, фрагментаран и не толико тематски изражајан, условно речено¹⁵, одсјек, који, иако је у оквирима основног тоналититета ха мола, знатно нарушава његову стабилност учесталом појавом умањених четворозвука и медијантних акорада. У такту бр. 25 долази до „сажете рекапитулације“ (Марија Глуваков Меденица, 2021: 41) тематског материјала у виду реченице од седам тактова. Почиње сектакордом Ес дура, који се може протумачити као снижена субдоминанта или, употребом енхармонске замјене, горња висока дурска медијанта дис фисис аис. Овај неочекивани акорд означава јасну, оштру границу почетка репризе у оквиру прве теме и свједочи о смјелом хармонском потезу Франца Листа. Њен је завршетак у 32. такту, убједљивом,

¹⁵ Дио б се, због своје фрагментарности и недостатка тематског профила, може окарактерисати и као прелаз ка рекапитулацији тематског садржаја, односно ка а1.

аутентичном каденцом која недвосмислено закључује излагање главног тематског материјала.

Слиједи мост (примјер 4), уланчан са првом темом и изузетно широких димензија, у ком се уочава разрада до крајњих граница. Уведен је по узору на класични: од већ познатог материјала, након чега слиједи његова обрада. Значајно је поменути да почетак моста, односно акорд који служи као спона за уланчавање са првом темом, представља прву појаву тонике ха мола у основном облику

Примјер 4

Ф. Лист, *Соната ха мол*, мост (од т. 32)

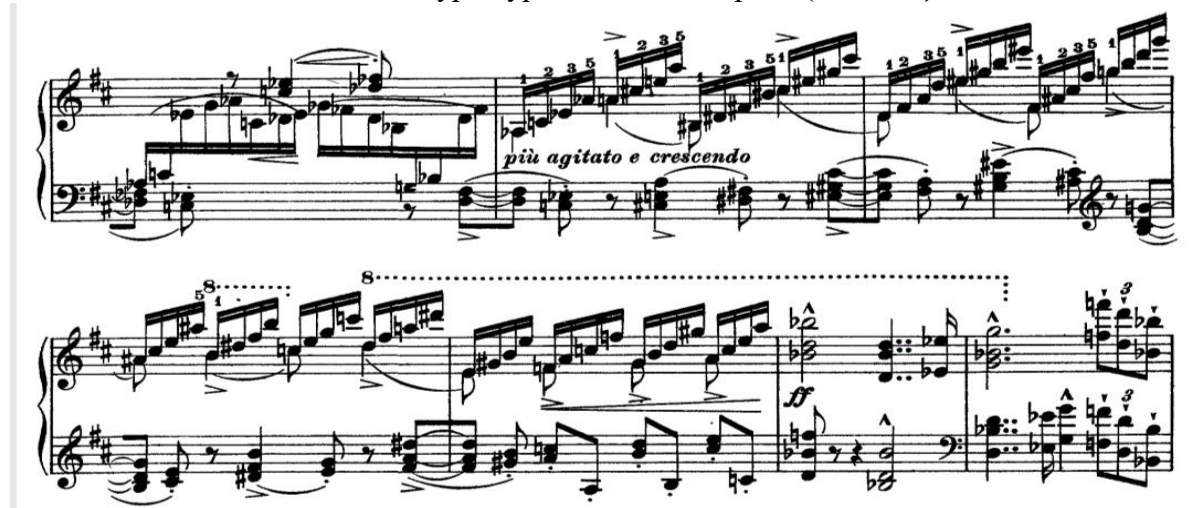


Форма моста може да се окарактерише као својеврстан тродјел аба1. Први дио а (т. 32–44), други дио б (т. 45–54) и трећи дио а1 (т. 55–104). Уочава се појава учесталих модулација, као и фрагментарност и секвентни рад у свим одсјецима. Тоналитети који се срећу кроз модулаторни процес разраде су: ха мол, Еф дур, Ас дур, Де дур, Е дур, Бе дур, Ес дур и де мол. Тоналитети нису потврђени каденцом, па се функционалност њихових чинилаца мора смјестити у услован тонални контекст.

Још један од многих симбола Листове хармонске смјелости може се уочити у 51. такту означеном са *Piu agitato e crescendo* (примјер 5) у ком почиње изузетно упечатљиво излагање микстурних паралелизмама у виду низања дурских квинтакорада. Њихова улога је превасходно колористичка, што значи да се функционална одређеност не може довести у разматрање. Такву појаву импресионистичког манира потребно је описати као композиторову тежњу ка непрекидном трагању за новим хармонским рјешењима.

Примјер 5

Ф. Лист, *Соната ха мол*, микстуре дурских квинтакорада (т. 51–54)



Након моста, излаже се материјал увода у виду низања различитих љествичних образаца: миксолидијски молдур, локријски модус, орјентални дур и фригијски модус. Овај пут уводни материјал, захваљујући излагању већег броја контрастних низова љествица, подвлачи моменат напетости и доприноси тихој кулминацији унутрашње борбе која се, упркос силазном мелодијском кретању у улози дескрипције духовног пада, спрема да *одахне* у дурском сјају друге теме.

Друга тема почиње у 105. такту и састављена је од два тематска материјала. Први тематски материјал Б1 (примјер 6), који је састављен од реченичне структуре са отвореним крајем и означен темпом *Grandioso*, садржи миран и узвишен карактер, који се испољава кроз монументалну, коралну фактуру. *Тешки* кораци хомофоновог акордског кретања, *подебљани* октавно удвојеним дубоким тоновима, на почетку теме доносе беспрекоран дијатонски функционални однос акорада Де дура. Истакнуте су плагалне везе¹⁶ чије се манифестовање врши кроз кореспонденцију акорада тонике, шестог ступња, субдоминанте и другог ступња. Међутим, успостављена тонална стабилност брзо почиње да се губи, а самим тим и функционални односи постају веома условни. Долази до пренаглашене употребе медијантних акорада, а затим и модулације у основни тоналитет, на чијем седмом ступњу¹⁷ у такту бр. 120 реченична структура Б1 и завршава. На њега се надовезује изразито модулаторан фрагментарни прелаз који представља реминисценцију на оба тематска материјала прве теме.

Примјер 6

Ф. Лист, *Соната ха мол*, друга тема Б1 (т. 105)



Други тематски материјал Б2 (примјер 7) *Cantando espressivo*, представља трансформисани одсјек А2. У овом одсјеку уочава се примјер принципа Листовог монотематизма који се манифестује кроз истицање тематске сржи и њене учестале појаве у, најчешће варираном облику и различитим формалним одсјецима. Структура Б2 сачињена је од двије реченице, 18 + 20, које граде период. Прва реченица завршава полукаденцом на доминанти Де дура у такту бр. 170, а друга представља варирано понављање прве. У овом тематском одјелу посебну пажњу привлачи још један од многих симбола Листове хармонске смјелости и инвентивности. Ријеч је о

¹⁶ Познато је да се плагална каденца зове и *црквена* због њене честе употребе у ренесансној духовној музици. Истицање плагалних веза испреплетених са доминацијом коралне фактуре доприноси постизању смиреног карактера, ком овај тематски материјал тежи.

¹⁷ Поновно истицање умањеног акорда као својеврсног манира Листовог хармонског језика у овом дјелу.

недвосмисленом истицању поларног акорда, које се постиже његовом, нимало случајном, позицијом између два акорда тонике (т. 178–180).

Примјер 7

Ф. Лист, *Соната ха мол*, друга тема Б2 (т. 153)

The image shows two systems of musical notation. The top system is for a vocal part, marked 'cantando espressivo', and the bottom system is for piano accompaniment, marked 'l'accompagnamento piano'. Both systems feature triplets and a 'poco rit.' marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Слиједи петнаестотактовни, изразито фрагментаран и модулаторан, прелаз развојног типа *agitato* (т. 191) који је сачињен од мотива и води до завршне групе.

Грандиозна и драматична **завршна група** (т. 206) посједује константну тежњу ка градационом набоју, чија се манифестација реализује кроз постепени раст и развој динамичког сегмента. Потребно је истаћи да њену непобитну улогу не одређује очекивано, али намјерно изостављено, присуство тоналитета друге теме, већ посједовање момента карактерног завршетка неке, релативно, веће формалне цјелине. Развојни дио (примјер бр. 8) започиње тоналитетом друге теме. У уводном одсјеку може се уочити присуство *чистог* дијатонског третмана хармонских прогресија, без условног функционалног контекста.

Примјер 8

Ф. Лист, *Соната ха мол*, развојни дио, уводни одсјек (од т. 239)

The image shows two systems of musical notation. The top system is for a vocal part, marked 'vivamente', and the bottom system is for piano accompaniment, marked 'non legato'. Both systems feature eighth notes and a 'p' marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Централни одсјек (т. 255) *incalzando*, доноси динамично подсјећање на материјал из б2. Састављен од периодичне структуре, овај одсјек одише честим и неупадљивим преплитањима тоналитета: ха мола, це мола и фис мола. Овдје се уочава наставак потенцирања поларног односа, у овом случају тоналитета, чија се реализација врши кроз модулацију из једног тоналитета у други који је удаљен за прекомјерну кварту више.

Веома кратак и фрагментаран, завршни одсјек (т. 277) садржи елементе изузетно важне формалне одреднице, увода, у виду три љествична низа *in* Ге: фригијски, еолски и хроматизовани еолски низ. Стављање акцента на одабир тоналитета којима започињу формални одсјеци у развојном дијелу, од посебног је значаја: појава терцно сродних тоналитета Де дура, ха мола и ге мола, остварена је у циљу истицања и подцртавања њиховог медијантног односа, чија се веома широка примјена може често пронаћи у музици Франца Листа.

Формални одсјек који слиједи (т. 286) представља кључни моменат перцептивног одређивања дводимензионалне сонанте форме. У контексту хипотетичног сонатног циклуса окарактерисан је као реприза у првом ставу, изложена у свом лажном виду, дакле, не у основном тоналијету, него (у овом случају) у бе молу. Њена појава доноси подсјећање на комплетан, претходно изложен, тематски материјал. Мост је изостављен, а редослијед излагања, сада фрагментарних и скраћених, тематских јединица измијењен: а1, б1, б2, б1, б2, а2. На крају, када у е молу са остинатним басом састављеним од фигуре ударца чекића из а2, доноси динамичко смирење, као и разрјеђивање фактуре.

Манифестација неминовне двоструке улоге репризе испољава се кроз могућност њеног спајања са развојним дијелом. Дакле, уколико се посматра из аспекта свеобухватне сонатне форме, одсјек који је претходно представљен као реприза, због логике предстојеће структуралне подјеле сонатног облика, имаће улогу *само* тематске реминисценције у оквиру завршног одсјека развојног дијела.

Други став циклуса (т. 331), односно, епизодни уметак „глобалног“ (Марија Глуваков Меденица, 2021: 48) сонантног става, лагани *Анданте sostenuto* (примјер 9), доноси потпуну промјену атмосфере, која се прелива између религиозног и сентименталног као својеврсна *оаза* у хаотичном простору. Започиње у *традиционалном* доминантном тоналијету, Фис дуру, чија империорност бива заступљена током цијелог става, упркос појави других тоналитета. У јасно заокруженој тродјелној форми аба1, најприје се излаже (нови¹⁸) увод од четири такта, изразито дијатонске хармонске грађе. На њега се надовезује одсјек а (т. 335-362) четрнаестотактовна реченица са спољашњим проширењем (т. 349) сачињеним од рада са мотивом б2, из експозиције. Фрагментарни одсјек б (т. 363-397) кроз свој садржај манифестује још један моменат подсјећања на тематски материјал изложен у експозицији, б1. Реализација реминисценције на овај садржај одвија се кроз константно присуство симболичне коралне фактуре.

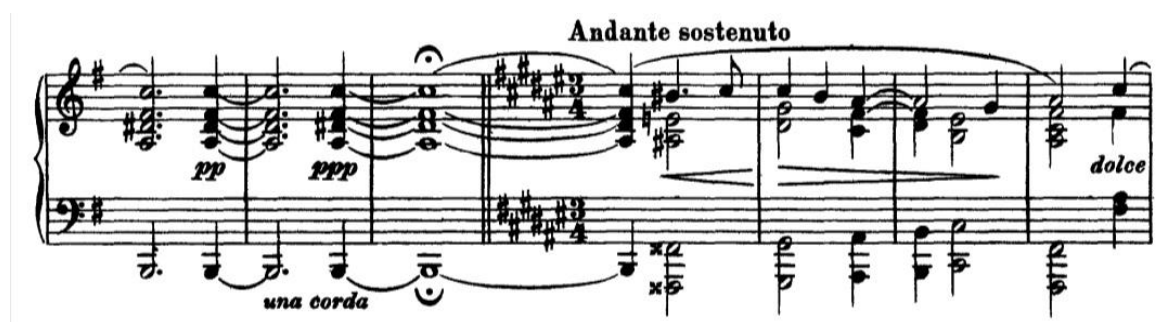
На крају се излаже „модификована“ (Марија Глуваков Меденица, 2021: 49) и знатно проширена реприза, (т. 398-452) а1.

Иако формално индивидуализован, овај став посједује веома значајне елементе који доприносе одржавању композиторове идеје базиране на тежњи ка монотематизу, што се огледа кроз рад са познатим материјалом (из експозиције).

¹⁸Материјал који није повезан са претходно изложеним уводом.

Примјер 9

Ф. Лист, *Соната ха мол*, лагани став *Andante sostenuto* (од т. 331)



Двострукофункционалној лажној репризи или паралелном трећем ставу (т. 460) који се појављује у облику енергичног, али *опрезног* фугата *Allegro energico* (примјер 10) у бе молу, претходи већ изузетно препознатљив уводни материјал, овај пут у виду фригијског *in fis* и Фис дура са повишеним другим ступњем. У басу се излаже тема фуге састављена од интегрисане репризе прве и друге теме које сада чине хомоген садржај. Након њеног излагања, на конвенционалан начин јавља се одговор (т. 470) у доминантном молском тоналитету, еф молу. Током цијелог става осјетни су елементи демонске притајености која се испољава кроз једнообразан и непромјенљив динамички сегмент. Експозиција фуге састављена је од четири провођења теме (у правилној реперкусији од најдубљег ка највишем гласу): бе мол–еф мол–бе мол–ес мол. Развојни дио је неполифоне грађе. Овај став карактеришу изузетно изражајна модулаторност и тонална нестабилност. Сви наведени елементи наговјештавају развој умјесто очекиване рекапитулације коју реприза обично доноси.

Примјер 10

Ф. Лист, *Соната ха мол*, Фугато, прва и друга тема интегрисане у хомогену цјелину (од т. 460) и одговор (од т. 470)



Неполифони фрагментарни, развојни дио (т. 506), започиње у а молу, изузетно удаљеном тоналитету у односу на почетни бе мол. Он доноси постепено динамичко појачавање и енергичнији приступ третману фактуре и раду са тематским материјалом. Што се тиче тоналног плана овог, изразито модулаторног, развојног дијела, може се уочити, у овој композицији већ виђено, низање тоналитета у медијантом односу¹⁹: де мол, фис мол, А дур, це мол и е мол. Хармонска напетост, овим низањем постигнута, доприноси стварању расположења узнемирености које тежи ка уточишту у *правој* тематској и тоналног рекапитулацији.

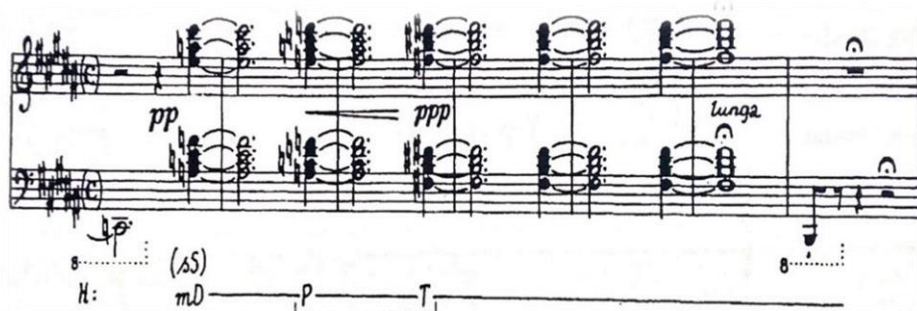
Финале које слиједи „сумира претходне ставове“ (Марија Глуваков Меденица, 2021: 51) и комплетан тематски материјал доводи до врхунца интензитета. Прва тема је проширена. У односу на њено експозиционо излагање које, иако посједује енергичан карактер, одише притајеном сумњом, у финалу се излаже тријумфално кроз веома јасно изражену форте динамику и њено постепено појачавање. Скраћена група друге теме у репризи наступа у Ха дуру. Њен улазак је скромнији и не толико свечан као у експозицији: умјесто карактера *Grandioso*, појављује се само *mf*.

Завршна група (т. 647) , *Stretta quasi Presto*, је, такође, проширена, изузетно фрагментарна и модулаторна. Почиње у *pp* и, кроз константно присуство крешенда, доводи до величанствене коде

Кода (т. 673) посједује грандиозан карактер који се постиже мелодијским развојем у октавама. У њој се остварује „изричито сумирајућа функција“ (Марија Глуваков Меденица, 2021: 51), која се реализује реминисценцијом на сав тематски материјал, укључујући и лагани став. Најприје се појављује група друге теме (т. 701), затим лагани став (т. 712), па група прве теме, обрнутим редослиједом (т. 729) . Пред сами крај долази до појаве материјала увода у виду фригијског низа *in ha* (т. 750), који, као на почетку експозиције, има ознаку *Lento assai*. Завршетак је на поларној каденци (примјер 11), што представља још „једно од бројних значајно модерних рјешења у Листовој хармонији“ (Дејан Деспић, 1997: 205).

Примјер 11²⁰

Ф. Лист, *Соната ха мол*, поларна каденца (т.754)



На основу резимеа комплетног аналитичког аспекта, може се извести недвосмислен закључак да је *Соната ха мол* облик сонате у једном ставу који „представља комбинацију и међусобно прожимање двеју формалних шема, јер његови одсјеци дјелимично одговарају појединим дијеловима обичног сонатног облика, а дјелимично

¹⁹ Од овог система одступа однос де мола и а мола, почетног тоналијета развојног дијела, па ређање медијантних тоналитета започиње након њега.

²⁰ Примјер преузет из уџбеника Хармонија са хармонском анализом Дејана Деспића, стр.205.

појединим ставовима сонатног циклуса“ (Душан Сковран, Властимир Перичић, 1991: 255).

Формални одсједи на макро плану јасно су одвојени, а у исто вријеме спојени помоћу универзалне монотематске мисли. Томе доприноси и вишеструка појава уводног материјала, који је „битан чинилац структурално-формалне динамике и хомогенизације музичког ткива.“ (Валентина Дутина, Ивана Церовић, 2018: 72) Појам класичне сонате знатно је модификован и, на својствен начин, унапријеђен, кроз конвенционалне циљеве, који се остварују помоћу, за оно вријеме, напредних рјешења. Трансформација форме донијела је и трансформацију хармоније: рапсодични принципи, условили су потребу за слободнијим третманом хармонског сегмента. Наиме, тоналитет бива проширен и доведен до експресивне *тачке пуцања*, а самим тим функционалност постаје условна. Изразита модулаторност, која је присутна током цијелог музичког тока, те потенцирање медијантних односа и поларног акорда, недвосмислено представљају својеврсно подцртавање тежње ка разбијању тоналних оквира.

ЛИТЕРАТУРА

Андреис, Јосип (1951). *Хисторија музике II*. Загреб.

Глуваков Меденица, Марија. (2021). *Фантазијски принципи и њихов утицај на форму, садржај и интерпретацију одабраних дела Моцарта (Фантазија це мол кв 475), Бетовена (Соната као фантазија оп. 27 бр. 2) и Листа (Соната ха мол и Соната као фантазија, После читања Дантеа)*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности.

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

Дутина, Валентина, Ивана Церовић (2018). *Аналитички приказ музичког дјела кроз призму и интеракцију различитих музичких динамика*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву.

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

**ПРАКТИЧНЕ ВЈЕЖБЕ У ИЗРАДИ ЧЕТВОРОГЛАСНОГ ХОРСКОГ
СТАВА**

Наставни предмети: Хармонија са хармонском анализом,
Аранжирање

Анастасија Фимић (III година, ОМП), *Прва слава*

Предметни наставник: мр Валентина Дугина, ред. проф.

SOPRANO

АЛТО

TENOR

BASS

Сла - ва О - цу и Си - ну и Свја - то-му Ду - ху.

Сла - ва О - цу и Си - ну и Свја - то-му Ду - ху.

Сла - ва О - цу и Си - ну и Свја - то-му Ду - ху.

Сла - ва О - цу и Си - ну и Свја - то-му Ду - ху.

5

И - ни - ње и при - сно и во - вје - ки вје - ков, а - мин.

И ни - ње и при - сно и во - вје - ки вје - ков, а - мин.

И - ни - ње и при - сно и во - вје - ки вје - ков, а - мин.

И - ни - ње и при - сно и во - вје - ки вје - ков, а - мин.

9

Бла - го - сло - ви ду - ше мо - ја Го - спо - да и всја вну - тре -

Бла - го - сло - ви ду - ше мо - ја Го - спо - да и всја вну - тре -

8 Бла - го - сло - ви ду - ше мо - ја Го - спо - да и всја вну - тре -

Бла - го - сло - ви ду - ше мо - ја Го - спо - да и всја вну - тре -

13

ња - ја мо - ја и - мја свја - то - је је - го.

ња - ја мо - ја и - мја свја - то - је је - го.

8 ња - ја мо - ја и - мја свја - то - је је - го.

ња - ја мо - ја и - мја вја - то - је је - го.

16

Бла - го - сло - вен је - си Го - спо - ди.

Бла - го - сло - вен је - си Го - спо - ди.

8 Бла - го - сло - вен је - си Го - спо - ди

Бла - го - сло - вен је - си Го - спо - ди.

Анастасија Фимић (III година, ОМП), *Валцер*

Предметни наставник: ма Пеђа Харт, доц.

Andante cantabile

flute *mp*

piano *mp*

6 *accel.* *piu mosso* *f*

accel. *piu mosso* *f*

11 *rit.* *a tempo* *mp*

rit. *a tempo* *mp*

15

rit.

rit.

17

f

f

22

27

32

36

rit.

6

mp

mp

40

45

pi mosso

f

piu mosso

f

50

mp

mp

55

mp

mf

rit.

p

Ана Грк (III година, ОМП), *Свјете тихиј*

Предметни наставник: мр Валентина Дутина, ред. проф.

Largo

p

Soprani

Свје-те - ти-хиј свја-ти - ја сла-ви. Без-смерт - на - го О - ца Не - бе -

Alti

Свје-те ти-хиј свја-ти - ја сла-ви. Без-смерт - на - го О - ца Не - бе -

Tenori

Свје-те - ти-хиј свја-ти - ја сла-ви. Без-смерт - на - го О - ца Не - бе-сна-

Bassi

Свје-те ти-хиј свја-ти-ја сла-ви. Без-смерт - на - го О - ца Не - бе-сна-

5

S.

сна - го. Свја-та - го, Бла - же-на- го, И - су се Хри - сте.

A.

сна - го. Свја-та - го, Бла - же-на- го, И - су-се Хри - сте.

T.

го. Свја - та - го, Бла - же - на- го, И - су-се Хри - сте.

B.

го. Свја - та - го, Бла-же - на - го, И - су-се Хри - сте.

9 *mf* *P*

S. При-шед-ше на за-пад сон-ца ви-дје-ше свјет ве - чер - њиј.

A. При-шед-ше на за - пад сон ца, ви-дје-ше свјет ве - чер- њиј.

T. При-шед-ше на за-пад сон ца, ви-дјев-ше свјет ве - чер- њиј.

B. При-шед-ше на за-пад сон ца, ви-дјев-ше свјет ве - чер- њиј.

13 **Più mosso** *f*

S. По - јем О - ца Си - на и Свја - та - го Ду - ха Бо - га.

A. По - јем О - ца, Си - на и Свја - та - го Ду - ха Бо - га.

T. По - јем О - ца, Си - на и Свја - та - го Ду - ха Бо - га.

B. По - јем О - ца, Си - на и Свја - та - го Ду - ха Бо - га.

17 **A tempo**

S. До - сто - јин је - си во всја вре - ме - на пјет би -

A. До - сто - јин је - си во всја вре - ме - на пјет би -

T. До - сто - јин је - си во всја вре - ме - на пјет би -

B. До - сто - јин је - си во всја вре - ме - на пјет би -

21

rit. A tempo

pp *mf*

S. ти гла - си пре - по - до - бни - ми. Си - не Бо - жји__

pp *mf*

A. ти гла - си пре - по - до - бни - ми. Си - не - Бо - жји

pp *mf*

T. ти гла - си пре - по - до - бни - ми. Си - не - Бо - жји

pp *mf*

B. ти гла - си пре - по - до - бни - ми. Си - не Бо - жји

26

pp *pp* *pp* *pp*

S. жи - вот да - јај, тјем - же__ мир тја сла - вит.

pp *pp* *pp* *pp*

A. жи - вот__ да - јај, тјем - же мир__ тја сла - вит.

pp *pp* *pp* *pp*

T. жи - вот__ да - јај, тјем - же__ мир тја сла - вит.

pp *pp* *pp* *pp*

B. жи - вот__ да - јај, тјем - же мир тја сла - вит.

Даница Младеновић (III година, ЦМиП), Богородице Дјево

Предметни наставник: мр Валентина Дугина, ред. проф.

Andante **Moderato dolce**

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Бо - го - ро - ди - це. Бо - го - ро - ди - це Дје - во

Бо - го - ро - ди - це Дје - во ра - дуј -

Бо - го - ро - ди - це Дје - во ра - дуј -

Бо - го - ро - ди - це Дје - во

9

S.

A.

T.

B.

сја, Бла - го - да - тна - ја Ма - ри - је, Го - спод сТо - бо - ју. Бла,

сја, Бла - го - да - тна - ја Ма - ри - је, Го - спод сТо - бо - ју.

Бла - го - да - тна - ја Ма - ри - је, Го - спод сТо - бо - ју.

Бла - го - да - тна - ја Ма - ри - је, Го - спод сТо - бо - ју.

14 **Più mosso**

S. *p* Бла - го - сло - ве - на ти вже - нах и бла - го - сло - вен Плод чре - ва *f*

A. *p* Бла - го - сло - ве - на ти вже - нах и бла - го - сло - вен Плод чре - ва *f*

T. *p* Бла - го - сло - ве - на и бла - го - сло - вен

B. *p* Бла - го - сло - ве - на и бла - го - сло - вен

18 *poco a poco ritenuto*

S. *mf* Тво - је - го, ја - ко Спа - са ро - ди - ла је - си

A. *mf* Тво - је - го, ја - ко Спа - са ро - ди - ла је - си

T. *mf* Плод чре - ва ја - ко Спа - са ро - ди - ла

B. Плод чре - ва ја - ко Спа - са ро - ди - ла

22 *a tempo*

S. *p* душ на - шим! Бо - го - ро -

A. *p* душ на - шим!

T. *p* душ на - шим! Бо - го -

B. *p* душ на - шим!

26

S. ди - це Дје - - - во

A. Бо - го - ро - - - ди - це

T. -ро - - - ди - це Дје - во

B. Бо - го - ро - - -

29

S. ра - - дуј - сја, ра - дуј - сја, ра - дуј - сја.

A. ра - - дуј - сја, ра - дуј - сја, ра - дуј - сја.

T. Бо - го - ро - ди - це ра - дуј - сја.

B. ди - - - це Дје - во ра - дуј - сја.

32 **Maestoso**

S. **ff** Бо - - - го - ро - ди - це.

A. **ff** Бо - - - го - ро - ди - це.

T. **ff** Бо - - - го - ро - ди - це.

B. **ff** Бо - - - го - ро - де - це.

КОМПОЗИЦИЈА

Срђан Филиповић (I година, Композиција), *Реквијем за Моцарта* (текст: Миливој Дражетин)

Предметни наставник: мр Валентина Дутина, ред. проф.

Adagietto

System 1:

Tenor: *p* Iz zi-do-va pr-sutnih vazduh u-pi-jam

Piano: *pp*

System 2:

T: *p* Noć se ra - skla - pa na lju-ske, na lju-ske

Pno.: *p*

System 3:

T: *mf* *f* *ff* U sva-koj lju - sci po sun - ce po i - me po dr - vo i po de-voj-ka je-dna

Pno.: *p* *cresc.* *mf* *f* *ff*

13
T
8
to - ci - ni sva - ku lju - sku to - ci - ni ce - o svet

Pno.

16
T
8
falsetto **ff**
U gro - bni - ci pot - pu - no stra - noj do

Pno.

19
T
8
sko - ra a sad to - li - ko dra - goj

Pno.

22
T
8
p *mf* *f*
dra - goj Sa mla - de - zom mra - vi - nja - ka na pe - pe - lu

Pno.

25 *ff*

T 8 smr - ti mo - je ne - u - mi - tne

Pno. *ff*

27

T 8 kli-ja pe-cur-ka no - vog sve - ta jer smrt sa - mo

Pno.

29

T 8 ki - sa je

Pno. *pp*

32 *ritardando*

T 8

Pno.

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

78(082.2)

ЗБОРНИК студентских радова са Дани Војина Комадине
2022. и 2023. године / [уредници Душан Ерак, Ивана Церовић].
- Источно Сарајево : Музичка академија, 2025 (Источно
Сарајево : Копикомерц). - 101 стр. : ноте ; 30 cm

ISBN 978-99976-064-4-0

COBISS.RS-ID 142804737

