

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija:

**Ispoljavanje simetrije u muzičkom obliku
– pitanja metodologije analize –**

autor:
Anica Sabo

Mentor
red. prof. dr Sonja Marinković

Komentor
red. prof. dr Leon Stefanija

Beograd, decembar 2012. godina

Apstrakt:

Doktorska disertacija *Ispoljavanje simetrije u muzičkom obliku – pitanja metodologije analize* postavljena je kao muzičko-teorijsko istraživanje fenomena ispoljavanja simetrije sa akcentom na preispitivanju metodologije analitičkog postupka. Kako se opus Bele Bartoka smatra paradigmatičnim primerom za ispoljavanje najrazličitijih tipova simetrije, prirodno je doneta odluka da se analitički uzorak disertacije veže za njegov koncertantni opus. Konzistentnom primenom metoda analize simetrije utvrđuju se putevi nastanka, vidovi ispoljavanja i razlozi koji su označili zaokret u poimanju simetrične koncepcije ciklusa u delima ovog autora. Cilj je da se definiše 1. Ishodište simetrične koncepcije ciklusa (*Prvi koncert za violinu i orkestar*), 2. Put ka simetričnoj koncepciji ciklusa (*Prvi koncert za klavir i orkestar*) i 3. Afirmacija simetrične koncepcije ciklusa (*Drugi koncert za klavir i orkestar* i *Drugi koncert za violinu i orkestar*).

Teorijska polazišta istraživanja postavljena su kroz sučeljavanje izvornih principa nauke o muzičkim oblicima (A. B. Marks) i teorijske postavke (V. Peričić, D. Skovran, D. Gostuški, B. Popović). U radu se preispituje definicija pojma muzički tok i posebno njegove elementarne jedinice – muzičke rečenice. Pored toga, ukazuje se da je za razumevanje simetrije značajno utvrditi tumačenje pojmova: muzički planovi, muzičke komponente i njihovi elementi, potpuna i nepotpuna ekvivalentnost (naročito odrednice nepotpune ekvivalentnosti), granice u muzičkom toku i vidovi njihovog ispoljavanja, zatim razmatranje tipova izlaganja, određenja i diferencijacije kategorija strukturnog središta i strukturnog težišta u procesu oblikovanja forme. Sve navedene kategorije se povezuju sa važećom tipologijom forme a otvara se i prostor za uspostavljanje novih odnosa između različitih formalnih modela. Simetrije se vezuju za spoznaje koje ukazuju na uređenost i čvrstinu forme, kao i na skladnost u sadejstvu svih činilaca koji učestvuju u realizaciji muzičkog toka, a ne samo (čak ne ni primarno) za brojevanu proporcionalnost simetrično postavljenih segmenata nužno povezanu sa afirmacijom ponavljanja.

Izvođenje simetrije na nivo ključnog uporišta tradicionalne metodologije analize podrazumeva postavljanje korelacije između geometrijskih pojmova (translacija, rotacija, refleksija, osa) i muzičke forme. Takođe, klasifikacija vrsta simetrija i njeno ispoljavanje u procesu oblikovanja muzičkog toka postaju važne odrednice same pojave i nužno zahtevaju preciziranje. Od suštinske važnosti za spoznaju simetrije u muzičkom toku takođe je određenje statusa ose simetrije. Kao ključni činilac simetrije ona može biti plasirana na više načina i dobiti raznorodne funkcije. Ukazano je da osa simetrije često nema jednoznačni smisao, već isti muzički entitet može dobiti višestruka značenja. Naglašeno je da je za teorijsko-analitičko razumevanje simetrije u muzičkom obliku bitno uvažiti dva ključna momenta: 1. postojanje fiktivne ose i 2. raznorodne vidove ispoljavanja dinamičnih simetrija.

Sagledavanjem Bartokovih dela, na način kako to predložena metodologija sugeriše, pokazano je da je moguće pratiti proces nastanka, razvoja i napuštanja jedne originalne koncepcije dramaturgije ciklusa, te da je moguće prepoznati specifičnost kompozicionih postupaka koji ne bi mogli biti sagledani korišćenjem tradicionalnog analitičkog instrumentarijuma. Zato se analiza vidova ispoljavanja simetrije u muzičkom toku predlaže kao inovativni metod koji tradicionalnoj analitičkoj aparaturi daje mogućnost nadgradnje bez negacije njenih bazičnih postulata.

Abstract:

The PhD thesis titled *The manifestation of symmetry in musical form – issues of analysis methodology* is conceived as a research of the phenomenon of different manifestations of symmetry, with a special emphasis on questions of the methodology of the analytical procedure. Given the fact that the oeuvre of Béla Bartok is considered to be a paradigmatic example of music written in accordance with many different types of symmetry, his concert pieces were chosen as the sample for the analyses. By consistently using the method for analyzing the symmetry, one is able to determine the origin, ways of manifestation and the reasons that marked the change in understanding the symmetric concept of the cycle in works of this composer. The goal is to define: 1. The starting point of cycle's symmetric conception (Concerto No.1 for Violin and Orchestra), 2. The pathway toward cycle's symmetric conception (Concerto No.1 for Piano and Orchestra) and 3. To affirm the symmetric conception of the cycle (Concerto No.2 for Piano and Orchestra and Concerto No.2 for Violin and Orchestra).

The theoretical starting point for the research was conceived through confrontation of basic principles of studies of musical form (A. B. Marx) and concepts of analyses provided by V. Peričić, D. Skovran, D. Gostuški and B. Popović. This paper reassesses the definition of the term 'music flow' and of its elementary unit, music sentence. Defining terms such as musical planes, musical components and their elements, complete and especially incomplete equivalence, borders in the music flow and different ways of their manifestation, types of exposure, and structural center and structural brunt in the process of designing the form, proved to be very important for the analytical process. The paper connects all these categories with the existing typology of music forms, and opens new possibilities for establishing new relations between different formal modes. Symmetries are thus proved to be related to arrangement and firmness of music form as well as to harmony in conjunction of all factors that are involved in the making of the music flow and not only (not even primarily) to the numeric proportionality of symmetrically placed segments that is necessarily associated with the affirmation of repetition.

Making symmetry into the key strongpoint of the traditional analyses methodology implies making correlations between geometric concepts (translation, rotation, reflection, axis) and musical form. Also, classification of different types of symmetry, as well as of their manifestations in the process of shaping the music flow, proves to be essential to understanding this concept, and thus require detailed refinement. Defining the status of the axis of symmetry is also essentially important for understanding symmetry. As its key factor, it can be placed in a variety of ways and can thus have a number of different functions, so the axis of symmetry usually does not have a definite meaning. Two theses are also very important for theoretical and analytical understanding of symmetry in music flow: 1. Existence of a fictional axis and 2. Diverse ways of manifestation of dynamic symmetry.

By reviewing the already mentioned works by Béla Bartok in a way that is proposed by the explained methodology, it was shown that it is in fact possible to track the process of formation, development and abandonment of an original conception of cycle dramaturgy. It was also shown that it is possible to recognize the specificity of certain compositional procedures that could not be understood by means of a traditional analytical apparatus. Regarding the previous, the analyses of manifestations of symmetry in musical flow is proposed as an innovative method that gives the possibility of upgrading the traditional analytical apparatus, without negating its basic postulates.

S A D R Ź A J

	Apstrakt/Abstract	2
1.	Uvod	7
2.	Metodologija analize	15
2. 1.	Savremeno čitanje izvornih principa nauke o muzičkim oblicima	15
2. 2.	Uspostavljanje analitičkog instrumentarija	20
3.	Muzički tok	21
3. 1.	Muzički planovi	24
3. 1. 1.	Tematski plan	25
3. 1. 2.	Tonalni plan	30
3. 1. 3.	Strukturni plan	30
3. 2.	Muzičke komponente i njihovi elemenati	32
3. 3.	Segmentacija muzičkog toka i određenje tipova granica	33
3. 3. 1.	Funkcija granica	34
3. 3. 2.	Identifikacija načina realizacije strukture granica	37
3. 4.	Odnosi selektovanih segmenata muzičkog toka i tipovi izlaganja	39
3. 5.	Jedinice muzičkog toka	40
3. 5. 1.	Osnovna jesinica muzičkog toka – muzička rečenica	41
3. 5. 1. 1.	Uloga motiva u izgradnji muzičke rečenice	43
3. 5. 1. 2.	Identifikacija elemenata strukturnog plana	44
3. 5. 1. 3.	Predlog klasifikacije	48
3. 5. 2.	Fragmentarne strukture	50
3. 6.	Analiza muzičkog toka – oslonac tumačenja muzičkog oblika	52
4.	Simetrija u muzičkom toku	55
4. 1.	Metodološki oslonac analize simetrije	57
4. 2.	Predlog klasifikacije i analitički oslonci	60
4. 2. 1.	Statične simetrije	63
4. 2. 2.	Dinamične simetrije	63
4. 2. 3.	Osa simetrije	63
4. 2. 4.	Gravitaciono središte	66
4. 3.	Dinamične simetrije u procesu realizacije ciklusa	67
5.	Simboli primenjeni u radu	70
5. 1.	Muzički planovi	71
5. 1. 1.	Tematski plan	71
5. 1. 2.	Tonalni plan	72
5. 1. 3.	Strukturni plan	72
5. 2.	Simboli kojima se iskazuje segmentacija muzičkog toka	73
5. 3.	Simboli kojima se ukazuje na ispoljavanja pojedinih vrsta simetrija	75
5. 4.	Posebni simboli korišćeni u radu	76

6.	Ishodište simetrične koncepcije ciklusa – Prvi koncert violinu i orkestar	77
6. 1.	Prvi stav – Ispoljavanje simetrija u muzičkom toku i identifikacija formalnog modela	78
6. 1. 1.	Konstituisanje tema – motivski sadržaj i uređenje muzičke sintakse	83
6. 1. 2.	Motivska građa stava u funkciji identifikacije vrsta simetrije	90
6. 2.	Drugi stav – Ispoljavanje simetrija u muzičkom toku i identifikacija formalnog modela	92
6. 2. 1.	Konstituisanje segmenata muzičkog toka	95
6. 2. 2.	Postupci dobijanja motivske građe drugog stava iz motiva m^1 , \underline{m}^2 i m^{1A} prvog	104
6. 2. 3.	Motivska građa stava u funkciji identifikacija vrsta simetrija	109
6. 3.	Koncepcija ciklusa	109
6. 3. 1.	Odnos vrsta simetrija između stavova	110
7.	Put ka simetričnoj koncepciji ciklusa – Prvi koncert za klavir i orkestar	115
7. 1.	Uvod – koncepcija forme i motivski potencijali uvoda	116
7. 1. 1.	Značaj motiva m^1 i m^2 uvoda za ostvarivanje jedinstva ciklusa	118
7. 2.	Prvi stav – Identifikacija formalnog modela i ispoljavanje simetrija u muzičkom toku	119
7. 2. 1.	Geneza dobijanja tema A i B iz motiva m^1 i m^2	123
7. 2. 2.	Profil razvojnog dela – uloga simetrija u procesu realizacije muzičkog toka	131
7. 2. 3.	Motivi m^1 i m^2 u funkciji generatora dinamičnih simetrija	137
7. 3.	Drugi stav – Ispoljavanje simetrija u muzičkom toku	139
7. 3. 1.	Konstituisanje delova oblika	141
7. 3. 2.	Motivski potencijali drugog stava i ispoljavanje dinamičnih simetrija	146
7. 4.	Treći stav – Ispoljavanje simetrija u muzičkom toku	148
7. 4. 1.	Formiranje tematskog materijala finalnog stava iz motiva m^1 i m^2 uvoda	150
7. 4. 2.	Posebnosti u realizaciji formalnog modela	153
7. 4. 3.	Osvrt na sadejstvo simetrija	157
7. 5.	Koncepcija ciklusa – vrste simetrija i status ose	158
7. 5. 1.	Značaj uvoda u procesu realizacije ciklusa	159
8.	Afirmacija simetrične koncepcije ciklusa	162
8. 1.	<i>Drugi koncert za klavir i orkestar</i>	162
8. 1. 1.	Prvi stav – Sled segmenata u muzičkom toku i mogućnosti određenja formalnog modela	162
8. 1. 1. 1.	Potencijali formalnih modela i ispoljavanje simetrija	165

8. 1. 1. 2.	Motivski potencijali stava i proces oblikovanja tema	168
8. 1. 1. 3.	Vidovi ispoljavanja dinamičnih simetrija	176
8.1.2.	Drugi stav – Ispoljavanje simetrija u muzičkom toku i identifikacija formalnog modela	177
8. 1. 2. 1.	Segmenti A i A₁ – potvrđivali formalnog modela i ispoljavanje simetrija	178
8. 1. 2. 2.	Deo B – sled segmenata u muzičkom toku potencijali formalnog modela i ispoljavanje simetrija	184
8. 1. 3.	Treći stav – Ispoljavanje simetrija u muzičkom toku i identifikacija formalnog modela	192
8. 1. 3. 1.	Proces oblikovanja teme A	194
8. 1. 3. 2.	Motivi m^1 , m^2 , m^3 i m^5 prvog stava u procesu oblikovanja B , B₁ , B₂ i kode finala	196
8. 1. 3. 3.	Strukturalna segmenata B , B₁ , B₂ i kode	202
8. 1. 4.	Koncepcija ciklusa	203
8. 1. 4. 1.	Dejstvo dinamičnih simetrija na proces oblikovanja ciklusa	204
8. 2.	<i>Drugi koncert za violinu i orkestar</i>	206
8. 2. 1.	Prvi i treći stav	208
8. 2. 1. 1.	Ispoljavanje simetrije i srodnosti u procesu oblikovanja formalnog modela	208
8. 2. 1. 2.	Proces oblikovanja tema – status strukturalnog plana u realizaciji muzičke sintakse	217
8. 2. 2.	Drugi stav	224
8. 2. 2. 1.	Tema za varijacije	224
8. 2. 2. 2.	Varijacioni tok i ispoljavanje simetrije	228
8. 2. 3.	Koncepcija ciklusa	231
8. 2. 3. 1.	Ispoljavanje dinamičnih simetrija	233
9.	Zaključak	235
10.	Literatura	242
11.	Prilozi, šematski prikazi analiziranih dela	
	Prilog 1 <i>Prvi koncert za violinu i orkestar</i> , prvi stav	253
	Prilog 2 <i>Prvi koncert za violinu i orkestar</i> , drugi stav	254
	Prilog 3 <i>Prvi koncert za klavir i orkestar</i> , prvi stav	255
	Prilog 4 <i>Prvi koncert za klavir i orkestar</i> , drugi stav	256
	Prilog 5 <i>Prvi koncert za klavir i orkestar</i> , treći stav	257
	Prilog 6 <i>Drugi koncert za klavir i orkestar</i> , prvi stav	258
	Prilog 7 <i>Drugi koncert za klavir i orkestar</i> , drugi stav	259
	Prilog 8 <i>Drugi koncert za klavir i orkestar</i> , treći stav	260
	Prilog 9 <i>Drugi koncert za violinu i orkestar</i> , prvi stav	261
	Prilog 10 <i>Drugi koncert za violinu i orkestar</i> , drugi stav	262
	Prilog 11 <i>Drugi koncert za violinu i orkestar</i> , treći stav	263

1. UVOD

Simetrija u muzičkom obliku je deo sveukupnog postojanja ove pojave u svetu koji nas okružuje. Njeno bitisanje svuda oko nas, prirodno se reflektuje i na muzička ostvarenja. Proučavanje različitih vidova ispoljavanja simetrije u muzičkom obliku, shvaćene primarno kao sinonim za sklad, uravnoteženost, lepotu i celovitost muzičkog dela, otvara niz pitanja koja se odnose na utvrđivanje metodologije analitičkog postupka. Uprkos činjenici da se o simetriji u muzičkom obliku govori veoma često, a mnogi međusobno različiti formalni konteksti određuju kao simetrični, analitički instrumentarij koji bi dosledno odgovorio izazovu sistemskog proučavanja simetrije nije utvrđen.

Osnovno metodološko uporište u analizi simetrije, predstavlja tradicionalna analiza muzičkog oblika. Utemeljena sredinom XIX veka u radovima Adolfa Bernharda Marksa (Adolf Bernhard Marx 1795–1866)¹ tradicionalna analiza muzičkog oblika se na različite načine primenjuje u teorijskim promišljanjima sve do danas. Funkcionalizovanje metodologije analize, zasnovane na temeljnim principima nauke o muzičkim oblicima, podrazumeva dva međusobno sadejstvjuća koraka. Prvi uključuje novo čitanje izvornih principa nauke o muzičkim oblicima,² izdvajanje zdravog, vitalnog jezgra u ključnim postavkama tumačenja muzičke forme i čini važan oslonac u analizi simetrije. Drugi korak se zasniva na osvetljavanju i kritičkom sagledavanju analitičkih metoda koje su bitno opredile njen dalji razvoj i učinile da postane pouzdani oslonac u procesu spoznaje muzičkog dela. Posebno treba naglasiti značaj analize muzičkog oblika utemeljene na razmatranju i tumačenju muzičkog toka postavljene od strane Berislava Popovića,³ koja u značajnoj meri korespondira sa izvornim principima nauke o muzičkim oblicima. Popović

¹ Adolf Bernhard Marx, kompozitor i teoretičar, profesor Berlinskog univerziteta, publicista i dirigent. U svojim radovima postavio je osnove nauke o muzičkim oblicima i dosledno se borio sa tradicionalnim i konzervativnim odnosom prema muzičkoj teoriji. Četvorotomna studija u kojoj autor u celosti iznosi svoje stavove, je: Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, I: Leipzig 1837, 1841, 1846, 1852, 1858, 1863, 1868, 1875, 1887, 1903; II: Leipzig 1838, 1842, 1847, 1856, 1864, 1873, 1890; III: Leipzig 1845, 1848, 1857, 1868, 1879; IV: 1847, 1851, 1860, 1871, 1888, (Eng. trans. 1910.) i posebno Adolf Bernhard Marx, *Allgemeine Musiklehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1846.

² Ovom problematikom autorka rada se bavila u radu: Anica Sabo, A Contemporary Reading of the Original Principles of the Study of Musical Forms Establishing Relationships between Marx, Peričić and Skovran, Popović, In Tatjana Marković & Vesna Mikić (Eds.), *Musical Culture & Memory*, FMU, Belgrade, 2008, 325–330.

³ Berislav Popović (1931–2002), kompozitor i teoretičar, profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu (i dekan), u pedagoškom i teorijskom radu primarno se bavio pitanjima muzičke forme. Za razumevanje teorijske osnove njegovih stavova posebno je značajna studija *Muzička forma ili smisao u muzici*, kojom utire put razvoju novog pristupa analizi muzike.

predlaže pomeranje akcenta analize sa formalnog obrasca na fenomen muzičkog toka, odnosno procese oblikovanja muzičkog sadržaja. Time se analiza usmerava na tumačenje muzičkog dela kao celovitog, jedinstvenog umetničkog organizma, što je kao važan oslonac ugrađeno i u temeljne postavke nauke o muzičkim oblicima.

Srodnost Marksovih i Popovićevih stavova se nedvosmisleno iskazuje u odnosu prema poimanju celine. Marksovo ključno metodološko načelo formulisano je u stavu da je: „forma gotovo sinonim za celinu,“⁴ a Popović ističe da muzički tok treba razumeti kao „celinu u kojoj kombinacija čitavog niza izabranih elemenata uslovljava izbor drugih muzičkih elemenata ...“.⁵

Dva navedena uporišta predstavljaju osnovu za utvrđivanje metodologije analize koja može da pruži odgovor na pitanja u vezi sa vidovima ispoljavanja simetrije u procesu realizacije muzičkog dela. U tom smislu metodologija analitičkog postupka koju Popović predlaže sagledava se kao deo procesa razvoja nauke o muzičkim oblicima na visokoškolskoj ustanovi u Beogradu. Značajnim angažovanjem na polju muzičke teorije Vlastimir Peričić⁶ i Dušan Skovran⁷ daju važan doprinos razvoju nauke o muzičkim oblicima.⁸ Pored ovih autora, za temu kojom se rad bavi od posebne je važnosti delovanje

⁴ Brigitte Moyer, Marx, Adolf Bernhard, In Stanly Sadie (Ed.), *The New Dictionary of Music and Musicians*, VII, Macmillan, London, 1980, 740.

⁵ Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1998. 15. Definicija, koju Popović predlaže za određenje pojma muzički tok biće posebno razmatrana u poglavlju koje sledi.

⁶ Vlastimir Peričić, kompozitor, teoretičar i muzikolog (Vršac, 7. 12. 1927 – Beograd, 1. 3. 2000), Neoromantičarskih i postimpresionističkih akcenata u preglednim, gotovo klasično jasnim oblicima, ali i sa smelijim zvučnim rešenjima, njegove kompozicije deluju unutrašnjom doživljenošću i emotivnošću. Kao teoretičar i muzikolog istaknuta je i izuzetna ličnost u jugoslovenskoj muzikologiji. Njegove uzorne studije o harmoniji, kontrapunktu i muzičkim oblicima utemeljili su jugoslovensku muzičko-pedagošku literaturu.

⁷ Dušan Skovran (Ohrid, 6. 9. 1923 – Plužine kraj Budve, 10. 8. 1975), dirigent i muzički pisac. Bio je profesor na Muzičkoj akademiji (i dekan). Onovao je Kamerni orkestar Muzičke akademije (danas nosi njegovo ime) sa kojim je koncertirao u zemlji i inostranstvu. Sarađivao je u časopisima i dnevnim listovima, pisao komentare i druge članke za jugoslovenske radio stanice, vodio muzičke emisije na RTV Beograd, držao predavanja za Muzičku omladinu (bio je jedan od osnivača i dugogodišnji predsednik ove organizacije kod nas). Njegova živa muzička reč delovala je snažno, sugestivno i neposredno.

⁸ Misli se na kapitalno delo ovih autora koje je presudno uticalo na razvoj nauke u Srbiji. Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, sedmo izdanje, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1991. Prvo izdanje ove studije potiče iz 1962. godine i prvi je originalni udžbenik na srpskom jeziku. U nešto izmenjenom vidu 1966. pojavljuje se drugo izdanje. Od posebne je važnosti šesto, dopunjeno, izdanje iz 1986. godine, u kome su izvršena značajna proširenja, i koje i danas predstavlja osnovni za rad na predmetu Muzički oblici na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Obimna stručna literatura na kojoj je navedena studija utemeljena ne sadrži ime A. B. Marksa, ali je veza sa izvornim principima same nauke nedvosmislena i sagledava se iz stavova autora čija su dela navedena: И. В. Способин, *Музыкальная форма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1947; Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Druk und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1952; Albert Siklós, *Zenei formatan*, Rozsnyai Károly könyv és zeneműkiadása, Budapest, 1923. Navedene teorijske studije jesu osnova razvoja nauke i pedagogije. Srodna

Dragutina Gostuško,⁹ koji u svojim radovima daje jedan sveobuhvatan pogled na istorijsko stilski kontekst odnosa prema formi, sa posebnim akcentom na ipoljavanju simetrije.¹⁰

Uz oslonac na prethodnike i uz uvažavanje celovitog razvoja teorijske misli, Popović analizu muzičke forme utemeljuje na univerzalnim principima procesa oblikovanja muzičkog toka. Da bi ponuđena metodologija bila u celosti prihvatljiva a sistem analize dovoljno celovit i dosledan da ispoštuje osnovna svojstva umetničkog ostvarenja, neophodno je rasvetliti pitanja terminologije (precizno određenje pojedinih pojmova) i razraditi principe primene teorijske postavke u analitičkoj proceduri. U metodi analize koja polazi od muzičkog toka, razumevanje simetrije u muzičkom obliku je veoma bitno, jer se njenim sagledavanjem ističe jedan od ključnih oslonaca u ostvarivanju koherentnosti celine.¹¹ To je razlog što se upravo ovaj pristup analizi uzima kao ključni za razmatranje značaja sagledavanja dejstva simetrije na složene procese realizacije muzičkog toka. U tom smislu potrebno je preispitati definiciju samog pojma muzički tok i posebno njegove elementarne jedinice – muzičke rečenice i utvrditi ključne oslonce njihovog ispoljavanja u muzičkom delu. Pored toga za razumevanje simetrije značajno je utvrditi tumačenje pojmova: muzički planovi, muzičke komponente i njihovi elementi, potpuna i nepotpuna ekvivalentnost (naročito odrednice nepotpune ekvivalentnosti), granice u muzičkom toku i vidovi njihovog ispoljavanja, zatim razmatranje tipova izlaganja, kao i određenja i diferencijaciju kategorija strukturnog težišta i gravitacionog središta. Sve navedene kategorije se povezuju sa važećom tipologijom forme a otvara se i prostor za uspostavljanje nekih novih odnosa između različitih formalnih modela. Popovićev stav, da su u osnovi analize koja vodi razumevanju muzičkog oblika tri neraskidivo sadejstvjuća momenta: 1.

teorijska postavka uočava se i u brojnim udžbenicima sve do danas: Виктор Абрамович Цукерман, *Анализ музыкальных произведений сложные формы*, Музыка, Москва, 1984; Пенчо Стојанов *Музикален анализ*, Музыка, Софија, 1993; Ivan Čavlović, *Наука о музичким обличима*, Универзитетска knjiga, Сарајево, 1998; William E. Caplin, *Classical Form*, Oxford University Press, New York, 1998. Green M. Douglass, *Form in tonal music*, Holt, Rinehart and Winston, 1979.

⁹ Dragutin Gostuški (Beograd, 3. 1. 1923–21. 9. 1998), muzički estetičar i kompozitor, diplomirao je istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, kompoziciju na Muzičkoj akademiji i doktorirao na beogradskom Filozofskom fakultetu sa temom *Umetnost u evoluciji stilova*. Bio je oštar, iskren, neobuzdan i duhovit muzički kritičar.

¹⁰ Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti: Prilog zasnivanju ideje opšte nauke o oblicima*, Prosveta, Beograd, 1968. Za problematiku kojom se ova studija bavi posebno je značajan drugi deo studje pod nazivom Simetrija prostora i vremena.

¹¹ “Uvek kada u kompoziciji osetimo čvrstinu celog zdanja, odnosno jako dejstvo zakona povezanosti forme (gravitacione interakcije), potrebno je da otkrijemo koje su sve simetrije u njoj prisutne”. Berislav Popović, op. cit, 90.

ekvivalentnost (potpuna ili nepotpuna kao i njena suprotnost – neekvivalentnost), 2. interakcije (svih konstituenata muzičkog toka) i 3. simetrija (kojoj pripada centralna pozicija u ostvarivanju koherentnosti muzičkog dela), upućuje na simetriju kao ključni oslonac teorijsko-analitičkih istraživanja. Simetrije se vezuju za spoznaje koje ukazuju na uređenost i čvrstinu forme, i na sadejstvo svih činilaca koji učestvuju u realizaciji muzičkog sadržaja, a ne samo (čak ne ni primarno) za brojčanu proporcionalnost simetrično postavljenih segmenata muzičkog toka nužno povezanu sa afirmacijom ponavljanja.

Izvođenje simetrije na nivo važnog, ključnog uporišta tradicionalne metodologije analize zahteva postavljanje korelacije između geometrijskih pojmova (kao što su translacija, rotacija, refleksija, osa simetrije i drugo) i muzičke forme.¹² Takođe, klasifikacija vrsta simetrija i njeno ispoljavanje u procesu oblikovanja muzičkog toka postaju važne odrednice same pojave i nužno zahtevaju precizno određenje. Od suštinske važnosti za spoznaju simetrije u muzičkom toku jeste status ose simetrije. Kao ključni činilac simetrije ona može biti plasirana na više načina i dobiti raznorodnu funkciju. Osa simetrije često nema jednoznačni smisao, već isti muzički entitet može dobiti višestruka značenja. Za teorijsko-analitičko razumevanje simetrije u muzičkom obliku bitno je uvažiti, između ostalog, dva ključna momenta: 1. postojanje više vrsta osa simetrija i 2. raznorodne vidove ispoljavanja dinamičnih simetrija.

Interesovanje za istraživanje simetrije posebno je pokrenuo opus Bele Bartoka (Béla Bartók). Simetrija zadire u sve nivoe oblikovanja njegovih dela. Ugrađena je u proces formiranja osnovnih elemenata muzičke forme (motiva, tema, akordskih struktura) i predstavlja poseban vid dramaturgije ciklusa. Pojam simetrije u muzičkom delu vezuje se za ime ovog autora, a Bartokov osoben način koncepcije ciklusa u literaturi označava kao originalno otkriće.¹³

¹² Na ovom mestu čini se važnim itaći sledeće: Uvek kada se o simetriji govori izvan geometrije (na primer u oblastima estetike, filozofije, fizike, biologije, psihologije, slikarstva, arhitekture i slično) posebno je važno utvrđivanje kriterijuma na osnovu kojih se spoznaje iz primarne oblasti primenjuju u novom kontekstu.

¹³ Vera Lampert and Laszlo Somfai, Béla Bartok, In *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, II, Stanley Sadie (Ed.), Macmillan, London, 1980, 201–225. Simetričnost u njegovim delima podrazumeva konstituisanje petostavačnog ciklusa u kome su eksterni stavovi (prvi sa petim odnosno drugi sa četvrtim) povezani, prvenstveno tematski, ali i na ostalim nivoima realizacije forme, dok središnji (treći) stav, ima visok stepen autonomije u koncepciji muzičkog sadržaja. *Četvrti gudački kvartet* (1928) se kvalifikuje kao manifest takve realizacije ciklusa. Od trenutka nastanka ovog dela, postoji potreba da se ta specifično Bartokova forma ciklusa posebno imenuje. U tom smislu u upotrebi su pojmovi: lučna forma ili forma mosta, kojim se

Okolnost da je fenomen ispoljavanja simetrije u muzičkom obliku usko povezan sa imenom B. Bartoka, svako izučavanje ove pojave neizostavno suočava sa njegovim opusom.¹⁴ To je razlog što se metodologija analitičkog postupka prirodno preispituje na delima ovog autora. U razmatranjima se uvek iznova pokreće potraga za spoznajom savršenstva muzike u kojoj sadejstvuju originalna i u celosti autentična zvučnost sa jedne, i uređenost muzičkog toka u kojem se prepoznaje zadivljujuća sistematičnost, sa druge strane. Specifičnu poziciju analitičara na dobar način određuje Štukenšmitovo (Hans Heinz Stuckenschmidt) zapažanje da „čim Bartokovu muziku analitički stavimo pod lupu pada u oči akribijska tačnost“.¹⁵ Analitičar je suštinski stalno suočen sa činjenicom da Bartokova muzika predstavlja „umetnost preciznog mehaničara, juvelira, zanatski savršenu, bez maglovitosti“.¹⁶ Posebno se čini značajno Štukenšmitovo upozorenje da: „Sve Bartokove strukture ostavljaju utisak nužno logičnog. One se ne otkrivaju slušaocu pri prvom susretu, često je potrebno veoma detaljno proučavanje da bi bile shvaćene“.¹⁷ Na tragu ovih navoda može se razumeti i vrlo veliko interesovanje za proučavanje simetrije u delima Bele Bartoka.

Simetričnu realizacija globalne forme ciklusa najtransparentnije afirmiše tematski plan. Status tematskog materijala autor u svojim delima izvodi na nivo vrhunskog regulativa gotovo svih ostalih odnosa koji se u muzičkom delu uspostavljaju. Zato se razmatranje simetrije u muzičkom obliku ovog autora najčešće oslanja na tematski plan (što ne

uglavnom opisno određuje ova forma. Rasprostranjen je termin „palindromični oblik“, preuzet iz: Vera Lampert i Laszlo Somfai, op. cit. 220. Termin palindrom se može prihvatiti kao opšte poznat i gotovo da ne iziskuje posebno razjašnjenje. U početku bavljenja problematikom simetrije u delima Bele Bartoka autorka ovog teksta se oslanjala na stavove L. Šomfai-a (Anica Sabo, Palindromična koncepcija ciklusa u koncertima Bele Bartoka – rezultat transformacije motivsko-tematskog sadržaja, *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1993). Detaljnije ulaženje u bit simetrije u muzičkom obliku pokazalo je da oslonac na ovakav teorijski stav nije mogao biti dovoljno precizan za sveobuhvatna za celovita istraživanja simetrije u muzičkom obliku, te je iz tih razloga napušten. Odrednica „simetrična koncepcija cikličnog oblika“ je rasprostranjena u udžbeničkoj literaturi o čemu može da svedoči sledeći navod: „Simetričnu koncepciju cikličnog oblika nalazimo, pak, u Bartokovom IV i V gudačkom kvartetu (oba imaju po 5 stavova), gde su tematski vezani I sa V i II sa IV stavom. I inače se Bartok mnogo služio simetričnim strukturama“ (Dušan Skovran Vlastimir Peričića, op. cit. 281). U upotrebi je i pojam ciklična forma u ogledalu.

¹⁴ U literaturi koja se bavi simetrijom u delima Bele Bartoka, nisu retka poređenja sa ispoljavanjem simetrije u svetu živih bića, povezivanje sa slikarstvom, arhitekturom i tome slično. Simetrija se prikazuje različitim crtežima, grafikonima a sličnosti uglavnom opisuju, bez posebnih zalaženja u kompleksnost samog muzičkog izraza. Ovaj aspekt sagledavanja simetrije se u radu ne proširuje niti se sa njim polemize.

¹⁵ Hans Hajnc Štukenšmit, *Nova Muzika* (prev Vlatka Culek), u: *Treći program*, Radio Beograd, Beograd, 1974, 397.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Ibidem. op. cit. 396.

podrazumeva da se strukturni i tonalni zanemaruju). To konkretno znači da jedna od najbitnijih analitičkih akcija, koju treba sprovesti u cilju praćenja vrsta simetrije u muzičkom obliku, jeste analiza motivskog sadržaja,¹⁸ koji u sebi nosi veliki izražajni, i svakovrsni drugi potencijal.

Postojanje jedne krajnje posebne koncepcije ciklusa, koja je snažno obeležila Bartokovo stvaralaštvo, pred analitičara postavlja zahtev za ispitivanjem njenog porekla i u tom kontekstu posebno aktuelno postaje pitanje metodologije analitičkog postupka. Raznorodna teorijska uporišta koja predstavljaju podlogu za istraživanja Bartokovih dela, rezultirala su impozantnom bibliografijom o njegovom stvaralaštvu.¹⁹ Više od pola veka nakon smrti kompozitora, moguće je sagledati putanju kojom su se kretala analitička promišljanja njegovih dela, usmerena na razotkrivanje procesa realizacije muzičkog toka.²⁰ To otvara i mogućnost formiranja nekih drugačijih pristupa koji bi ukazali na nove perspektive spoznaje muzike ovog velikog stvaraoaca, a ujedno bile primenjive i šire.

Evidentno je da stvaralaštvo Bele Bartoka, od nastanka pa do današnjeg dana, privlači pažnju stručnjaka različitog profila i predstavlja vanredno provokativnu materiju za najrazličitija istraživanja, a koncepcija forme je jedan od najsloženijih izazova. Stoga je potrebno podvući da studija o ispoljavanju simetrije u muzičkom obliku uvažava, ali se ne

¹⁸ Motiv je osnovna gradivna celina muzičkog toka. U kontekstu analize koja se u radu sprovodi teorijske postavke izučavanja motiva i složena analitička procedura izdvajanja njegovog primarnog, ali i transformacijom dobijenih oblića, imaju poseban značaj.

¹⁹ Iz spiska literature posebno se izdvaja opsežna bibliografija sa kratkim sadržajem svake navedene jedinice Antokoletz, Elliot, *Béla Bartók, A Guide to Research*, Garland Publishing INC, New York & London, 1988. Potrebno je ukazati na izvor: Malcolm Gillies, Béla Bartok, In Stealey Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II*, London, 2002, 787–819.

Pouzdan oslonac u razmatranju analitičkog pristupa delima Bele Bartoka je, pored bibliografije date uz rad i sledeći izvor: Malcolm Gillies, Béla Bartok, In Stealey Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II*, London, 2002, 787–819.

²⁰ Od pedesetih do sedamdesetih godina prošlog veka ključni teorijski oslonac je predstavljala tradicionalna analiza. Dominantna su razmatranja globalne forme dela, ispitivanja simetrije, a posebno su značajna tumačenja posebnih proporcionalnih odnosa u njegovim delima. U tom smislu veoma važnu ulogu ima knjiga: Lendvai Ernő, *Bartók Stílusa, Zeneműkiadó*, Budapest, 1955. Autor ove knjige smatra se jednim od najznačajnijih teoretičara koji su izučavali proporciju zlatnog preseka. Stavovi izneseni u ovoj knjizi na različite načine ostaju podloga za proučavanje ispoljavanja ove proporcije u Bartokovoj muzici sve do danas. Za ovaj period, kao i za sva kasnija proučavanja, veoma su bitni stavovi koje ja sam autor iznosio o svojim delima. Osamdesete godine su donele veoma značajna sagledavanja mikro nivoa muzičkog sadržaja. (Spomenimo jednu od najvažnijih: Antikoletz Elliott, *The music of Béla Bartók*, Los Angeles, University of California Press, 1984.) Intervalski odnosi, ritam, različiti vidovi oblikovanja motiva i tema, postaju žarišta istraživanja. Šenkerova (Heinrich Schenker) metoda analize, kao i set analiza Alana Fortea (Alan Forte), koje u tom periodu zadobijaju status tradicionalnih, nalaze svoje mesto u iztraživačkim promišljanjima, pokazujući primenjivost analitičke metode na Bartokova dela. Kraj prošlog veka obeležile su kontekstualne i genetičke studije, u kojima su po pravilu razmatrani veoma različiti aspekti umetničkih ostvarenja ovog velikog autora.

bavi pitanjima istorijskih, društvenih, biografskih okolnosti u kojima je delo nastalo, vrednovanjem, pitanjima percepcije i tako dalje, već u Bartokovim ostvarenjima traga za „najdublji vezama, što ih je samo analiza u stanju razotkriti“ pri čemu treba „razlikovati ono što se zbiva unutar samog dela od načina na koji se ono formiralo u svesti ili ne-svesti umetnika“.²¹ Dakle, ova studija je u osnovi utemeljena na uverenju da se najdublji slojeve jednog dela 'samo analizom mogu razotkriti'. Pri tom se mora imati na umu da analiza, odnosno proces razobličenja neke kompozicije jeste jednako stvaralački i kreativan kao i proces njenog uobličavanja. Zato je potraga za spoznajom muzičkog dela zasniiva upravo na istraživanju simetrije, kao osnovnom mehanizmu njegovog konstituisanja, veoma važna. Logična posledica ovakvog stava je i izbor metodologije analitičkog postupka u čijoj osnovi leži razmatranje simetrije. Samo na taj način moguće je doći do željenog rezultata, odnosno spoznaje 'najdubljih veza', koje jedno umetničko ostvarenje čine posebnim, izuzetnim i neponovljivim. Na taj način muzičko ostvarenje i njegava analitička interpretacija postaju jedinstven umetnički organizam. U tim uslovima „ne samo da se muzika može shvatiti kao sopstvena analiza, već se i analiza može shvatiti kao muzika“.²²

Razmatranja simetrije primeniće se na uzorak Bartokovih koncerata iz ranog i srednjeg stvaralačkog perioda. Metodološki pristup koji se u radu postavlja ima za cilj da definiše: 1. Ishodište simetrične koncepcije ciklusa, 2. Put ka simetričnoj koncepcije ciklusa i 3. Afirmaciju simetrične koncepcije ciklusa. Koegzistentnom primenom metode analize simetrije utvrdiće se putevi nastanka, vidovi ispoljavanja i razlozi koji su označili zaokret u poimanju simetrične koncepcije ciklusa u delima ovog autora. Postavljeno pitanje o poreklu specifično Bartokovog poimanja procesa realizacije globalne forme ciklusa može dobiti zadovoljavajući odgovor jedino ukoliko je zasnovan na rezultatima tradicionalne analize, oslonjene na tumačenju muzičkog toka. Uz spoznaje koje su doneli mnogobrojni i veoma raznorodni aspekti sagledavanja kompozicionih procesa, moguće je preko tradicionalne analize, uz premeštanje analitičkog težišta sa formalnog obrasca na muzički tok, dokazati da je mladalačko ostvarenje, *Prvi koncert za violinu i orkestar* op. posth. (1907), tačka od koje kreće proces kristalizacije ciklusa koji postaje prepoznatljivo obeležje u njegovom zrelom stvaralaštvu. Ovaj vid tradicionalne metodologije analize računa na procesualnost muzičkog

²¹ Teodor Adorno, O problemima glazbene analize (prev. Nikša Gligo), *Zvuk*, Zagreb, 1989, 3, 30.

²² Мирјана Веселиновић-Хофман, Литература о музици као музички медиј, Весна Микић и Татјана Марковић (уред.), *Музика и медији*, Београд, 2002, 37.

sadržaja. Uvažava formalni obrazac, ali se primarno na njega ne oslanja, već traga za univerzalnim zakonitostima oblikovanja forme i snažan oslonac nalazi u različitim vidovima ispoljavanja simetrije²³.

Postavljanje metodologije analize koja se pod imenom 'tradicionalne' već više od jednog i po veka tretira kao osnovno uporište nauke o muzičkim oblicima na nove osnove, pruža mogućnost ispitivanja simetrije u muzičkom obliku. Istovremeno otvara se i perspektiva utvrđivanja novih relacija u konstituisanju muzičke forme i metodoloških postavki istraživanja. S obzirom na to da je simetrija temeljni, univerzalni princip konstituisanja forme, prirodno je da se njeno ispoljavanje može pratiti u svakom muzičkom delu, što metodologiju analitičkog postupka čini univerzalnom i primenljivom na sva muzička ostvarenja. Preduslov za istraživanje uticaja simetrije na raznolike procese oblikovanja muzičkog sadržaja je njeno sistematsko proučavanje, koje podrazumeva: uvažavanje metodologije analize muzičkog toka, izdvajanje i identifikaciju vrsta simetrije, uočavanje veze sa standardnim formalnim modelom i različitim kompozicionim tehnikama. To stvara realnu osnovu za izgradnju celovite metode analize.

Važno je istaći da se analiza simetrije u muzičkom obliku u ovom radu sagledava kao deo celovitog sistema analize fenomena muzičkog toka. To je razlog da se različiti aspekti određenja samog pojma i analize muzičkog toka akcentuju u okviru posebnog poglavlja.

Razmatranja koja slede imaju za cilj ponovno iščitavanje izvornih principa analize na kojoj je utemeljena nauka o muzičkim oblicima. Suočavanje sa osnovama nauke omogućava formiranje pouzdanog metodološkog oslonca. Ova nastojanja rezultiraju preciziranjem postojećeg analitičkog instrumentarija ali i utvrđivanjem analitičkih koraka koji u složenom sistemu razmatranja muzičkog toka nedostaju. Na taj način stvaraju se uslovi koji omogućavaju sprovednje analize na svim nivoima muzičkog dela. Značaj ovih nastojanja ogleda se u stvaranju analitičke baze koja je u poziciji da se suoči sa ispitivanjem

²³ Kako podvlači Vlastimir Peričić u predgovoru studije Berislava Popovića ona predstavlja: „... traganje za opštim zakonitostima koje vladaju u strukturi muzičkog oblika, nezavisno od epohe iz koje neko delo potiče i od tonskog jezika kojim je ostvareno“. Berislav Popović, op, cit, 7. Na ovom mesu bi bilo značajno ukazati na stav Davorina Kemfa. On ističe: „Kroz istoriju muzike – u različitim muzičkim formama i stilovima – moguće je prepoznati određene univerzalne principe. Jedan od njih je simetrija, odnosno specifičan vid ponavljanja.“ Takođe, ukazuje da „slabija ili jača narušavanja simetrije proističu iz činjenice da matematička i muzička logika nisu nužno kompatibilne.“ Davorin, Kempf, What Is Symmetry in Music?, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Croatian Musicological Society <http://www.jstor.org/action/> Vol. 27, No. 2, 1996,155

ispoljavanja simetrije u muzičkom toku, što će kao posebna problematika biti razmatrano u narednim poglavljima. Analiza, postavljena na predložene osnove, dobija status važnog i nezaobilaznog učesnika u složenim procesima razumevanja muzičkog dela.

2. METODOLOGIJA ANALIZE

2.1. Savremeno čitanje izvornih principa nauke o muzičkim oblicima

Nauka o muzičkim oblicima je u svoje temelje ugradila veoma složen zadatak postavivši za cilj pronicanje u kompleksne i raznovrsne procese oblikovanja muzičkog dela. Ti su procesi vezani za kreativni čin, podležu vrednosnom sudu savremenika i istorije i po prirodi se opiru normativnom standardizovanju. Identifikacija činilaca koji artikulišu našu spoznaju o muzičkom obliku zasniva se na odgovarajućem analitičkom instrumentariju i iznad svega podrazumeva autentično umeće pronicanja u samu bit muzičkog tkiva.

Izrečene stavove, kao što je napomenuto, moguće je dovesti u direktnu vezu sa izvornim principima nauke o muzičkim oblicima koje je u prvoj polovini XIX veka osmislio A. B. Marks. Pristup analizi koju je postavio Marks izveden je iz osnova kompozicije. Bitno je naglasiti da je Marksovo stručno-naučno i pedagoško delovanje bilo u značajnoj meri usmereno na konkretne sadržaje koji (po njegovom mišljenju) predstavljaju osnovu stvaralačkog procesa. Osnove kompozicije koje je postavio značajne su same po sebi, ali i zbog činjenice da je u njih ugrađen nov odnos prema teorijskom shvatanju muzičke forme i otvoren put raznolikoj analitičkoj praksi koja je u poziciji da dokaže teorijske stavove.

Marks je napisao brojne teorijske studije koje u ovom momentu neće biti podvrgnute analitičkom razmatranju, već će se izdvojiti ključni stavovi na kojima je utemeljeno njegovo poimanje muzičke forme.²⁴ To su oni stavovi koji se mogu odrediti kao univerzalne spoznajne kategorije koje su u stanju da podnesu najrazličitije promene muzičkog jezika i kompozicionog sistema. Upravo te kategorije poslužiće kao osnova za ponovno preispitivanje izvornih principa analize muzike.

1. Ključna osnova Marksovog učenja je iskazana u stavu da „nauka o muzičkim oblicima nikako ne bi smela biti učenje o obliku nego spoznaja procesa

²⁴ Važan izvor informacija u vezi sa izvornim principima Marksovog naučavanja koje se u radu navode je, pored njegovih dela, knjiga: Leon Stefanija, *Metode analize glasbe; zgodovinsko-teoretski oris*, Filozofska fakulteta, Odelek za muzikologijo, Ljubljana, 2004.

oblikovanja“. Ovaj stav esencijalno ukazuje na ishodišnu tačku izvornih principa nauke o oblicima. Neuvažavanje ove činjenice dovelo bi do toga da nauka o formi „ne bi predstavljala ništa drugo do zbirku mrtvih modela“²⁵. Sveukupno sagledavanje izrečenih stavova jasno ukazuje na to da „oblik kao šema nema nikakvu posebnu vrednost. Ipak je istovremeno baš oblik, zajedno sa 'prirodom' umetnosti jedino merilo, koje je u elementarnim obrisima sposobno da obuhvati najveću estetsku raznovrsnost“²⁶.

2. Pored već pomenutog odnosa prema određenju forme kao celovite umetničke tvorevine važno je podvući i stav prema kome jedinstvenost muzičkog zdanja neprikosnovena, a „svako deljenje je apstraktno i o njemu umetnost ništa ne zna“²⁷. Pojedinačno zapažanje ima smisla samo ukoliko se percipira iz vizure celine u kojoj se realizuje „svet ideja po kojima je umetnost umetnost u uzvišenom smislu“²⁸.
3. Iz takvog shvatanja proističe i stav da je „Forma način kako sadržaj dela – osećaj, predstava, ideja kompozitora – postaje vidljiva (...). Formu umetničkog dela je potrebno bliže i jasnije označiti kao iskaz, kao spoljašnjost – kao sliku same suštine“²⁹.
4. Osnovni metodološki princip Marksovog učenja iskazan je u stavu da: „ništa nije apsolutno pravilno ili nepravilno, već je sve pravilno i nužno ako je u službi ideje, i sve je pogrešno i nedopustivo ako nije u toj funkciji“³⁰. Sam Marks nikada „nije nudio pravila već maksime“³¹.
5. Jednostavnost identifikacije osnovnih principa analize muzičkog oblika, sa jedne, ali i složenost njihove systemske primene na konkretna muzička dela, sa druge strane, možda je najjasnije iskazana u stavu da „ima onoliko muzičkih formi koliko

²⁵ Cf. Leon Stefaniya, op. cit, 90.

²⁶ Leon Stefaniya, op. cit, 96.

²⁷ Cf. Leon Stefaniya, op. cit, 88.

²⁸ Leon Stefaniya, op. cit, 96.

²⁹ Cf. Leon Stefaniya, op. cit, 89.

³⁰ Cf. Leon Stefaniya, op. cit, 96.

³¹ Leon Stefaniya, op. cit, 87. Da podsetimo: maximus lat. najveći, najviše vredan – mudrost, životno pravilo, načelo.

postoji muzičkih dela“.³² Činjenica da je muzičko delo jedinstven i neponovljiv umetnički kontekst ukazuje na svu delikatnost uspostavljanja metodologije analize.

Iz ovih navoda jasno se može zaključiti da su ideje Adolfa Bernharda Marksa od suštinskog značaja za analizu na kojoj je utemeljena nauka o muzičkim oblicima. Potrebno je naglasiti da njihovi principi proističu iz osnova kompozicije i da su neraskidivo vezani za sam čin stvaranja. Analitički instrumentarij kojim bi se dostigao željeni cilj Marks traži, ne samo u rasčlanjivosti muzičke forme i detaljnom opisu oblika već, pre svega, u tumačenju njenog sadržaja. Upravo svojim zalaganjem da se „pojam muzičkog oblika odredi kao muzičko-teorijska kategorija otvorio je pitanje odnosa između sadržaja odnosno pojavnosti oblika i oblika kao rezultata duhovnog, umetničkog sveta, sveta materijalno teško 'uhvatljivih' ideja“.³³ Razvijajući se na navedenim principima, nauka o muzičkim oblicima³⁴ je pokrenula važna pitanja procesa oblikovanja muzičkog sadržaja. Oslanjajući se na njegovu celovitost, u kojoj pojedinačni akteri muzičkog zbivanja dobijaju svoj pravi smisao jedino u međusobnom sadejstvu, otvoren je put stvaranju pouzdanog sistema analize koji vodi relevantnim spoznajama o umetničkom delu.

³² Cf. Nikolas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, J. M. Dent & Sons Ltd, London & Melbourne, 1987, 13.

³³ Leon Stefanija, op. cit, 96.

³⁴ U brojnim studijama koje se bave pitanjima muzičke forme (studija autora Peričić–Skovran se može smatrati reprezentativnim uzorkom), izgrađen je pristup koji nije u celosti izbegao opasnost na koju je Marks upozoravao. U analitičkoj praksi i teorijskim stavovima analiza forme se, ne retko, svodi na proučavanje obrazaca, dok pitanja vezana za spoznaju procesa oblikovanja uglavnom ostaju izvan sistemski zasnovanog učenja (u novije vreme se ovakav odnos podvrgava kritičkom preispitivanju i predlažu drugačiji pristupi). Uprkos tome što autori nedvosmisleno podvlače važnost procesualnosti muzičkog toka i naglašavaju potrebu izvođenja svih zaključaka iz analitičkih razmatranja, u praksi se često poimanje muzičke forme izmešta van konteksta analitičkih dokaza. Razloge tome verovatno treba tražiti u načinu korišćenja ovakvih studija, mogućem poimanju smisla nauke o oblicima, njene neodgovarajuće vezanost za stvaralačke procese i tome slično. Možda bi se moglo razmotriti u kojoj meri odnos prema nauci o muzičkim oblicima proizilazi iz samog prevođenja terminološke odrednice *Formenlehre* koja u najširem smislu označava učenje o muzičkom obliku. Ovaj termin se može prevesti kao morfologija, što u osnovi jeste nauka o obliku. Međutim, suštinski je to nauka koja podrazumeva tumačenje postanka i razvitak oblika, dakle bitno je usmerena na procesualnost. Oduzimanjem tog svojstva obliku, posebno muzičkom obliku čije je egzistencijalno svojstvo sama procesualnost, od analitičkih rezultata čitave nauke ostaju, kako to Marks kaže, „mrtvi modeli“ koje muzička umetnost ne prepoznaje. Pored pojma *Formenlehre* koji se u prevodu na srpski jezika uglavnom tumači kao nauka, u nemačkom jeziku (iz koga je terminologija u značajnoj meri preuzeta) nauka o muzici (u koju se ubraja i nauka o muzičkim oblicima) se označava terminom *Musikwissenschaft*. Čini se da je jedan u osnovi terminološki precizno diferenciran odnos između učenja (u smislu sticanja znanja) u jednoj oblasti i na naučnim osnovama zasnovanog sistema proučavanja te iste oblasti, pri prevodu na srpski jezik izgubio na preciznosti. Ova okolnost je na različite načine uticala na proces razvoja teorijske misli i analitičke prakse. U ovom momentu, moguće je govoriti o zadovoljavajućoj diferencijaciji analitičke prakse, procesa usvajanja teorijskih znanja i nauke o muzičkoj formi.

Za A. B. Marksa se može reći da, uz uvažavanje principa sagledavanja muzičkog sadržaja koji su tada bila aktuelni (posebno su značajna nastojanja da se postave terminološke odrednice za selektovane celine unutar muzičkog dela kao što su fraza, period, rečenica, i tome slično i ukaže na značaj njihove primene u analizi³⁵), otvara nove perspektive analize muzike. Analitičko izdvajanje pojedinih muzičkih parametara formiralo je neophodnu svest o potrebi postojanja pojmovno preciznih kategorija koje se primenjuju u konkretnoj metodologiji analize³⁶. Međutim, Marks je težište analize pomerio sa pojedinačnih zapažanja, na koje su ukazivali prethodnici, ka celini, i istakao apsolutnu dominaciju sveobuhvatnog pristupa muzičkom delu. To je razlog što se upravo delatnost ovog kompozitora i teoretičara označava kao početak sistemskog proučavanja procesa realizacije muzičke forme;³⁷ kroz njegov rad postulirana je tradicionalna metoda analize, formirana tipologija muzičkih oblika, odnosno, postavljeni su temelji na kojima se do danas nauka o muzičkoj formi razvija. Potrebno je dodati da svi analitički aspekti muzike nisu prepoznati istovremeno, što znači da i svi analitički koraci „nisu bili odmah artikulisani, već su nastajali i razvijali se postepeno“.³⁸ Nauka o muzičkoj formi je doslednom postavkom i sistemski razrađenim metodama analize dobila status značajnog oslonca u tumačenju i razumevanju muzičkog dela. Instrumentarij, koji bi omogućio ostvarenje veoma složenog cilja, koji je sebi postavila ova nauka, stalno se razvija u okvirima različitih metoda analize.

Marksove ideje u svojim studijama nastavljaju da razvijaju mnogi nemački teoretičari. Izdvajaju se se Hugo Riman (Hugo Riemann 1849–1919) i Hugo Lajhtentrit (Hugo Leichtentritt 1874–1951),³⁹ koji u svojim studijama teorijske osnove analize muzičke forme podržavaju razvojem nauke o harmoniji i ugrađuju ih u sveobuhvatni istorijsko stilski

³⁵ U tom smislu neophodno je ukazati na delatnost H. K. Koha (Heinrich Christoph Koch 1749–1816), koji je postavio analitički osnov za razumevanje pojedinačnih muzičkih entiteta. Cf. Leon Stefanija, op. cit, 77.

³⁶ Potreba za stvaranjem pojmovnika u kome bi se termini predviđeni za označavanje konkretnih koraka u datom metodološkom postupku analize, prisutna je do danas. Po obimnosti i razgranatosti odrednica izdvaja se studija Viljema Keplina (Caplin William *Classical Form*, Oxford University Press, 1998. 253–258). U ovom radu je u okviru poglavlja koje sledi predviđeno formiranje svojevrsnog rečnika koji sadrži relevantne termine za primenu analitičke metode koja se u studiji predlaže.

³⁷ Studije A. B. Marksa se uzimaju kao polazna tačka izučavanja procesa oblikovanja muzičke forme. Prema Leon Stefanija op. cit, 35.

³⁸ Uporediti sa Ian D. Bent and Anthony Pople, Analysis, In Stanly Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I, Macmillian, London, 2001, 532. Za razliku od procesa formiranja tradicionalne metode analize u XIX veku u kojoj se koraci razotkrivaju postepeno, analitičke metode muzike nastale u XX i XXI veku karakteriše koegzistentna koncepcija i veoma precizan analitički aparat.

³⁹ Premda su navedena nastojanja vidljiva u mnogim studijama ovih autora moguće je izdvojiti sledeće: Hugo Reimann, *Praktische Formenlehre der Klavir Musik*, Peters, Leipzig, 1908 i Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1952.

kontekst. Posebno treba pomenuti teorijski doprinos Arnolda Šenberga (Arnold Schoenberg 1874–1951),⁴⁰ koji poput Marksa, razmatranja o muzičkoj formi vezuje za proces stvaralaštva. Srodne principe razvoja teorijske misli i analitičke prakse moguće je sagledati i u Rusiji. Teoretičari poput Borisa Asafijeve, Leona Mazelja, Viktora Cukermana⁴¹ i drugih u svojim teorijskim studijama poseban značaj daju analizi procesualnosti muzičkog dela i njegovog tumačenja kao integralnog umetničkog ostvarenja. Na srodnim temeljima postavljena je analiza muzičke forme i u drugim sredinama.⁴² Tradicionalna analiza stalno dobija nova usmerenja, razvija se iz sopstvenih teorijskih potencijala, apsorbuje nove pristupe i poseduje izrazitu vitalnost, koja joj obezbeđuje primenjivost na dela nastala u različitim istorijskim uslovima.⁴³

Uz inoviranje i preciziranje tradicionalne metode koja celinu muzičkog dela postavlja u centar analitičke pažnje, na srodnim osnovama sistemski se razvijaju i analitičke metode u kojima ključnu poziciju zauzimaju pojedinačni elementi muzičkog sadržaja (ritam, metar, intervalska komponenta), ali i analitički postupci povezuju sa drugim oblastima, posebno sa lingvistikom, uz preciziranje metode analitičkog postupka i primenu na pojedinačne

⁴⁰ U svojoj knjizi Arnold Šenberg nedvosmisleno ukazuje da se sveobuhvatna analiza muzičke forme, od motiva, do razmatranja dela u celini određuje kao oslonac sticanja kompozitorskog umeća. Istovremeno takav način razumevanja i tumačenja forme je pouzdana osnova metodologije analize. Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber, London, 1967.

⁴¹ Od brojnih studija izdvajamo sledeće: Борис Асафьев, *Музыкальная форма как процесс*, Госмуз, Ленинград, 1963. Лео Абрамович Мазель и Виктор Абрамович Цуккерман *Анализ музыкальных произведений элементы музыки и методика анализа малых форм*, Музыка, Москва, 1967; i posebno važnu studiju za razumevanje analize muzičkog toka – Лео Абрамович Мазель, Концепция Асафьева и целостный анализ, *Советская музыка*, Советский композитор, март 1987, 76–82.

⁴² Važne studije dolaze sa engleskog govornog područja. Posebno se izdvajaju radovi Donalda Tovija. Cf. Donald Francis Tovey, *Essays in musical analysis*, Oxford University Press, London, 1972, ali ništa manje nije trag ostavila ni knjiga Čarls Rozen, *Klasični stil* (prev. Branka Lalić i Ivan Stefanović), Nolit, Beograd, 1979. Potrebno je ukazati i na češke izvore iz kojih su znanja o muzičkoj formi sticale generacije studenata na visokoškolskim ustanovama u Srbiji. Tu se prvenstveno misli na Jiraka (Jirak Karel Bohuslav, *Nauka o muzičkim oblicima* (prev. M. Vukdragović i P. Milošević), Prosveta, Beograd, 1948), a potrebno je napomenuti da ta veza ni do danas nije prekinuta. Naročito treba izdvojiti značajnu studiju grupe čeških autora posvećenu pitanjima istorije i teorije muzikologije. Cf. Vladimír Lébla i Ivana Polédňáka, *Hudební věda, Historie a teorie, jeho světový a Český vývoj*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1988. Mađarski muzikolozi i teoretičari su u svojim radovima sledili tradicionalnu metodu analize (na šta ukazuje studija Alberta Šikloša). Cf. Siklós Albert, *Zenei formatan*, Rozsnyai Károly könyv-és zeneműkiadása, Budapest, 1923, koja je u prvoj polovini prošlog veka bila osnov proučavanja Bartokove muzike. (Lendvai Ernő, *Bartók Stílusa*, Zeneműkiadó, Budapest, 1955).

⁴³ Krajem prošlog i početkom ovog veka nastalo je više teorijsko naučnih studija u kojima se na osnovama tradicionalne metode uspostavljaju pouzdani analitički sistemi. Izdvajamo William Caplin, *Classical Form*, Oxford University Press, New York, 1998; David Epstein, *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, Oxford University, New York, 1987; Green Mac Douglass, *Form in tonal music*, Rinehart and Winston, Holt, 1979.

segmente izabranih muzičkih dela⁴⁴. Na taj način se formiraju nove metode analize koje su, u najširem smislu, ipak zasnovane na naučnim potencijalima tradicionalne metode analize muzičke forme.

2. 2. Uspostavljanje analitičkog instrumentarija

U svetlu sveukupnih nastojanja da se iznađu metodološki principi analitičkog postupka koji bi bili u poziciji da pruže odgovore na brojna pitanja vezana za samo bitisanje muzičkog izraza, istražiće se posebno doprinos stavova B. Popovića koji će sa određenim dopunama, preciziranjem, ali i kombinovanjem sa drugim metodama služiti kao osnova za uspostavljanje sistema analize simetrije u muzičkom delu. Uz oslonac na pojedine stavove autora koji u svojim studijama uporište nalaze u tradicionalnoj metodi analize (posebno doprinose D. Gostuškog i V. Peričića) biće formiran analitički pristup koji na određeni način revitalizuje izvorne principe nauke o muzičkim oblicima i pruža nove mogućnosti spoznaje.

Ukoliko se kao izvorno analitičko uporište istakne samo muzičko delo, a kao odlučujuće merilo za razmatranje kompozicije i „najviši izabrani kriterijum (...) ideja celine“,⁴⁵ onda je važno identifikovati pojam koji bi na prihvatljiv način definisao celinu. Izjednačavanje celine sa muzičkim tokom otvara perspektivu definisanja analitičkog instrumentarija koji bi odgovorio na osnovna pitanja nauke o muzičkim oblicima. Ulazak u svet muzičke forme preko muzičkog toka obezbeđuje da se akcenat analize postavi na tumačenje procesa oblikovanja i celovitosti idejnog sistema jednog dela. Ako se „ideja celine“ ističe kao temeljno načelo oblikovanja muzičke forme i vrhunski regulator poimanja muzičkog dela, a muzički tok odredi kao otelotvorenje te celine, onda bi potraga za njegovim određenjem, preciziranjem i utvrđivanjem načina prepoznavanja i identifikacije u konkretnom muzičkom delu, mogla dati analitički instrumentarij sposoban da utvrdi važne principe ispoljavanja simetrije u procesu konstituisanja muzičke forme.

⁴⁴ Pouzdanost metode posebno dolazi do izražaja u studijama R. Retija (Rudolph Reti, *The Thematic Process in Music*, Faber&Faber, London, 1961), koji tretira različite aspekte analize motiva, zatim H. Šenkera (Heinrich Schenker, *Five Graphic Music Analyses*, Dover Publications, New York, 1969) u čijim je knjigama razvijen poseban aspekt analize vertikalnih sazvučja zasnovan na redukciji i veoma osobena metoda analize tonalne muzike u studiji F. Lerdala i R. Džekendofa (Fred Lerdahl and Ray Jacendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, The Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1983).

⁴⁵ Cf. Leon Stefanija, op. cit, 95.

Otvaranjem novih perspektiva u spoznajnim procesima, preciziranjem konstituenata muzičkog toka i nastojanjem da se pitanja forme smeste u jedan širi kontekst, stvaraju se nove mogućnosti razvoja analitičke metode koja već vek i po suvereno vlada naukom o muzičkom oblicima. U radu se, dakle, ne uspostavlja nova analitička metoda, već predlaže nova linija razvoja tradicionalne metode analize muzičke forme.

3. MUZIČKI TOK

Pomeranje težišta analitičkog postupka sa proučavanja formalnog obrasca na muzički tok, otvara mogućnost sagledavanja procesualnosti muzičkog dela. Na taj način se analiza muzičkog oblika prati iz perspektive oblikovanja muzičkog sadržaja, a realizacija formalnog modela ne razmatra primarno iz perspektive pripadnosti određenom tipu oblika. Premda razotkrivanje konkretnog oblika jeste važno, neuporedivo je značajnije utvrditi zakonitosti izgradnje celine, na osnovu kojih se dolazi do spoznaje o načinu ostvarivanja koherentnosti svakog muzičkog dela ponaosob.

Tradicionalna metoda analize muzike, na ovaj način dobija novo usmerenje koje razotkriva najdelikatnije spoznaje o muzičkom delu. Njena svojstva opstaju, ali se rezultati sagledavaju u bitno drugačijim uslovima i okruženju. Promenjeni ugao metodološkog pristupa analizi nužno iziskuje utvrđivanje operativnog analitičkog instrumentarija i preciziranje terminoloških odrednica.⁴⁶ Potrebno je formirati metodološki čvrstu platformu koja obezbeđuje celovitost analitičkog postupka, ali i izdvajanje pojedinačnih nivoa muzičkog toka koje je moguće podvrgnuti posebnom proučavanju.

Termin muzički tok ima veoma široku primenu u literaturi koja se iz različitih uglova bavi muzikom, te se stiče utisak da je pojam dovoljno jasan, i sam po sebi ne zahteva posebno objašnjenje i tumačenje. Može se pretpostaviti da je rasprostranjena upotreba ovog pojma proizašla iz njegove u osnovi nedvosmislene i jasne veze sa muzičkim delom. Upravo ova činjenica, možda, jeste jedan od razloga što se u literaturi ne nailazi na njegovo posebno određenje. Ipak, potrebno je istaći da su u mnogim studijama koje se bave muzičkom formom, razmatranja vezana za procesualnost muzičkog sadržaja (što termin *tok* sugeriše) gotovo neizbežna. Na primer Šenberg, u knjizi koja se bavi formom kao osnovom

⁴⁶ Formiranje svojevrstog pojmovnika po uzoru na teoretičare koji u svojim studijama formiraju (H. K. Koh) ili razvijanje potencijala tradicionalne metode analize muzike (Viljem Keplin). vodi prevazilaženju nedoumica pri izvođenju alitičkih zaključaka.

kompozicije, ukazuje na različita značenja termina forma. Između ostalog forma se određuje je kao živi organizam u kome se uspostavlja jasna logika, i ukazuje na to da ona u osnovi predstavlja izraz spontane vizije kompozitora.⁴⁷ Važno je ukazati i na knjige u kojima se procesualnost forme ističe kao polazna osnova analize,⁴⁸ a u svojim studijama A. B. Marks ističe značaj pedagoga za razumevanja muzičkog sadržaja.⁴⁹ Ukoliko se fenomen muzičkog toka postavi kao polazna tačka i oslonac tradicionalne metode analize muzike, neminovno se nameće potreba njegovog preciziranja. Označavanjem pojma muzički tok kao „celine, odnosno sistema, čiji se delovi nalaze jedan prema drugom u različitim odnosima (...) zavisnosti“,⁵⁰ uspostavlja se većina vitalnih odrednica njegovog značenja. Ukoliko se pojam muzički tok izjednači sa pojmom celina, veza sa izvornim principima nauke o muzičkim oblicima postaje veoma očigledna, mada ostaje otvoreno i pitanje bližeg određenja samog pojma 'celina'. Na tragu onoga što je već rečeno može se poći od stava da je celina muzički tok u kome izbor muzičkih pojedinih komponenata muzičkog izraza, po kojima se on prepoznaje, uslovljava izbor drugih komponenata muzičkog izraza. Pri tome je sasvim nebitno iz koliko se delova muzički tok sastoji.⁵¹

Važan element razumevanja muzičkog toka je identifikacija granice koja u suštini artikuliše njegovo bitisanje. Naime, muzički tok se završava u trenutku kada dejstvo muzičkih komponenata na njegovu realizaciju ne zavisi od onoga što neposredno prethodi, već se uspostavljaju nove relacije između muzičkih komponenata i njihovih elemenata.⁵² S

⁴⁷ Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber Ltd, London, 1967.

⁴⁸ Асафьев Борис, *Музыкальная форма, как процесс*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1963.

⁴⁹ Adolf Bernhard Marx, *Allgemeine Musiklehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1846. posebno u poglavlju *Lehrer und Lehrermethode*.

⁵⁰ Berislav Popović, op. cit, 15. Iz određenja pojma izostavljen je termin „dinamičke zavisnosti“. Pojam „dinamičke zavisnosti“, koji Popović koristi, zahtevao bi dodatna ispitivanja (na primer: koji su kriterijumi za utvrđivanje nivoa dinamičnosti, postoji li više tipova dinamičnosti i kako se oni suodnošavaju, da li se i u kojim uslovima može govoriti o odsustvu dinamičke zavisnosti i koji se tip zavisnosti aktivira u tim okolnostima, i tome slično), što se u ovoj studiji ne razmatra.

⁵¹ Određenja pojma muzički tok oslanja se na: Berislav Popović, op. cit, 15. Na početku svoje studije Popović ukazuje da „... celina u kojoj izbor pojedinih muzičkih komponenata ili njihovih elemenata (elemenata melodije, ritma, harmonije, dinamike, agogike, fature, zvučne boje ...) odnosno, bolje reći, celina u kojoj kombinacija čitavog niza izabranih muzičkih elemenata uslovljava izbor drugih muzičkih elemenata naziva se **muzički tok**“. Uz pojedine izmene, u radu predloženo određenje pojma muzički tok na odgovarajući način ističe njegove karakteristike. Posebno je važno preciziranje koje se odnosi na potrebu dosledne primene sintagme *muzičke komponente*, a ne sinonimnog pojma *muzički elementi*. Na srodan način pojam muzički tok određuju i autori Zatkalik, Medić, Vlajić, *Muzička analiza I*, Klio, Beograd, 2003. „... muzički tok nastaje ukupnom aktivnošću muzičkih komponenti“.

⁵² Cf. Berislav Popović, idem.

obzirom na to da se u muzičkom toku između celina uspostavljaju, kako Popović ističe, različiti vidovi dinamičkih odnosa, logično je odrednicu muzički tok posmatrati gotovo kao sinonim za pokret.⁵³

Premda (bar u ovom trenutku) nije realno očekivati da se u celosti i precizno odrede sve odlike muzičkog toka i da njegovo definitivno određenje (kao što ni pojam celina pri postavljanju izvornih principa nauke o muzičkim oblicima nije suštinski određen i precizno definisan) moguće je na podlozi iznesenog stava utvrditi njegove ključne karakteristike. Na osnovu tih karakteristika formiraju se i polazni oslonci analize, a rezultati takve analize stvaraju osnovu za relevantne spoznaje o muzičkom delu.⁵⁴

Ključni oslonci analize muzičkog toka podrazumevaju sasvim precizne korake koji se sprovode u cilju formiranja spoznaje o konstituisanju forme u konkretnom muzičkom delu. To znači tumačenje opštih pojmova i ujedno ukazuje na sledeće analitičke korake:

- a) preciziranje termina muzički planovi i njihova identifikacija u muzičkom toku,
- b) diferencijacija muzičkih komponenti i njihovih elemenata,
- c) sagledavanje tipova granica i segmentacija muzičkog toka,
- d) utvrđivanje odnosa između selektovanih segmenata i
- e) identifikacija različitih tipova izlaganja i njihovog dejstva na muzički tok.

Posebno važno je ispitati složeno područje muzičke sintakse, a naročito muzičke rečenice koja predstavlja osnovnu jedinicu muzičkog toka. Kao najznačajnije analitičko uporište muzičkog toka uspostavlja se proučavanje dejstva simetrije. Uz ekvivalentnost i raznorodne interaktivne procese ključna je odrednica analize muzičkog toka i ostavlja najdublji trag u ostvarivanju spoznaje o koherentnosti forme određenog muzičkog dela.

Svi analitički zahvati su povezani i u međusobnom sadejstvu. Svako izdvajanje sprovodi se u cilju spoznaje pojedinih sadržaja muzičkog toka i ima smisla jedino u kontekstu razumevanja celine. U okolnostima kada je dejstvo svih muzičkih komponenti

⁵³ Veselinović-Hofman Mirjana, *Pred muzičkim delom*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007, 123. Poredeći terminologiju koju koriste Popović i Skruton autorka ukazuje na ovu mogućnost, odnosno upućuje na razloge sinonimne upotrebe termina muzički tok i pokret. U ovom radu, koji se primarno bavi metodološkim pitanjima analize simetrije u muzičkom obliku, odrednice poput, dinamičnost, dinamizam, dinamizacija koriste se u najopštijem smislu, dakle bez utvrđivanja konkretnih merila za praćenje njihovog ispoljavanja u muzičkom toku.

⁵⁴ Na ovom mestu moglo bi se otvoriti pitanje veze između naratološkog pristupa muzici i analizi muzičkog toka. Narativ i muzički tok utemeljeni su na procesualnosti što ih čini srodnim. To je razlog što analiza muzičkog toka može postati polazna tačka za izdvajanje narativnih struktura, koje su osnova analize narativne organizacije u muzici.

koje utiču na realizaciju muzičkog toka višestruko isprepletene, nije ni moguće pratiti njihovo izolovano dejstvo.⁵⁵

Većinu pomenutih pojmova koji se koriste pri analizi, muzička teorija je usvojila kao prepoznatljivu terminologiju koja se, međutim, u praksi veoma različito primenjuje. Ne retko se nailazi na njihovo sinonimno korišćenje, što je ponekad sasvim prihvatljivo, ali može izazvati i veoma ozbiljne nesporazume. To je razlog što se preciziranju terminologije posvećuje dodatna pažnja. Njena primena podrazumeva stručno-teorijsku preciznost, integrisanost u celovitost sistem i primenljivost u analitičkoj praksi.

3. 1. Muzički planovi

U najopštijem smislu muzički planovi se mogu odrediti kao podloga realizacije muzičkog toka, odnosno matrica koja ga reprezentuje i čini prepoznatljivim. Ili drugačije rečeno muzički planovi su svojevrsna matrica na koju se 'urezuju' muzički znaci, simboli koji stvaraju zvučnu predstavu određenog dela. Zbog toga upravo sagledavanje muzičkih planova jeste i ishodište analitičkog postupka koji primarno računa na fenomen muzičkog toka. Definisanje otežava i činjenica da sam pojam 'plan' u analitičko stručnoj komunikaciji ima veoma razgranatu upotrebu, ali se ova okolnost može prevazići preciziranjem načina njegove primene u konkretnim uslovima analize muzičkog toka.⁵⁶

U teoriji i praksi razmatranju se uglavnom podvrgavaju tri muzička plana: tematski, tonalni i strukturni, ali se čini veoma važno ukazati na još dve značajne osnove (matrice) realizacije muzičkog toka. To su orkestracioni–instrumentalni plan u simfonijskoj muzici koji, premda se brojnim specifičnostima može izdvojiti kao posebna kategorija, prirodno uključuje i prethodne, i tekstualni plan u vokalnoj muzici koji izvorno nosi drugačija obeležja, ali se u svakom kontekstu spoja sa muzikom nužno tretira kao sastavni deo

⁵⁵ Popović ističe „nije reč o tome da se muzičko delo razloži ili razbije na najsitnije delove, već je, zapravo, reč o tome da se njegovi delovi tako čvrsto spoje da svako diferenciranje u njemu bude otežano i svakako, pre svega, samo privremeno“. Berislav Popović, idem.

⁵⁶ Potrebno je ukazati na delikatnost prevođenja termina 'plan' na engleski jezik a da bi on bio shvaćen na način kako se to u ovoj studiji predlaže. Na primer u knjizi Dejvida Epsteina (Cf. David Epstein op. cit.) u poglavlju *Motive Form and Tonal Plan* autor ukazuje na pojedine elemente onoga što se u ovoj studiji označava kao tonalni plan. Prema, doduše oskudnim, tumačenjima samog termina u okviru studije, i načinu njegove primene u analitičkom postupku, moguće je utvrditi značajnu razliku u odnosu na tretman pojma u ovom radu. U odnosu na termin *Tonal Plan* koji koristi Epstein, za prevod termina tonalni plan, u smislu kako to Popović predlaže, koristi se termin *Tonal plane* koji ukazuje na drugačiji, pre svega kompleksniji smisao njegovog značenja. Termin je preuzet iz prevoda studije Berislava Popovića na engleski jezik (*Music Form or Meaning in Music*, Clio, Belgrade, 1998; translated by Miloš Zatkalik.)

muzičkog toka. Kao što će se u tekstu dalje obrazlagati, muzički planovi se formiraju međusobnim sadejstvom muzičkih komponenata,⁵⁷ ali se ne mogu svi (a posebno ne u svim okolnostima) sagledati isključivo iz te perspektive. Ponekad je potrebno uvažiti pojedine dopune i otklone u odnosu na takav preovlađujući kontekst. Tematski, tonalni i strukturni plan zauzimaju ključno mesto u procesu realizacije muzičkog toka i u tekstu koji sledi biće razmatrani ponaosob, pitanja orkestracije se sagledavaju iz ugla tri navedena muzička plana, dok se tekstualnom planu u ovom trenutku ne posvećuje posebna pažnja.⁵⁸

3.1.1. *Tematski plan* (sinonimno često označavan kao *tematizam*) se može smatrati temeljem nastanka i razvoja muzike uopšte.⁵⁹ Sam po sebi on u muzičkom toku nosi najveći stepen prepoznatljivosti. Razmatranje ovog plana se primarno oslanja na analizu motiva (kao i teme i tematskog materijala, o čemu će u ovom odeljku teksta kasnije biti reči), što podrazumeva izdvajanje osnovnog oblika, kao i sagledavanje veoma razgranatih načina njegovog transformisanja.

U literaturi se redovno ističe veliki značaj motiva za oblikovanje muzičkog dela.⁶⁰ A. B. Marks ga određuje kao „kratku celinu“⁶¹ sačinjenu od dva tona ili više njih, koja predstavlja „klicu ili zametak“⁶² oblikovanja muzičkog dela. Poseban doprinos poimanju motiva u teorijskim postavkama dao je Hugo Riman. On je motiv postavio u centar teorijsko-analitičkog promišljanja, a njegovo razmatranje povezo sa metričkom osnovom

⁵⁷ Uz konstataciju da u teoriji muzike ovaj pojam nije precizno definisan autori Zatkalik, Medić, Vlajić, *Muzička ...* ukazuju na sledeće „radi se o slojevima ili aspektima koji nastaju specifičnom organizacijom ili grupisanjem muzičkih komponenti“.

⁵⁸ Izučavanje teksta i njegovog odnosa sa ostalim muzičkim planovima je osnova za posebnu studiju. U ovom momentu se o tekstualnom planu govori sasvim uopšteno (kako se njegovo postojanje i značaj ne bi izgubili iz vida). Ipak, treba naglasiti da su svi analitički aspekti o kojima se u radu govori primenjivi i na vokalna i vokalno-instrumentalnih dela, uz nužno uključivanje posebne analize teksta i njegovog odnosa prema ostalim muzičkim planovima.

⁵⁹ Premda se rad ne bavi genezom tematskog plana, i njegovim istorijskim kontekstom, ipak je potrebno ukazati na neke momente koji u osnovi predstavljaju opšte poznate kategorije, a za razumevanje ovog muzičkog plana jesu veoma važni. Razvoj umetničke muzike, od starih civilizacija sve do pojave srednjovekovnog višeglasja, pa i nakon toga, počiva na tematskom planu. Muzika koja se izvorno vezuje za narodno stvaralaštvo (muzički folklor) prepoznaje se primarno na ovom muzičkom planu. Značajna je i činjenica da se muzičke sposobnosti ljudskog bića formiraju preko svih onih komponenti koje čine tematski plan (kontakt sa muzikom se uspostavlja preko ritma i melodije).

⁶⁰ Ovakav stav prema motivu gotovo i da nema oponente i predstavlja polaznu osnovu za njegovo moguće definisanje na način koji bi omogućio utvrđivanje konkretnih analitičkih koraka u procesu spoznaje muzičkog dela.

⁶¹ Ian D. Bent and Anthony Pople, *Analysis*, op. cit. 540.

⁶² Idem..

muzičkog toka.⁶³ Rimanov stav je značajno uticao na tokove teorijskog promišljanja i, u različitim varijantama, uz minimalne modifikacije, održao se sve do danas. Teoretičari čiji se stavovi oslanjaju na tradicionalnu metodu analize motiv definišu na srodan način,⁶⁴ a na osnovu kritičkog preispitivanja njegovih stavova uspostavljaju se novi analitički pristupi muzici.⁶⁵

Od posebne važnosti za ispitivanje simetrije u muzičkom delu je stav prema motivu koji predlaže R. Reti. On ukazuje da se motivom može nazvati „bilo koji muzički element, bez obzira na to da li je u pitanju melodijska fraza ili fragment“,⁶⁶ a sasvim je moguće motivom nazvati pojedine ritmički ili dinamički karakteristične situacije. Takav muzički entitet ili njegov pojedinačni prepoznatljiv deo se ponavlja i varira kroz muzičko tok, i postaje prepoznatljiv znak određenog muzičkog dela. Na tragu rečenog treba ukazati na definiciju koja uvažava prethodne stavove i veoma je rasprostranjena u ovoj sredini, a prema kojoj je „motiv najmanja melodijsko-ritmički izrazita celina koja se može izdvojiti iz svoje okoline“.⁶⁷

U svetlu navedenih određenja motiva potrebno je ukazati na dva momenta koja u svim navedenim odrednicama motiva ostaju otvorena. Jedan je u vezi sa načinom njegovog izdvajanja, a drugi, koji direktno proizilazi iz prethodnog, povezan je sa dužinom, odnosno trajanjem motiva. Iz tog razloga važno je definisati kriterijume po kojima se motiv „izdvaja iz okoline“ što direktno utiče na precizno utvrđivanje šta u konkretnim okolnostima znači da je motiv 'kratka' odnosno 'najmanja' celina sposobna da svojim potencijalima iznedri koherentno muzičko zdanje.

⁶³ U, već više puta pominjanoj, knjizi Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, op. cit, 14–19 u poglavlju *Motiv*, autori se oslanjaju na stavove H. Rimana i ukazuju na značaj metričke osnove motiva. Ne navodeći konkretan izvor oni ukazuju na Rimanov stav prema kome „... motiv po pravilu počinje predtaktom“, kao i da se „Čitavo muzičko zbivanje – ne samo u motivu nego i u većim formalnim celinama – odvija, prema tom shvatanju, u pokretu od lakog (nenaglašenog) ka teškom (naglašenom) vremenskom trajanju, od pripreme ka akciji, od zamaha ka udaru.

⁶⁴ Izdvajaju se stavovi teoretičara koji se neposredno nadovezuju na Rimanov rad, ali i onih čije je delovanje i danas veoma aktuelno. D. Grin (Green M. Douglass, op. cit, 31.) o motivu govori kao „kratkim melodijskom fragmentu koji je gradivni element“ i ukazuje da se „melodijski fragment mora pojaviti najmanje dva puta ...“. Na sličan način motiv određuje V. Keplin (William Caplin, op. cit, 256.) i ističe da je motiv „skup od nekoliko nota koji predstavlja najmanju sadržajnu melodijsko ritmičku konfiguraciju“.

⁶⁵ U tekstovima: Арановский, Марк, К интонационной теории мотива, *Советская музыка*, 1988, 6, 72–78, i Арановский, Марк, К интонационной теории мотива, *Советская музыка*, 1988, 8, 101–107, autor iz istorijsko-teorijskog ugla kritički sagledava Rimanov odnos prema motivu i na podlozi iznesenih stavova ukazuje na potrebu kombinovanja ovog principa sa intonacionom analizom.

⁶⁶ Rudolph Reti, op. cit, 11–12.

⁶⁷ Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, op. cit, 13.

Na izdvajanje motiva utiču različiti vidovi ispoljavanja a) cezure i b) ponavljanja. Cezura se može iskazati na najrazličitije načine (duža notna vrednost, pauza i slično) a u vezi sa ponavljanjem posebno je važno naglasiti da i sva izmenjena obličja motiva jesu svojevrsni vid ponavljanja.⁶⁸ Čitav niz preobražavalačkih procesa koji se označavaju kao rad sa motivom,⁶⁹ takođe nose svojstva ponavljanja. Različiti vidovi ponavljanja motiva kao i cezure u muzičkom toku utiču na njegovo izdvajanje i pri tom mu određuju dužinu. Za praktičan rad na analizi motivske strukture muzičkog dela treba uvažiti metodološki princip da „sličnost razdvaja – različitost spaja“.⁷⁰

Za identifikaciju motiva podjednak značaj ima i utvrđivanje konkretnih uslova koji ga čine izrazitim i obezbeđuju mu sadržinske potencijale sposobne da iznesu celovitost muzičkog toka. Neophodno je uvažiti činjenicu da ne samo ritam i melodija, već sve komponente muzičkog izraza mogu biti označene kao mogući nosioci izrazitosti motiva.⁷¹ Ova okolnost posebno dobija na značaju kada se motiv sagledava u muzici koja nije oslonjena na tonalitet. Tada se motivom može smatrati muzički entitet na čiju prepoznatljivost i izdvojivost utiče bilo koja komponenta muzičkog izraza.⁷²

Važno je istaći da izdvajanje motiva može biti suprotno u odnosu na prethodno postavljene kriterijume. Naime, potencijali motiva nastaju postepenim profilisanjem u muzičkom toku. Motiv ne poseduje izrazitost pri prvom izlaganju već je dostiže u određenom momentu koji, po pravilu, za muzički tok ima poseban značaj.⁷³ Takođe, važno je imati na umu da se motivi mogu formirati izdvajanjem pojedinih karakterističnih entiteta određenog muzičkog toka.

⁶⁸ U tekstu Марк Арановский, op. cit, 6, 74, autor u analizi motiva uvodi pojam „centralni ton“. To je ton koji za razumevanje intonacionog potencijala motiva ima poseban značaj. Iz analitičkog korpusa koji je u ovim tekstovima dat (primeri iz muzičke literature iz perioda baroka, klasike i romantizma) sagledava se značaj „centralnog tona“ i kao činioca razgraničenja motiva.

⁶⁹ Celovitost analitičkog sagledavanja motiva podrazumeva i definisane postupke koji se prepoznaju u procesu obrade motiva. Autorka ovog rada se oslanja na tipologiju obrade motiva koju predlažu Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, op. cit, 24–36.

⁷⁰ Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, op. cit, 16. Autori se oslanjaju na stav preuzet iz knjige: К. Б. Лирак, *Наука о музичким облицима*, op. cit. Treba posebno podvući da ovaj, inače veoma rasprostranjen i široko prihvaćen stav, ima status svojevrsnog 'pravila' koje se odnosi primarno na motiv, a donekle je primenjivo i na ostale elemente muškog oblika, i važan je oslonac u analitičkoj proceduri.

⁷¹ Autori definicije i sami ukazuju na mogućnost da izrazitost motiva bude iskazana dinamičkom ili harmonskom komponentom. Cf, Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, op. cit, 14.

⁷² Na ovakav odnos prema motivu ukazuje i Rudolf Reti, op. cit, 12.

⁷³ Opisani način plasmana motiva nije posebno rasprostranjen, što je i razumljivo s obzirom na to da suština ispoljavanja motiva upravo njegova inicijalna prepoznatljivost. Ipak, neophodno je uvažiti i ovu mogućnost, posebno u okolnostima kada muzičko delo nije realizovano u tonalnim okvirima.

Predložena određenja motiva na poseban način su osvetljena u Popovićevoj studiji. Prihvatljiva dopuna definisanju motiva je stav da „muzički motiv kao najmanja gradivna celina u muzičkom toku ima prvenstveno ulogu da *stvari* – kao kakav mali generator, i da prenese – kao kakav nosač, *energiju* koja će se postepeno raširiti i u celini zahvatiti muzički tok ...“.⁷⁴ Ova definicija na određeni način dopunjava prethodne i precizira funkciju motiva u muzičkom toku. Istovremeno ona otvara i veoma značajno pitanje identifikacije načina na koji motiv stvara i prenosi 'energiju' što inicira i preciziranje upotrebe termina energije u muzici. U ovom radu se ta pitanja ne otvaraju, a pojam 'energije' se vezuje za ispoljavanje muzičkih komponenata.⁷⁵

Za tumačenje motiva, i posebno za preciziranje analitičkih koraka značajno je, kako Reti ističe, utvrditi 'motivske elemente', i posebno istražiti mogućnost izdvajanja 'bazičnog motivskog elementa'. Motivski element može biti bilo koji njegov osobeni znak artikulisan nekom od komponenata muzičkog izraza (intervalski pokret, ritam, artikulacija i tome slično), a bazičnim, primarnim motivskim elementom se označava muzički entitet iz koga se razvija sveukupan muzički tok jednog dela.⁷⁶ Kao što je već istaknuto preobražaji motiva imaju izuzetan značaj za oblikovanje muzičkog dela. Uvažavanje kategorija 'motivske element' i 'bazični motivski element' unosi dodatni analitički potencijal, koji nedvosmisleno razotkriva veoma suptilne, vanredno značajne motivske niti koje formiraju muzičko delo.⁷⁷ Na ovom mestu bi se moglo postaviti pitanje o odnosu termina 'submotiv' koji je u stručno pedagoškoj praksi veoma rasprostranjen i termina 'motivski element'. Premda se oni po nekim karakteristikama mogu porediti (submotiv i motivski element su sastavni deo motiva), ipak među njima postoje i bitne razlike. Najuočljivija razlika se

⁷⁴ Berislav Popović, op. cit, 104.

⁷⁵ Ovakav stav ne protivreči definiciji. Popović ukazuje i na neke druge aspekte ispoljavanja 'energije' u muzici, ali primarni oslonac njenog prepoznavanja u muzičkom toku jesu komponente muzičkog izraza.

⁷⁶ Termini motivski elementi (motiv elements) i bazični, primarni motivski element (basic pattern) kao i njihova značenja preuzeti su iz: Rudolf, Reti op. cit, 11–14. Reč je o studiji koja se može odrediti kao reprezentativna teorijska osnova za tumačenje tematskog plana muzičkog dela. Termin 'basic pattern' je slobodno preveden. Na osnovu njegove analitičke primene u navedenoj studiji moguće je utvrditi da on po ključnim karakteristikama jeste motivski element, ali se od ostalih motivskih elemenata izdvaja po značaju koji ima za određeno delo.

⁷⁷ Važno je istaći da Rudolf, Reti op. cit, 56–109 daje celovit sistem analize motiva koji koristi tokom navedene studije. On je u velikoj meri oslonjen na studiju Arnolda Šenberga. Analitički sistemi svih autora koji se u ovom radu spominju su u osnovi veoma srodni i sadrže gotovo podudarnu nomenklaturu tipova motivskog rada. Razlike se uglavnom odnose na sistematizaciju, odnosno grupisanje pojedinačnih postupaka u radu sa motivom. U ovom se radu koriste sistematizacija motivskog rada prema autorima Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, op. cit, 22–34.

ispoljava u primarnoj identifikaciji. Naime, submotiv poseduje iste kvalifikacije kao motiv (on se može izdvojiti iz motiva i osamostaliti), ali se zbog aktivnosti drugih muzičkih parametara (pre svega tempa i metra) integriše sa okolnim tkivom u jedinstvenu celinu. Motivski element ne poseduje nužno sve odlike motiva, a pre svega izdvojjivost i izrazitost, jer se njegova funkcija prepoznaje samo u muzičkom toku. Prema metodologiji analize koja se u ovom radu postavlja bazični motiv i element motiva se posebno ne označavaju već se njihovo evidentiranje realizuje preko osnovnog oblika motiva. Nasuprot tome submotiv se posebno označava.⁷⁸

S obzirom na to da motiv poseduje izuzetno velike preobrazavalačke potencijale, odnosno da svaka promena doprinosi njegovoj afirmaciji, on prirodno ima veliki značaj za konstituisanje muzičkog toka. To i jeste razlog da u teorijskom i praktičnom (analitičkom) smislu motivu pridaje ogroman značaj. Izuzetno vitalni potencijali koji poseduje ova muzička 'ćelija', jesu i razlog što se pri izučavanju dejstva simetrije na proces realizacije muzičkog oblika tematskom planu i motivu kao osnovnom konstituentu posvećuje posebna pažnja.

Uz neosporni značaj koji motiv i razne vrste motivskog rada imaju za realizaciju muzičkog toka, bitno je ukazati na činjenicu da postoje muzička dela u kojima je veoma teško ili gotovo nemoguće selektovati motiv pa, samim tim, i pratiti proces njegove transformacije. U tim uslovima se govori o motivski nedeljivoj celini, ali se, zato često u takvoj celini izdvajaju pojedini 'motivski elementi'.

Pored identifikacije motiva, i utvrđivanja tipova motivskog rada za razumevanje tematskog plana bitno je izdvajanje i muzičkog entiteta koje ima značenje teme. Pojmovi motiv i tema često u literaturi tretiraju sinonimno, što nije prihvatljivo, i nužno zahteva diferenciranje.⁷⁹ U ovom radu pojam tema označava jedinicu muzičkog toka koja se u njemu osamostaljuje kao posebna kategorija u realizaciji muzičkog oblika, i po pravilu nosi koegzistentno sintaksičko obeležje. Pored pojmova motiv i tema za razumevanje procesa realizacije tematskog plana ponekad je neophodno uvesti i odrednicu 'tematski materijal'. Ovaj termin se koristi pri razmatranju različitog muzičkog sadržaja, koji nije nužno deo teme ili motiva, a pripada segmentu muzičkog toka koji je predmet analize (fuguracije,

⁷⁸ Videti poglavlje 5 rada, odeljak teksta o oznakama za identifikaciju tematskog plana.

⁷⁹ Na ovo ukazuje i Rudolf, Reti op. cit, 11, 12.

pasaži, slojevi zvuka nastali uvođenjem novog materijala ili značajnijim razvijanjem poznatog i tome slično).

3.1.2. *Tonalni plan* uključuje razmatranje tonaliteta, ali i drugih vidova organizacije vertikale, do čijeg formiranja dolazi u različitim kompozicionim sistemima i ličnim autorskim poetikama. Zato je neophodno podvući „da je tonalitet samo jedan, posebno i izrazito sistematizovan vid tonalnosti“.⁸⁰ Ukoliko se zna da na tom savršenom vidu ispoljavanja tonalnosti „počiva skoro celokupno stvaralaštvo evropske umetničke muzike (pa i svetske koja iz nje proizilazi) u vremenskom rastojanju od XVII. do kraja XIX veka, pa izvesnim delom i XX veka, sve do danas, lako je sagledati ogromnu važnost ove pojave, kao i njenu izuzetnu vitalnost koja je, dakle, odolela brojnim i bitnim promenama muzičkih stilova.“⁸¹ Ova okolnost ukazuje na razloge koji dovode do poistovećivanja tonaliteta i tonalnog plana.

Neophodno je uvažiti činjenicu da u gotovo svim fazama razvoja višeglasne muzike postoji delovanje vertikale. Realizacija tonalnog plana se prati u uslovima najrazličitijih vidova ispoljavanja modalnosti, od starocrkvenih modusa, preko modalnosti u delima nacionalne orijentacije, originalnim modalnim sistema kao što su Mesijanovi (Olivier Messiaen) modusi i slično. Treba imati na umu i posebne vidove ispoljavanja tonalnog plana koji se vezuje za pojedine autore kao što su na primer P. Hindemith (Paul Hindemith) ili B. Bartok. U uslovima napuštanja tonalno funkcionalnog usmerenja vertikale dolaze do izražaja gravitacioni procesi koji vode ka jednom određenom tonalnom centru. Na taj način utvrđivanje tonalnog centra postaje ključni oslonac analize tonalnog plana⁸².

Tonalni plan se u muzičkom toku prati u svim okolnostima bez obzira na način ispoljavanja. Uvažavanje veoma različitih vidova ispoljavanja tonalnosti jeste preduslov analize muzičkog toka.

3.1.3. *Strukturni plan* je u osnovi veoma delikatno protumačiti i razumeti, a operativna dimenzija analize ovog plana iziskuje posebnu pažnju. Za navedeni stav postoji više razloga, od kojih su možda najznačajniji oni koji proističu iz veoma široke primene

⁸⁰ Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002. 11.

⁸¹ Idem.

⁸² Izdvajanje tonalnog centra in C, in D ... postaje ključni oslonac analize muzike koja se našla u prostoru izvan tonaliteta, ali nije u celosti atonalna. S obzirom na tip analitičkog uzorka koji se u radu koristi izdvajanje i identifikacija tonalnih centara je (u odsustvu koherentnog analitičkog sistema) ključni oslonac analize tonalnog plana.

samog termina struktura. U radu se polazi od sasvim opšteg stava da je „struktura skup međusobno povezanih elemenata i elemenata u međusobnom odnosu, čija su specifična i opšta svojstva određena zakonom (pravilom) celine ili zakonom (pravilom) unutarnjih odnosa elemenata“.⁸³ Ova odrednica je prihvatljiva uz svest o tome da je zakon (pravilo) u muzici (kao uostalom i umetnosti uopšte) direktno povezan sa stvaralačkim činom i u svakom pogledu njemu podređen.

Tumačenje strukturnog plana muzičkog toka iziskuje uvažavanje sledećih okolnosti:

1. Moguće je izdvajanje i proučavanje strukture i na nivou ostalih muzičkih planova. Govori se, na primer, o intervalsko-ritmičkoj strukturi motiva, strukturi vertikalnih sazvučja i tome slično. To znači da se terminom struktura označavaju brojni odnosi unutar tematskog i tonalnog plana. Razmatranja ovog tipa su prihvatljiva, ali ih ne treba poistovećivati sa analizom strukturnog plana, koji predstavlja posebnu dimenziju muzičkog toka.
2. Tumačenje strukturnog plana muzičkog toka u celini ili njegovih pojedinih segmenata, suštinski se ne može korektno realizovati bez uvažavanja odlika tematskog i tonalnog plana. Premda svi planovi međusobno sadejstvuju, strukturni poseduje najizraženija objedinjavajuća svojstva muzičkog toka, kao svojevrsna 'armatura'. Istovremeno se upravo ovaj muzički plan ne može iskazati (osim možda u pojedinim ekstremnim kompozicionim zahvatima) bez tematskog i tonalnog. Na primer neki karakteristični ritmički ili intervalski pokret, istovremeno zvučanje dva ili više tona, mogu i samostalno imati sasvima prepoznatljiv identitet. U tom smislu se niti jedna jedinica strukturnog plana ne može identifikovati bez učešća ostala dva.
3. Strukturni plan je počeo da se teorijski osmišljava znatno nakon tematskog i tonalnog, posebno u okviru nauke o muzičkim oblicima. Tek u XX veku, kada tematski i tonalni plan nisu više nosioci oblikotvornog procesa, strukturni dobija punu teorijsku afirmaciju. Stvara se svest o značaju ovog plana i njegovo izučavanje se sprovodi u muzičkim delima prethodnih epoha,⁸⁴ što otvara nedoumice u primeni analitičkog instrumentarija, koje traže tumačenje i razjašnjenje

⁸³ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, 677. Iz ove studije prihvata se i šest oslonaca na kojima počiva određenje samog pojma. „U najopćijem smislu strukturu određuju sledeća svojstva: (1) razlikovno svojstvo – ... (2) svojstvo totaliteta ili sistema – ... (3) svojstvo transformacije – ... (4) svojstvo autoregulacije – ... (5) uočavanje pravilnosti u odnosima elemenata strukture ... (6) strukturni model istraživanja mora biti tako konstruiran da njegovo funkcionisanje može objasniti sve posmatrane činjenice“.

⁸⁴ Pod prethodnim epohama posebno se podrazumeveju period klasike i romantizma.

Strukturni plan se na nivou pojedinačnih segmenata muzičkog toka razmatra primarno iz perspektive muzičke rečenice ili fragmentarne strukture. Na taj način stvara se osnova za utvrđivanje njihovog međusobnog odnosa, mogućih sjedinjavanja ili suprotstavljanja što vodi ka sagledavanju celovitosti određenog muzičkog dela.

3. 2. Muzički komponente i njihovi elementi

Muzičke komponente⁸⁵ su melodija, ritam, metar, harmonija, dinamika, agogika, artikulacija, tempo, faktura i boja. One predstavljaju činioce muzičkog izraza, a označavaju se i kao konstituenti muzičkih planova. Odnos muzičkih komponenti se ispoljava u međusobnom sadejstvu, ali njihove aktivnosti nisu uvek nužno usaglašene, što na realizaciju muzičkog toka ostvaruje i sasvim poseban efekat. Ispoljavanje svake muzičke komponente zavisi od njenog suodnošavanja sa ostalim.

O hijerarhiji muzičkih komponenata, u smislu isticanja onih koje se mogu odrediti kao glavne (primarne) ili sporedne (sekundarne, tercijarne ...) moguće je govoriti samo u zavisnosti od istorijsko stilskih okolnosti i lične autorske poetike. Sve muzičke komponente imaju uticaja na realizaciju muzičkog toka i bilo bi pogrešno unapred odrediti one koje su predodređene da, više od ostalih, kanališu dešavanja u muzičkom delu.⁸⁶

U muzičkom toku se među komponentama redovno uspostavlja određena hijerarhija. Ona koja u datom trenutku poseduje najveći stepen angažovanosti nalazi se na najvišem hijerarhijskom nivou i koordinira aktivnost drugih komponenata muzičkog izraza. Ona komponenta koja ima funkciju koordinatora predstavlja i 'strukturno težište', odnosno oslonac u realizaciji muzičkog toka. Svaka muzička komponenta sazdana je od elemenata koji dejstvuju integralno, ali i pojedinačno.

Harmonska komponenta muzičkog izraza, koja za konstituisanje muzičkog toka ima veliki značaj (prvenstveno u delima tonalne muzike), po broju konstitutivnih elemenata, veoma je razgranat. Elementi ove muzičke komponente sagledavaju se u: akordskom fondu, modulacionim procesima, tipovima modulacija, vanakordskim tonovima, načinu ispoljavanja orgelpunkta, vrstama kadencirajućih procesa i tome slično. Svaka muzička komponenta se sastoji iz određenih elemenata koji su od suštinskog značaja za ostvarivanje

⁸⁵ U radu se termini muzičke komponente i komponente muzičkog izraza koristiti sinonimno

⁸⁶ Na srodan način odnos prema muzičkim komponentama uspostavlja i Berislav Popović, op. cit, 106.

muzičkog toka.⁸⁷ Važno je istaći da ispitivanje dejstva svakog pojedinog elementa nije samo sebi cilj. Analitička pažnja se redovno usmerava na elemente one komponente muzičkog izraza koja u konkretnim okolnostima predstavlja strukturno težište.

3. 3. Segmentacija muzičkog toka i određenje tipova granica

Segmentacija muzičkog toka i određenje tipova granica i su dva međuzavisna analitička koraka, značajna za razumevanje i tumačenje njegove procesualnosti. Granica se može označiti kao „...zastoj (cezura), svojevrsna prepreka koju treba savladati“.⁸⁸ Analiza podrazumeva izdvajanje različitih postupaka u procesu iscrtavanja granica i određenja njihove uloge u realizaciji muzičkog toka.

Fenomen granice je suštinski ugrađen u muzički tok na svim nivoima njegovog postojanja. Za određenje muzičke tvorevine izdvojene granicama, sinonimno se koriste opšte terminološke odrednice kao što su celina, jedinica, segment i entitet muzičkog toka. Međutim, onog momenta kada selektovani segment dobije u konkretnom muzičkom delu funkciju, on se označava i sasvim konkretnim pojmovima ko što su: najmanji gradivni element (motiv), metričko formalna ili sintaksička jedinica, odsek, deo, normirani ili nenormirani formalni obrazac, stav u okviru višestavačne forme i tome slično. Značaj granice se ogleda u činjenici da ona razdvaja, ali i povezuje (spaja) segmente u muzičkom toku. Suštinski, izdvajanje segmenata i afirmacija granica su veoma važni elementi spoznaje o muzičkom delu. Time se afirmiše i stav da „bez postojanja granica, koje segmentiraju muzički tok, forma praktično nije moguća.“⁸⁹

Formiranje granice uslovljeno je aktivnošću muzičkih komponenata ili njihovih elemenata. Svaka muzička komponenta, ili više njih istovremeno mogu se aktivirati u procesu realizacije granice u muzičkom toku. S obzirom na viševjekovnu dominaciju tonaliteta u muzici, harmonska komponenta (konkretno razni postupci kadenciranja) jeste

⁸⁷ U tekstu su kao uzor, navedeni elementi harmonske komponente. S obzirom na to da je reč o komponenti koja je veoma razrađena u stručno teorijskoj literaturi u okviru nje moguće je pregledno evidentiranje elemenata iz kojih je sazdana. Podrazumeva se da bi se to moglo učiniti i sa ostalim komponentama.

⁸⁸ Berislav Popović, *ibid.* U okviru ove studije teorijska promišljanja uvek računaju na poznavanje fenomena granice u muzičkom toku. Dva poglavlja su i posebno posvećena razmatranjima granice (Muzička sintaksa i uloga granice u muzičkom delu 132–147, Konstrukcija granica u različitim kompozicionim sistemima 166–214). Uz oslonac na ova poglavlja (podrazumeva se i studija u celini) formirani su teorijska uporišta primenjiva u analitičkoj proceduri, odnosno pružena je lična interpretacija postojećih stavova.

⁸⁹ Berislav Popović, *op. cit.*, 143.

pri analizi smatrana za jedinu koja je u poziciji da zaokruži segment forme. Veoma raznorodni principi oblikovanja muzičkog sadržaja koji su postajali u muzici pre uspostavljanja tonaliteta, kompleksni kompozicioni sistemi u XX veku i XXI veku, kao i različita muzička ostvarenja koja postoje i izvan glavnih tokova evropske civilizacije, nužno iziskuju uvažavanje slobode pri izboru komponenata muzičkog izraza koje utiču na formiranje granice. To ujedno ukazuje na mogućnost da savaka muzička komponenta u konkretnim okolnostima dobija status strukturnog težišta. Sistematizacija tipova granica koja sledi ima za cilj da pre svega sistemski sagleda i analitički osmisli ispitivanje ovog fenomena. Veoma važna odlika ovih razmatranja jeste isticanje univerzalnosti metodološkog pristupa analizi granice u muzičkom toku.⁹⁰

Granicu čine dva elementa: signal kraja (završetka) i početka. Za proces razgraničenja jednako su važni, ali stepen izrazitosti i načina njihovog plasmana varira u zavisnosti od veoma različitih okolnosti (od istorijsko-stilskog konteksta, preko žanrovske odrednice dela do ličnog autorovog muzičkog jezika). Odnos signala kraja i početka ukazuje na funkciju koju granica ima u muzičkom toku i na njenu strukturu, odnosno način realizacije. Prirodno je da se struktura granice sagledava istovremeno sa utvrđivanjem funkcije koju poseduje, zato se ova dva aspekta proučavanja prožimaju i u procesu analize su neodvojivi. Prema funkciji koju ima u muzičkom toku granice delimo na propustljive i nepropustljive, dok se na nivou realizacije njene strukture izdvajaju takozvane granice jakog intenziteta ili 'naponskog' karaktera i one slabog intenziteta ili 'beznaponskog' karaktera.⁹¹

3.3.1. *Funkcija granice* se iskazuje u postupcima koji određuju stepen njene 'čvrstine' i, kao što je već istaknuto, u najopštijem smislu se dele na propustljive i nepropustljive. Važno je naglasiti da postoje bezbrojne mogućnosti realizacije ovih vrsta granica. Iz tog razloga se stepen zatvorenosti ili otvorenosti granice u svakoj konkretnoj situaciji posebno podvrgava analizi.

U primerima 1 i 2, u kojima je dat grafički prikaz vidova ispoljavanja granica nepropustljive granice su ucrtane punom vertikalnom linijom, a propustljive isprekidanom Horizontalne linije sa strelicama simbolično predstavljaju

⁹⁰ Ispitivanje fenomena granice u muzičkom toku je veoma složen teorijsko analitički zahvat i predstavlja važnu oblast istraživanja. Iznesceni stavovi zato jesu presek trenutnog sagledavanja ove problematike (koju autorka studije predlaže na osnovu postojeće literature) i moguća osnova daljih istraživanja.

⁹¹ Berislav Popović, op. cit, 170–213. U tekstu se koriste termini 'naponske' i 'beznaponske' granice, a „merni instrumenti“ za određenje napona odnosno njegovog odsustva u muzičkom toku iskazuju se u dejstvu komponenata muzičkog izraza, odnosno njihove angažovanosti u muzičkom toku.

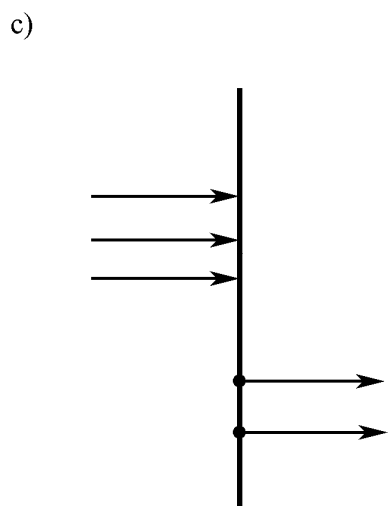
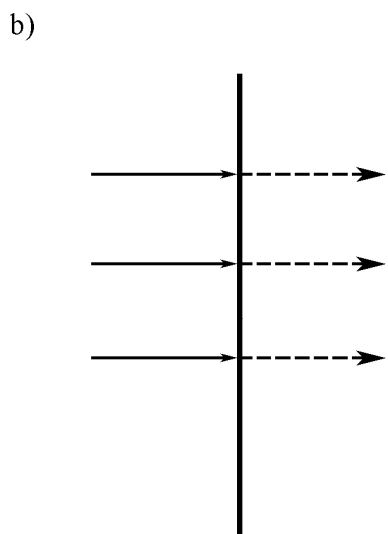
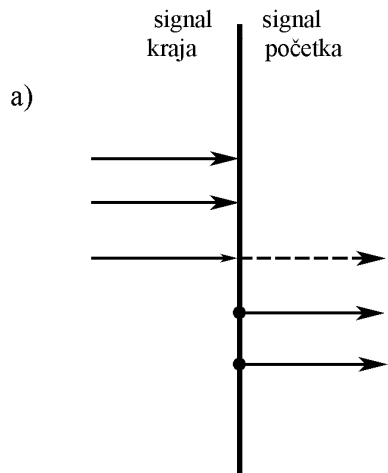
komponente muzičkog izraza ili njihove elemente. Ukoliko je nakon iscrtavanja granice komponenta promeni način dejstva linija postaje ispekidana, u suprotnom ostaje puna.

Nepropustljivim granicama u muzičkom toku se mogu smatrati one u kojima signal kraja označava prestanak delovanja muzičkih komponenti (ili njihovih elemenata) na način kako su one bile aktivne do tog momenta. Nakon formiranja granice neka muzička komponenta, koja je do tog trenutka bila aktivna može nastaviti svoje dejstvo, uz nužnu promenu vrste angažovanosti, odnosno, njena se aktivnost oslanja na neki drugi element (primer 1/a; grafički prikaz sugeriše izmenjeno dejstvo jedne muzičke komponente i nakon formiranja granice, dok se aktivnost dve komponente prekida a dve uspostavlja). Aktivnost (uz promenu vrste angažovanosti) mogu nastaviti i sve komponente, takođe uz obaveznu promenu načina delovanja (primer 1/b; grafički prikaz sugeriše izmenjeno dejstva istih muzičkih komponenti i nakon formiranja granice), ili sve komponente mogu prekinuti aktivnost u trenutku uspostavljanja signala kraja, a signal početka označava nastup drugih muzičkih komponenti (primer 1/c; tri muzičke komponente su prestale da dejstvuju, a dve su uspostavile svoju aktivnost u trenutku formiranja granice).

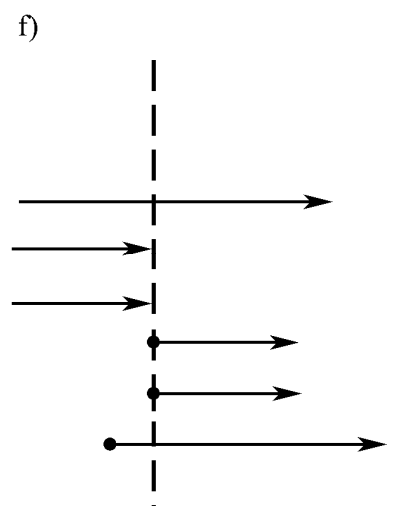
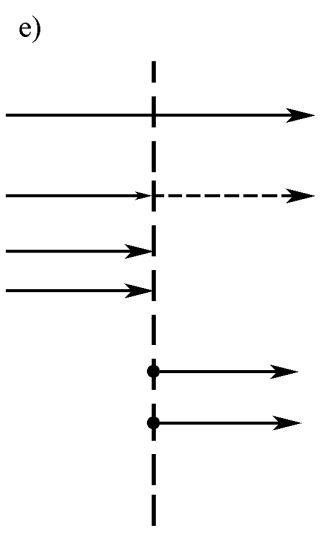
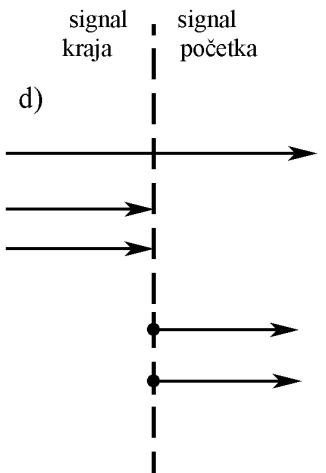
Za propustljivu granicu karakteristično je da se u trenutku iscrtavanja signala kraja ne prekida aktivnost muzičkih komponentata koje su učestvovala u njegovoj realizaciji, već se aktivnost pojedinih nastavlja na isti način i u trenutku uspostavljanja signala početka. Pri formiranju ovakve granice signal početka je osmišljen sjedinjavanjem istog načina dejstva komponentata koje su učestvovala u oblikovanju muzičkog toka do stvaranja granice, i aktiviranjem dejstva novih (primer 1/d; grafički prikaz sugeriše nepromenjeno dejstvo jedne muzičke komponente i nakon formiranja granice, dok se aktivnost dve komponente prekida a dve uspostavlja). Muzička komponenta koja nastavlja dejstvo i nakon uspostavljanja granice može promeniti vrstu angažovanosti (primer 1/e; grafički prikaz sugeriše nepromenjeno dejstvo jedne muzičke komponente i nakon formiranja granice, jedna komponenta ostaje aktivna i nakon iscrtavanja granice uz promenu načina dejstva dok se aktivnost dve komponente prekida a dve uspostavlja). Ovakva vrsta granice može se oblikovati i formiranjem signala početka ipred uspostavljanja signala kraja (primer 1/f; grafički prikaz sugeriše aktiviranje jedne muzičke komponente, koja iscrtava signal početka, pre uspostavljanja granice dok se aktivnost dve komponente prekida a dve uspostavlja u trenutku formiranja granice).

Primer 1

nepropustljiva granica



propustljiva granica



U okolnostima kada se signal kraja i početka ne poklapaju sa samom granicom u muzičkom toku, aktivira se fenomen *ulančavanja*. Ovaj tip granice dovodi i do fenomena prerastanja jednog segmenta forme u drugi.

Pobrojani načini realizacije ovih vrsta granica nisu i jedini mogući, ali svakako predstavljaju osnovna rešenja. Stepem propustljivosti i nepropustljivosti kao i način profilisanja granica u muzičkom toku su veoma različiti, što u pojedinim (premda retkim) situacijama dovode do svojevrsnog, pomalo neobičnog, spoja odlika ovih granica (to sugeriše i grafički prikaz u primeru 1/b). Na primer, muzički tok može biti prekinut, zaustavljen cezurom osmišljenom na najrazličitije načine (general pauza, duža notna vrednost, korona ...), što sugeriše nepropustljivu granicu. Ali, ukoliko se nakon cezure nastavi aktivnost muzičkih komponenti koje su formirale muzički tok pre cezure, na isti ili izmenjeni način, onda prepoznavamo i odlike propustljive granice. Podrazumeva se da navedena mogućnost nije i jedina koja afirmiše spoj suprotstavljenih tipova granica.

3.3.2. Identifikacija načina realizacije strukture granice u muzičkom toku zahteva poseban osvrt. Tumačenja njenog sklopa proističu iz perspektive graničnih elemenata jakog intenziteta ili 'naponskog' karaktera i graničnih elemenata slabog intenziteta ili 'beznaponskog' karaktera. Ova sistematizacija strukture granica polazi od potrebe da se u uslovima različitih kompozicionih sistema u svim periodima razvoja muzike, a posebno u muzici XX i XXI (u najširem smislu) utvrdi sistematizacija opšteg tipa. Identifikacija ovih tipova granica primarno se zasniva na afirmaciji signala kraja i oslanja na savremenu muziku. No uprkos ovim okolnostima sasvim je moguće, realno, čak i poželjno sagledavati ove vrste granica u muzici svih epoha, jer se njihovom analizom mogu osvetliti kompozicioni postupci koji vode ostvarivanju celovitosti muzičkog toka.

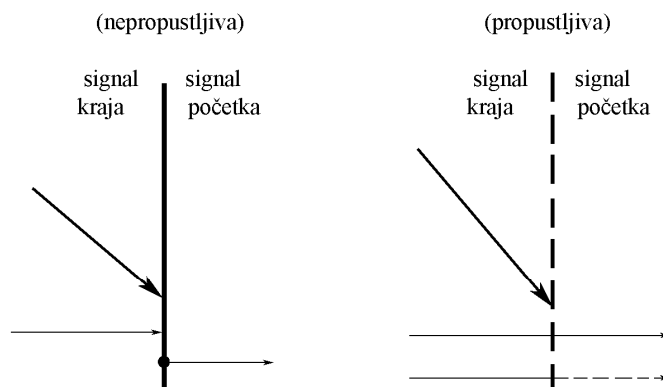
Za granice koje se određuju kao 'naponske' karakteristična su dva usmerenja. Prvi podrazumeva različite mogućnosti težnje ka svojevrsnom 'razrešenju' napetosti i dovođenje muzičkog toka u stanje mirovanja (primer 2/a₁, kosa strelica u smeru na niže sugeriše aktivnost komponente koja teži iscrtavanju granice u trenutku razrešenja). Drugi, suprotno tome, sugeriše 'akumulaciju napetosti' i uspostavljanje granice u trenutku kada se u muzičkom toku dostigne njena najintenzivnija tačka (primer 2 a₂ kosa strelica u smeru na više sugeriše aktivnost komponente koja teži iscrtavanju granice u trenutku dostizanja

najviše tačke napetosti).⁹² Ovakav način formiranja granice realizuje se primarno aktiviranjem: harmonske komponente (angažovanjem vertikale), ritma, melodije, odnosima akustičke dinamike, agogike i metra, i ne utiče na njenu funkciju (ona može biti propustljiva ili nepropustljiva: $2/a_1$, $2/a_2$). Moguće je da se za iscrtavanje granice istovremeno angažuje veći broj komponenti, kao i da se aktiviraju neke koje ne pripadaju nabrojanoj korpusu.

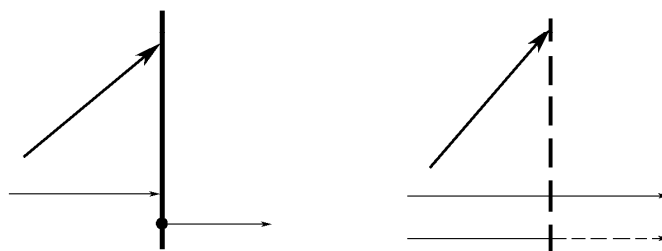
Primer 2

a) naponska granica

a_1 'razrešenje'



a_2 'akumulacija napetosti'



b) beznaponska granica

- radikalna promena
- sistem "prekidača"
- signal sa posebnim formalnim značenjem

⁹² Navedene tipove granica je sasvim moguće poistovetiti sa autentičnom i polu kadencom kakvu poznaje klasična nauka o harmoniji.

Granice koje se označavaju kao 'beznaponske' podrazumevaju ispoljavanje muzičkih komponenti na način koji u muzičkom toku uključuje sledeće postupke: 1. uspostavljanje radikalnih promena muzičkih komponenata, posebno fakture i zvučne boje (tembra), 2. aktiviranje sistema 'prekidača' – formiranje granice svojevrsnim uključivanjem ili isključivanjem aktivnosti pojedinih muzičkih komponenata ili njihovih elemenata bez posebnog prethodnog usmerenja (kao da se granica naprosto dogodi, bez 'vidljivog' razloga), i 3. uvođenjem signala sa posebnim formalnim značenjem, što podrazumeva iscrtavanje završetka prepoznatljivim, karakterističnim muzičkim entitetom, koji se distribuira na poziciji razgraničenja muzičkog toka (primer 2/b).

Navedeni tipovi granica podložni su prožimanju, što dovodi do formiranja čitave mreže granica u muzičkom toku, a izdvojeni segmenti podložni su svakovrsnom ispitivanju.⁹³

3. 4. Odnos selektovanih segmenta muzičkog toka i tipovi izlaganja

Odnos selektovanih segmenata veoma je značajan za razumevanje muzičkog toka, a postupak utvrđivanja ovog odnosa relativno jednostavan analitički korak. U osnovi postoje dva moguća odnosa segmenata u muzičkom toku. Prvi se sagledava prema njihovom pozicioniranju u muzičkom toku, a drugi u zavisnosti od njihovog međusobnog odnosa. Prema mestu nalaženja segmenti mogu biti postavljeni jedan pored drugog ili na rastojanju, a prema muzičkom sadržaju među segmentima se uspostavlja ponavljanje ili promena, odnosno različiti vidovi njihovog sadejstva. Dva moguća načina suodnošavanja segmenata u muzičkom toku se ispoljavaju i u najrazličitijim kombinacijama.

Tipovi izlaganja sagledavaju se iz ugla aktivnosti svih muzičkih planova. Postoje tri osnovna tipa izlaganja: ekspoziциони, razvojni i zaključni,⁹⁴ koji se u muzičkom toku ispoljavaju na veoma različite načine. Navedeni tipovi izlaganja se međusobno prepliću, ali je, na osnovu ispoljavanja muzičkih planova, uvek moguće evidentirati preovlađujuće karakteristike. Tip izlaganja najčešće artikuliše i funkciju selektovanog segmenta. Postoji

⁹³ Značajan aspekt sagledavanja granice u muzičkom toku je i ispitivanje fenomena kontrasta. Istraživanja kontrasta u muzičkom toku se u radu ne razmatraju posebno. Kontrast se ispituje u domenu načina, stepena i mesta ispoljavanja u muzičkom toku, uz oslonac na ispoljavanje dejstva muzičkih komponenti.

⁹⁴ Sistematizacija tipova izlaganja i funkcije segmenata forme preuzeta iz: Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, op. cit, 63–66. Na sličan način o tipovima izlaganja u svojim studijama govore i Caplin William i Zatkalik, Medić, Vlajić.

šest osnovnih funkcija koje selektovani segment muzičkog toka u jednom delu poseduje, to su: funkcija izlaganja, prelaza, središnjeg odseka, reprize, uvodna⁹⁵ i zaključna.⁹⁶

Svaki selektovani segment sagledava se i iz ugla načina na koji je izložen (tip izlaganja), i identifikuje njegova pozicija koja uključuje i određenje funkcije u muzičkom toku. Tipovi izlaganja u jednom muzičkom entitetu se često kombinuju a funkcije prožimaju, što dovodi do visokog stepena individualizacije formalnog konteksta, a tipologiju formalnih modela čini višeznačnom. S obzirom na tu okolnost, za proces utvrđivanja mnogolikih odnosa u muzičkom toku ovaj analitički zahvat je od izuzetnog značaja.

3. 5. Jedinice muzičkog toka

U muzičkom toku moguće je identifikovati dve vrste jedinica. To su muzička rečenica koja se označava kao osnovna jedinica muzičkog toka i fragmentarna struktura. Muzička rečenica (u tekstu sinonimno imenovana i kao rečenica) označava entitet koji predstavlja integralni deo muzičkog toka, ali nosi i određena samostalna obeležja. Izučavanje muzičke rečenice se povezuje se sa zakonitostima koje vladaju u lingvistici. Takva korelacija je prirodna i logična, ali se u analitičkoj proceduri nužno moraju identifikovati i posebno istražiti specifična svojstva muzičke rečenice. Fragmentarna struktura u osnovi nosi svojstva suprotna rečenici, smatra se nesamostalnom, donekle je podređena rečenici i opstaje samo kao satavni deo muzičkog toka. U tonalnoj muzici se fragmentarne strukture primarno vezuju za ispoljavanje harmonske komponente. Novi kompozicioni sistemi u muzici XX i XXI veka iznedrili su i mnoga pitanja u vezi sa ispoljavanjem fragmentarnih struktura koja još nisu razrešena. Ta se pitanja otvaraju u vezi sa primarnom identifikacijom fragmentarnih struktura i posebno u procesu utvrđivanja njihovog odnosa prema muzičkoj rečenici.

⁹⁵ Uvodni tip izlaganja podrazumeva da se u muzičkom toku sprovode svpjevrsna 'pripreme radnje' kojima se uspostavlju uslovi za izlaganje motiva, teme, stava, i tome slično. Uvod kao poseban deo oblika nosi specifična obeležja i predstavlja oblast posebnog istraživanja. (videti: Sonja, Marinković, Nova funkcija uvoda u romantičarskom sonatnom obliku, *Seminar, kompozitora, muzikologa, etnomuzikologa i muzičkih teoretičara*, rednik Danijela Ilić i drugi, Heros, Sokobanja, 2007, 101 –107.

⁹⁶ Zaključni tip izlaganja se ne odnosi isključivo na kodu formiranu kao poseban deo oblika . On se vezuje i za zaključivanje posebih odseka ili delova forme. Na primer deo oblika pesme, tema u sonatnom obliku ili ronu i tome slično mogu sadržati segmente muzičkog toka u kojima se manifestuje zaključni tip izlaganja.

3.5.1. *Osnovna jedinica muzičkog toka – muzička rečenica*, u analitičkoj proceduri ima posebno važno mesto. Međutim, brojna pitanja vezana za razumevanje i tumačenje složenih procesa račenične građe ostaju otvorena. Počeci izučavanja muzičke rečenice vezuju se za stvaralaštvo bečkih klasičara, a uspostavljanje naučne discipline koja se primarno bavi metodologijom analize muzičke forme pokrenulo je i pitanja njenog teorijskog određenja. Dug period gotovo apsolutne dominacije tradicionalne metode analize muzičkog oblika, koja se primarno oslanja na formalistički pristup, uslovio je: 1. definiciju, veoma široko prihvaćenu, po kojoj je rečenica muzička misao zaokružena kadencom i 2. tipologiju prema kojoj se muzičke rečenice dele na a) pravilne – velike (u trajanju od osam taktova) i male (četvorotaktne), i b) nepravilne u kojima se vrše najrazličitiji vidovi proširenja.⁹⁷

Rečenica ostaje jedan od ključnih teorijsko analitičkih stožera i u uslovima premeštanja oslonca analize sa primarno tipološkog sagledavanja muzičkog oblika na fenomen muzičkog toka. Ova okolnost uspostavlja i imperativ preispitivanja osnova na kojima se zasniva proučavanje muzičke rečenice. Od utemeljenja rečenice u periodu klasike, brojne promene muzičkog jezika i kompozicionih sistema značajno su izmenile i preosmislile osnovnu sintaksičku jedinicu. Istovremeno, muzička teorija je tek u poslednje dve decenije započela da se intenzivnije bavi pitanjem ispoljavanja osnovne sintaksičke jedinice u uslovima promene muzičkog jezika. Nastojanja da se osnovna jedinica muzičke sintakse precizno odredi nužno inovira, preosmišljava i precizira pojedine stavove o njoj.⁹⁸

⁹⁷ Za uspostavljanje navedenog odnosa prema muzičkoj rečenici u okvirima tradicionalne analize muzičkog oblika na visokoškolskim ustanovama u Srbiji posebna, zasluga pripada kompozitoru i teoretičaru Vlastimiru Peričiću. Definicija i tipologija rečenice preuzete su iz više puta navođene knjige *Nauka o muzičkim oblicima*. Od momenta nastanka do danas one (definicija i tipologija) su veoma čvrsto ukorenjena u teorijske stavove, ali i permanentno podložne svakovrsnom preispitivanju. Autorka ovog rada se konceptom i statusom predmeta Muzički oblici bavila u radu.: *The Concept and Status of the Subject Musical Forms at the Belgrade University-level Institution - History and Certain Key Methodological Questions*, In: Tatjana Marković & Vesna Mikić (Eds.), *Music and Networking*, FMU, Beograd, 293-300 2007.

⁹⁸ Značajan doprinos teorijskoj i praktičnoj revitalizaciji analize muzičke sintakse daje, u više navrata pomenuta, studija Berislava Popovića. U njoj se autor permanentno bavi ovim pitanjem, a posebno u okviru drugog dela *Muzička sintaksa – središnja oblast muzičke forme* (123–320) . Neki stavovi iz ove studije su preuzeti (definicija muzičke rečenice i termin strukturno težište kao i način označavanje signala kraja muzičke rečenice) ili su poslužili kao osnova za preciziranje analitičkog instrumentarija. Ove studija pokrenula je izučavanje muzičke sintakse. Nakon njenog objavljivanja u ovoj sredini je nastao niz radova u kojima se razmatra muzička rečenica (prema godini objavljivanja): Anica Sabo, *Rukoveti Stevana Mokranjca - pristup formalnoj analizi*, Mokranjčevi dani, Negotin, 1997, 29–55; Miloš Zatkalik, *O nekim magičnim formulama, energiji i Bramsu, onako uzgred*, *Novi Zvuk*, Beograd, 14, 51–61. 1999; Olivera Stambolić, *Rečenica u simfonijama L. van Beethovena*, Magistarski rad, arhiv FMU, Beograd, 2003; Miloš Zatkalik, Milena Medić,

U svetlu takvih nastojanja polazi se od stava prema kome je muzička rečenica „najmanji integralni deo muzičkog toka“.⁹⁹ Ova definicija u širini otvara mogućnost da se uvaži specifičnost svake pojedinačne rečenice, ali ukazuje i na njenu pripadnost celini, odnosno, muzičkom toku.

Ukoliko stav po kome ima 'onoliko formi koliko postoji muzičkih dela', primenimo na muzičku rečenicu, može se reći da svaka muzička rečenica predstavlja posebnu i neponovljivu jedinicu muzičkog toka, prihvatljiv je stav da se ona „vitalno opire normativnom ograničenju“¹⁰⁰. Ova okolnost aktivira i pitanje na koji način, uz uvažavanje ličnog kompozitorskog iskaza, doći do relevantnih i teorijski utemeljenih spoznaja o muzičkoj rečenici, a preko nje i delu u celini. Putokaz za razrešenje ovog važnog pitanja nalazi se u samom određenju pojma muzičke rečenice kao segmenta muzičkog toka.

Oslonac analize muzičke rečenice jesu muzički planovi (tonalni, tematski i strukturni) uz podrazumevano praćenje aktivnosti muzičkih komponenata i načina ispoljavanja granice, posebno signala kraja. Time se ona nedvosmisleno označava kao elementarna jedinica muzičkog toka. Na taj način omogućeno je sagledavanje najrazličitijih vidova ispoljavanja muzičke rečenice, ali i stvaranje jasnih analitičkih koordinata.

Neosporno je da se u kompozicijama zasnovanim na dursko-molskom sistemu tonalni plan afirmiše kao vodeći u procesu realizacije muzičke rečenice. U razmatranjima koja se primarno temelje na tonalnoj muzici, tonalni plan se, prirodno i logično, nameće kao

Smiljana Vlainić, *Muzička analiza I* CD ROM, Clio, Beograd, 2003; Anica Sabo Mokranjčeve rukoveti – Uticaj interpretacije na analitičku proceduru u *Folklor – Muzika – Delo*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2004, 94–103; Miloš Zatkalik. i Olivera Stambolić *Rečenica u tonalnoj instrumentalnoj muzici*, Beograd, Signature, 2005; Сабо Аница, Проблематика терминологског одређења елемената структурног плана музичког тока – музичка реченица, *Нови Звук*, Beograd, 27, 2006, 71–83; Tatjana Ristić, *Prolegomena teoriji muzičke sintakse*, Zavod za udžbenike, Beograd 2009. Treba napomenuti i radove koji se bave periodom, u kojim se neminovno artikulišu i pojedina pitanja rečeničnih struktura: Jasna Veljanović-Ranković, Pristup tumačenju perioda kod ruskih muzičkih teoretičara, (Sposobin, Tjulin, Mazelj i Holopova), urednik Zatkalik i dr., *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 5*, Beograd, FMU, 2008. 236–254; Danijela Zdravić Mihailović, Tumačenje perioda u literaturi srpskih, ruskih, bugarskih i makedonskih autora (Peričić, Mihalović, Popović, Zatkalik, Mazelj, Stojanov, Bužarovski), urednik Zatkalik i dr., *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza*, Beograd, FMU, 2008. 236–254. Od značajnih izvora strane literature u kojoj se pokreću pitanja muzičke sintakse izdvajaju se: Caplin William, *Classical Form*, Oxford University Press, London, 1998. Green M. Douglass, *Form in tonal music*, Rinehart and Winston, Holt, 1979; Мазель Лео Абрамович, Цуккерман Виктор Абрамович *Анализ музыкальных произведений элементы музыки и методика анализа малых форм*, Музыка, Москва, 1967; Dimitar Ninov, The independent Phrase and the Universal Sentence: Suggested Classification of Basic Formal Structures (Ed. Zatkalik i dr.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 7*, Beograd, FMU, 2010. 237–264.

⁹⁹ Berislav Popović, op. cit, 226.

¹⁰⁰ Berislav Popovića, op. cit, 227.

ključni oslonac u tumačenju muzičke rečenice. Tonalitet je izuzetno jaka muzička konvencija koja dominira muzičkim tokom. Na posebno intenzivno dejstvo ovog plana ukazuje se u trenutku afirmacije signala kraja. Dominantnost je do te mere izražena da se izvan zone tonaliteta o muzičkoj rečenici veoma retko ili čak uopšte ne govori, što nije neprihvatljivo. Sasvim je sigurno da se i u uslovima drugačijeg vida ispoljavanja tonalnog plana (u uslovima uspostavljanja novih sistema tonalnosti, modalnosti, njihovih kombinacija i tome slično) ili čak najrazličitijih vidova realizacije vertikale koja upućuje na napuštanje tonaliteta, može govoriti o sintaksičkoj jedinici koja predstavlja integralni deo muzičkog toka. U uslovima slabljenja dejstva tonalnog plana drugi muzički planovi, posebno strukturni, preuzimaju ključnu ulogu u realizaciji osnovne jedinice muzičkog toka. Neprihvatanje ove realnosti često dovodi do nerazumevanja same suštine procesa oblikovanja muzičke rečenice.

3.5.1.1. Uloga motiva u izgradnji rečenice, je od izuzetnog značaja. Analiza motiva primarni je oslonac proučavanja tematskog plana. Izdvajanje i identifikacija motiva, praćenje njegovih transformacija i ispitivanje međusobnog sadejstva ili suprotstavljanja složenih preobražavalačkih procesa u radu sa motivom – osnova su za izvođenje analitičke argumentacije i zaključaka. Uprkos brojnim izmenama kojima je moguće motiv preobraziti do neprepoznatljivosti od velike je važnosti okolnost da se sva izmenjena oblička mogu porediti sa primarnim motivom po principu nepotpune ekvivalentnosti.¹⁰¹

Prema motivskoj građi muzičke rečenice mogu biti:

1. Razvojne, zasnovane na transformaciji malog broja motiva, najčešće samo jednog. Broj motiva suštinski nije merodavan za utvrđivanje pripadnosti ovom tipu rečenice, već dominacija procesa motivskog razvoja.

2. Selektivne, primarno utemeljene na izlaganju motiva. U ovom tipu rečenica potiskuju se preobražavalački procesi u radu sa motivom, a prednost daje eksponiranju većeg broja motiva.

3. Razvojno-selektivne rečenice u kojim je, kako to sam naziv kazuje, moguće selektovati više motiva od kojih su pojedini podložni transformaciji, a ostali ne.

4. Motivski nedeljive rečenice, u kojima muzički tok ne dozvoljava raščlanjivanje na motive.

¹⁰¹ Izučavanje simetrije u muzičkom obliku značajno uporište nalazi u analizi motivskih potencijala.

Predložena tipologija muzičkih rečenica prema motivskoj građi pokazuje visok stepen primenjivosti na najrazličitije muzičke uzorke, a ne isključuje ni preispitivanje mogućih spojeva različitih tipova rečenice. U pojedinim situacijama vrlo je delikatno napraviti razliku između selektivnih i motivski nedeljivih rečenica. U tim okolnostima posebno je značajna dosledna primena kriterijuma koji se primenjuju u izdvajanju motiva.

3. 5. 1. 2. *Identifikacija elemenata strukturnog plana* je važan analitički oslonac, i zahteva posebnu pažnju. Preciziranje strukturnog plana muzičke rečenice u celini, a posebno elemenata (jedinica), koji ulaze u njen sastav predstavlja krug veoma složenih teorijsko-analitičkih pitanja. To postaje najočiglednije u uslovima kada tematski i tonalni plan istovremeno ili pojedinačno, svojim delovanjem nisu u poziciji da 'drže pod kontrolom' realizaciju muzičkog toka, što naročito dolazi do izražaja u muzici XX i XXI veka. U takvim okolnostima strukturni plan se realno uspostavlja kao ključni oslonac realizacije muzičkog toka.

Analizu strukturnog plana na nivou rečenice u celini nije moguće sprovesti na način koji bi u svakom segmentu bio precizan, s obzirom na okolnost da je struktura rečenice podložna veoma različitom unutrašnjem uređenju. Ipak moguće je uočiti da se u literaturi uspostavlja određeni nivo jedinstva stavova. Kao veoma rasprostranjen,¹⁰² može se reći, osnovni vid unutrašnjeg uređenja rečenice navodi se struktura sumiranja određena pojmom „standardni model“¹⁰³ koji se na nivou rečenice iskazuje formulom $n+n+2n$.¹⁰⁴ Standardni model se ne tretira kao statična kategorija, već samo kao polazna osnova za svakovrsne transformacije i pregrupisanje jedinica unutrašnje strukture rečenice.

Kao svojevrsne, veoma važne, alternative 'standardnog modela' moguće je ukazati na strukturu koja se prema distribuciji segmenata može tretirati kao razlaganje $2n+n+n$ i označava terminima „permutovanje strukturnih elemenata“ ili „obrnuta osnovna formula“. U okviru određenja pojedinih 'standarda' strukturiranja rečenice, prihvatljiva je mogućnost njene realizacije na osnovu dva entiteta, što se prikazuje formulom $n+n$ kao i nastanka

¹⁰² Literatura, na osnovu koje se iznosi ovaj stav navedena je u napomeni 98.

¹⁰³ O uspostavljanju standardnog modela na različitim nivoima realizacije forme govori u svojoj studiji Berislav Popović. Na značaj formiranja svesti o postojanju standardnog modela u muzičkom toku, na način kako to Popović predlaže, ukazuje i Mirjana Veselinović, op. cit, 125–126.

¹⁰⁴ Na navedenu formulu ukazuju: Miloš Zatkalik, *O magičnim formulama ...*, op. cit. i Tatjana Ristić, op. cit.

muzičke rečenice nizanjem jedinica strukturnog plana $n+n+n \dots$ ¹⁰⁵. Preciziranje strukturnog plana u rečenici na predloženi način, oslanja se na stavove tradicionalne analize.¹⁰⁶

Predstavljanje strukturnog plana rečenice formulama može podstaći razumevanje, ali istovremeno uvođenje formula u analitičku proceduru deluje odbojno zbog numeričkog kalupa koji po prirodi svoje egzistencije formula podrazumeva. Za prihvatanje formula u procesu analize suštinski je najvažnije ostaviti mogućnost da se preko nje sagleda sloboda umetničkog čina. Zato je neophodno formulu shvatiti kao realizaciju konkretne muzičke ideje a nikako ne numerički. Na primer, postupak koji podrazumeva izlaganje, svojevrsno ponavljanje razvoj i zastoj veoma je tipičan u realizaciji muzičke rečenice i moguće ga je iskazati na predloženi način (n -izlaganje + n -različiti vidovi ponavljanja + $2n$ razvoj i zastoj). Pri tom se nužno i neizostavno mora uvažiti kompozitorov lični izbor u pogledu dužine i sadržaja svakog pojedinačnog elementa unutar realizacije formule. Iz tog razloga se za preciznije određenje suštinskog načina primene formula u analitičkoj proceduri, predlaže sintagma *formula-ideja*. Ovaj termin na odgovarajući način u sebi spaja preciznost koju podrazumeva formula, i stvaralački potencijal muzičke ideje. Svaki segment koji je u formuli označen kao n ili $2n$ predstavlja jedinicu, odnosno element strukturnog plana.¹⁰⁷ Preciziranjem jedinica strukturni plan obezbeđuje muzičkoj rečenici čvrst oslonac (armaturu) koji je u poziciji da najrazličitijim idejama omogući oblikovanje u zvuk i, što je za analitičku metodu posebno važno, njihovo prepoznavanje u muzičkom delu.

Pitanja izdvajanja i identifikacije elemenata strukturnog plana podrazumevaju dva međusobno povezana koraka. Prvi se odnosi na identifikaciju elemenata koji ulaze u rečenični sklop, a drugi određenje termina kojima bi se ti elementi precizno označili. Uvode se i pojedini termini, koji nisu nalazili primenu u tradicionalnoj metodologiji analize muzičke rečenice u uslovima njene formalističke orijentacije. Terminološka određenja strukturnog plana muzičke rečenice predstavljaju složenu teorijsko analitičku oblast.

¹⁰⁵ Nizanje jedinica strukturnog plana $n+n+n$ bi se moglo označiti kao 'specifična rečenica sačinjena od tri fraze'. (Prema sistematizacija rečeničnih struktura predloženoj u Dimitar Ninov, op. cit, 225.)

¹⁰⁶ Preciziranje strukturnog plana muzičke rečenice uvođenjem kategorije „standardni model“ oslanja se na stav da je veoma čest rečenični sklop koji predstavlja „... ovakav razvojni proces: dvotakt + njegovo ponavljanje (...) + četvorotaktno razvijanje prethodnih motiva, koje obično počinje deljenjem a završava kadencom.“ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, op. cit, 42.

¹⁰⁷ Oblast muzičke sintakse (posebno ispitivanje strukturnog plana) nije dovoljno istražena kada su u pitanju određenja jedinica strukturnog plana. Analitički instrumentarij se razvija, ali nije još dobio široku i usaglašenu primenu što rezultira i neujednačenom terminologijom. Iz tog razloga je u tekst uključen i deo onih razmatranja koja treba da posluže kao metodološka osnova za praćenje analize koja se u radu primenjuje.

Posebno se nameće pitanje na koji način primeniti saznanja koje je iznedrila muzička teorija i praksa XX i XXI veka na dela klasične literature. Inovirana saznanja jesu primenjiva, ali postizanje prihvatljivog jedinstva u analitičkoj primeni termina kojim se označavaju elementi strukturnog plana rečenice zahteva obimna i kompleksna istraživanja.¹⁰⁸

U analitičkoj proceduri koja će se u radu primenjivati koriste se sledeći termini za određenje elemenata strukturnog plana muzičke rečenice: 1. metričko formalna jedinica, 2. polurečenica, 3. potencijalna rečenica, i 4. sintagmatska grupa. U daljem tekstu će se istaći pojedina, ključna svojstva navedenih elemenata strukturnog plana, ukazati na njihove posebnosti ali i srodne odlike i mogućnost identifikacije u muzičkom toku.

1. Dvotakt je po definiciji „najmanja metričko formalna celina“,¹⁰⁹ i u muzičkom toku se gotovo nikada ne javlja samostalno. Metar, kao jedna od veoma značajnih komponenata muzičkog izraza, bitno opredeljuje ovu jedinicu, ali nije neophodna njena svodivost na dva takta. U zavisnosti od ostalih okolnosti (pre svega tempa, vrste takta, ali i stilsko žanrovskog određenja dela) moguće je da status osnovne metričko formalne jedinice ponese i jednotakt, trotakt, četvorotakt i tome slično.

2. Odrednica polurečenica,¹¹⁰ koristi se za označavanje strukturnog segmenta rečenice u uslovima njene deljivosti na dve celine. Sam termin je proistekao iz relativno rasprostranjene prakse postojanja polukadence unutar (najčešće osmotaktne) rečenice, koja sugerise njenu deobu na dva dela.¹¹¹ U uslovima napuštanja tonaliteta kao ključne odrednice razgraničenja strukturnog plana, i druge komponente muzičkog izraza mogu postati oslonac deobe jedne sintaksičke jedinice na dve polurečenice.

3. Ukoliko se entitet strukturnog plana do te mere osamostali, da dobije odlike autonomne jedinice unutar rečeničnog toka, on poprima karakteristike potencijalne rečenice.¹¹² Zbog veoma specifičnog načina ispoljavanja potencijala, koji mogu različito

¹⁰⁸ Takva istraživanja podrazumevaju studiju koja bi pošla od tumačenja kompozicija od perioda bečke klasike pa sve do danas.

¹⁰⁹ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, op. cit, 34. Autori ukazuju na rasprostranjenu upotrebu termina fraza kojim se označava metričko formalna celina. Dimitar Ninov termin fraza koristi za metričko formalnu celinu (videti napomenu 89).

¹¹⁰ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, op. cit, 39, 44, 51.

¹¹¹ Važno je napomenuti da se, u tonalnoj muzici, često na tom mestu nalazio zastoj na subdominanti ili tonici, a ponekad, premda ređe, i na vantonalnoj dominantni.

¹¹² Termin potencijalna rečenica je uveden u stručno pedagošku praksu, nakon objavljivanja studije B. Popovića.

delovati na njen status, o karakteristikama potencijalne rečenice biće više reči u poglavlju koje sledi.

4. Sintagmatska grupa¹¹³ poseduje odlike prethodnih elemenata strukturnog plana (metričko formalne jedinice, polurečenice ili potencijalne rečenice). Ono što, međutim, sintagmatsku grupu razlikuje od ostalih elemenata strukturnog plana jeste očuvanje primarnog identiteta odnosno prepoznatljivost u muzičkom toku. Prepoznatljivost, između ostalog, podrazumeva mogućnost njenog izdvajanja u muzičkom kontekstu nezavisno od stepena složenosti koji je u njemu ispoljen.

Karakteristike pojedinih elemenata strukturnog plana muzičke rečenice mogu pokazivati veću ili manju srodnost. Na primer, odlike polurečenice i potencijalne rečenice se mogu preklapati, tako da isti entitet u konkretnim okolnostima nosi odlike obe jedinice strukturnog plana. Za sve jedinice strukturnog plana, osim za potencijalnu rečenicu,¹¹⁴ karakteristično je da nemaju samostalnost u muzičkom toku, već su redovno sastavni segment muzičke rečenice. Svaka od navedenih jedinica strukturnog plana osim polurečenice može predstavljati neki od segmenata koji ulaze u sastav muzičke rečenice. Na primer, metričko formalna jedinica, potencijalna rečenica ili sintagmatska grupa mogu biti bilo koji segment označen sa n ili $2n$. Polurečenice se u muzičkom toku prepoznaju u kontekstu celine, na način koji obezbeđuje da se dve polu rečenice integrišu u jednu (takav bi kontekst odgovarao formuli–ideji $n+n$). Takođe, treba napomenuti da rečenica koja nastaje nizanjem jedinica strukturnog plana uglavnom podrazumeva nizanje metričko formalnih celina ili potencijalnih rečenica. Okolnost da je elemente strukturnog plana moguće sagledati na predloženi način povećava preciznost izučavanja strukturnog plana rečenice u celini.

Označavanjem muzičke rečenice kao osnovne jedinice muzičkog toka i smeštanjem analize u kontekst muzičkih planova stvoreni su dovoljno široko postavljeni okviri za njeno sistemsko sagledavanje.

¹¹³ Pojam sintagmatska grupa i muzička sintagma često se tretiraju sinonimno. U ovom momentu se neće ulaziti u polemiku oko primene navedenih termina, ali je neophodno naglasiti da će se u radu koristiti samo termin sintagmatska grupa za određenje jedinice strukturnog plana, dok pojam muzička sintagma ima neuporedivo širu primenu. Moguće je govoriti o muzičkoj sintagmi koja se prepoznaje u vertikalnom sazvučju, posebnom linearnom kontekst ili tome slično.

¹¹⁴ Potencijalna rečenica će se u daljem tekstu obraditi i kao samostalna kategorija.

3. 5. 1. 3. *Predlog klasifikacije muzičkih rečenica*, predstavlja veoma složen teorijsko-stručni zahvat. Sagledavanje rečenice na predloženi način stvorena je mogućnost da se utvrdi predlog tipologije rečenica na koje računa metodologija analize muzičkog oblika oslonjena na muzički tok. Tipologija se oslanja na sve muzičke planove. Uz uvažavanje odrednica analize muzičkog toka, a posebno onih koji se odnose na muzičku rečenicu, moguće je izdvojiti sledeće tipove: 1. rečenica kvadratne i nekvadratne strukture 2. složena rečenica; 3. osamostaljena potencijalna rečenica; 4. otvorena rečenica i 5. rečenica po funkciji. Za sve tipove rečenica veoma je karakteristično sadejstvo svih muzičkih planova, ali se u pojedinim tipovima uočava dominacija jednog muzičkog plana. Posebno je značajan strukturni plan.¹¹⁵

1. Rečenica kvadratne strukture je, kao što i samo ime kazuje, sazdana od četiri ili osam taktova. Razume se da je moguće proširenje ili skraćanje njenih dimenzija, ali je bitno postojanje mogućnosti identifikacije onih elemenata strukturnog plana koji dovode do narušavanja kvadratnosti. U ovakvom načinu konstituisanja osnovne jedinice muzičkog toka prepoznaju se takozvane pravilne male i velike rečenice,¹¹⁶ odnosno tipologija koja se vezuje uz tradicionalnu metodologiju, oslonjenu na formalistički pristup analizi muzičkog oblika. Premda se u praksi ovaj tip rečenice u muzici javlja često, ipak se njegova dominacija vezuje za period klasike. Ukoliko se zna da je nauka o muzičkim oblicima utemeljena upravo na delima autora iz perioda klasike onda postaje razumljiv i razlog ovakve sistematizacije. Međutim, i u delima autora koji su stvarali u ovom periodu postoji veliki broj sintaksičkih jedinica koje se opiru svođenju na ovu vrstu rečenice.

Veoma su rasprostranjene situacije u kojoj se *formula-ideja* realizuje tako da po broju taktova izlaganje označeno sa n odgovara sledećem n , a u zbiru daju $2n$ ($4+4$, $2+2$, ili $2+2+2+2$, $2+2+4$). Ukoliko se od ove brojčane jednakosti odstupi, analitički se proces usmerava dvojako. Postoje muzičke rečenice kvadratne strukture sa proširenjima koja se mogu evidentirati (to su umetnuti ili 'prekobrojni' taktovi koji narušavaju kvadratnu strukturu i čijom bi se 'eliminacijom' ona uspostavila) ili su kvadratne strukture napuštene. U tim okolnostima se prepoznaje tip rečenice nekvadratne strukture. Na ovom mestu bi

¹¹⁵ U poglavlju koje se bavi muzičkim tokom ukazano je na objedinjavajući status strukturnog plana.

¹¹⁶ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, op. cit, 38–43.

trebalo spomenuti i mogućnost formiranja muzičke rečenice na osnovu samo jednog elementa strukturnog plana (n).

2. Termin složena rečenica koristi se za označavanje jedinice muzičkog toka u kojoj se uočava postojanje strukturnih entiteta sa određenim stepenom samostalnosti. Na postojanje ovakvih tipova rečenica često se ukazuje,¹¹⁷ i za njih je posebno karakteristična razuđenost strukturnog plana. To je i razlog što upravo ovakva vrsta rečenica zahteva i posebno preciziranje jedinica strukturnog plana. U najširem muzičkom kontekstu svaka od formula-ideja koje su u tekstu navedene ($n+n+2n$, $n+n$, $n+n+n...$) može poneti odlike složene rečenice. Od posebne važnosti, za identifikaciju složene rečenice, jeste preciziranje kom elementu strukturnog plana pripada segment rečenice označen slovom n ili $2n$. Takođe, neophodno je utvrditi stepen samostalnosti svakog segmenta pojedinačno, definisati njihov međusobni odnos i izvesti hijerarhiju među njima. Kao, možda najbitnije, treba utvrditi činioce objedinjavanja svih elemenata strukturnog plana koji dejstvuju na ostvarivanje jedinstva muzičkog toka rečenice.

3. Već je istaknuto da potencijalna rečenica može biti jedinica strukturnog plana i tada redovno ulazi u sastav složene rečenice. Međutim, u muzičkom toku dolazi do selektovanja segmenata koji stoje samostalno, a ne poseduju sve odlike muzičke rečenice, niti se mogu odrediti kao celine nižeg strukturnog ranga.¹¹⁸ Takve muzičke entitete nazivamo potencijalnim rečenicama. Da bi analitička procedura bila zadovoljena, a osamostaljena potencijalna rečenica ispravno shvaćena u kontekstu sveukupnih događanja u jednom muzičkom delu, neophodno je utvrditi konstruktore i distraktore. Konstruktore nalazimo među onim komponentama muzičkog izraza koji izdvojenu celinu muzičkog toka čine rečenicom, a distraktore na nivou onih koje urušavaju integrativne procese i ometaju formiranje sintaksičke jedinice. Nezavisno od toga da li su potencijalne rečenice samostalne ili deo složene strukture, analitički postupak njihove identifikacije je isti.

4. Pojam otvorene rečenice povezuje se sa jedinicom muzičkog toka koja se kod klasičara završava polukadencom. U uslovima kada harmonska komponenta ima

¹¹⁷ Stavovi o složenoj rečenici oslanjaju se na: Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, op. cit, 42. Autori ove studije posebno ističu da rečenična struktura dvostruko većih dimenzija $4+4+8$ često „liči na niz od dve male i jedne velike rečenice.“ Upravo u stavu, da se pojedini elementi rečenične strukture mogu osamostaliti leži i ključna odrednica složene rečenice. U literaturu na koju se oslanja poglavlje o sintaksi svi autori ukazuju na mogućnost identifikacije složene rečenice.

¹¹⁸ Tu se misli na fragmentarne strukture o kojima će se govoriti kasnije.

oblikotvornu ulogu a polukadencu status prepoznatljive norme, onda i pojam otvorene rečenice jeste razumljiv sam po sebi. Naime, u uslovima dominacije tonalnog sistema znak interpunkcije oslonjen na dominantnu funkciju, redovno nosi kvalifikaciju otvorenosti i uslovljava nastavak muzičkog toka. U okolnostima kada svaka komponenta muzičkog izraza (ili više njih istovremeno u međusobnom sadejstvu) može postati koordinator realizacije muzičkog toka i poneti ulogu strukturnog težišta, veoma je važno identifikovati sintaksičku jedinicu koja poseduje otvorenost i ukazati na činioce koji upućuju na takve karakteristike. S obzirom na ovu mogućnost nisu retke situacije u kojima otvorenost rečenice inicira i prerastanje jednog segmenta forme u drugi.

5. Rečenica po funkciji je termin koji se koristi za situaciju u kojoj selektovani entitet muzičkog toka ne poseduje odlike sintaksičke jedinice, a prema mestu nalaženja nosi odlike teme, dakle osamostaljenog činioca muzičkog toka. Može se dogoditi (premda ne tako često) da na poziciji teme postoji strukturno nestabilna celina, ali se u tim okolnostima zbog značaja u realizaciji muzičkog toka govori o rečenici koja to postaje na osnovu konteksta celokupnog muzičkog događanja.

Odlike pojedinih tipova rečenica u muzičkom toku se ne retko prožimaju (na primer složena rečenica može biti i otvorena). Takođe, veliki značaj za proces konstituisanja muzičke rečenice (istaknimo to još jednom) ima granica, posebno realizacija signala kraja, odnosno 'znak interpunkcije'. Zato je od velike važnosti u procesu zaokruživanja sintaksičke jedinice utvrditi koja muzička komponenta predstavlja strukturno težište, odnosno oslonac iscrtavanja signala kraja.¹¹⁹

3. 5. 2. *Fragmentarne strukture*, za razliku od muzičke rečenice, koja predstavlja osamostaljeni segment muzičkog toka i redovno je nosilac ključnih muzičkih ideja, ne nose obeležja samostalnosti.¹²⁰ Ipak, za proces realizacije muzičkog toka ove su strukture veoma bitne, jer u sebi nose razvojna obeležja. Razumevanje celovitosti muzičkog zdanja iziskuje sveobuhvatno ispitivanje postupaka kojima se fragmentarna struktura izdvaja u poseban segment muzičkog toka i utvrđivanje odnosa sintaksičkih i fragmentarnih struktura. Kada je

¹¹⁹ Teorijsko analitička pitanja koja se neposredno nadovezuju na pitanja muzičke sintakse, a koja se u ovom trenutku neće otvarati, iziskuju razmatranje procesa integracije više rečenica u uslovima kada se one neposredno nižu jedna za drugom.

¹²⁰ U navedenoj literaturi razmatranje fragmentarnih struktura uglavnom nije zastupljeno. Zato posebno treba ukazati na stav V. Keplina koji ukazuje na fragmentarnost kao svojevrsnu redukciju preovlađujućih jedinica strukture i ističe da se fragmentarnim strukturama nužno ne nalaze melodijski motivi (William, Caplin op. cit, 255).

u pitanju muzika oslonjena na tonalitet, analički postupci kojima se utvrđuje fragmentarnost strukture su relativno transparentni, s obzirom na to da harmonska komponenta ima veoma izraženu oblikotvornu funkciju. Međutim, u mnogim delima nastalim krajem prošlog i početkom ovog veka posebno u uslovima sjedinjavanja muzike sa tekstom ili pokretom uočava se značajna dominacija razvoja što neminovno podrazumeva postojanje fragmentarnosti. U takvim okolnostima veoma je bitno odrediti muzičke komponente koje izazivaju fragmentarnost pojedinih celina u muzičkom toku i posebno evidentirati integrativne procese koji među tim celinama postoje.

U muzičkom toku se ispoljavaju u osnovi dva tipa fragmentarnosti. To su fragmentarnost nižeg i višeg reda, a kao posebna kategorija i takozvani izolovani fragment. Na pripadnost određenom tipu fragmentarnosti utiču jedinice strukturnog plana – fragmenti koji grade konkretnu strukturu. Fragmentarna struktura nižeg reda u muzici je neuporedivo češće rasprostranjena u odnosu na onu koja nosi odlike višeg reda. Na strukturnom planu ona se zasniva na sledu metričko formalnih celina (dvotakt, trotakt, četvorotakt, petotakt itd.), odnosno nizanju jedinica koje ne mogu bitisati samostalno, dok tonalni i tematski plani karakteriše razvojnost. Odlika fragmentarne strukture višeg reda manifestuje se na dva načina: nizanjem potencijalnih rečenica, odnosno jedinice strukturnog plana koja nose obeležja samostalnosti,¹²¹ ili muzičkih rečenica.¹²² U uslovima konstituisanja strukturnog plana kao fragmentarnost višeg reda, ostali muzički planovi uglavnom poseduju odlike razvojnosti.

Entitet koji predstavlja oslonac fragmentarne strukture sadrži svojstva modela u kome se sprovode najrazličitiji preobražavalački procesi svih komponenata muzičkog izraza. Model i njegovi derivati veoma često čine osnovu fragmentarne strukture.

Značaj fragmentarnih struktura je, između ostalog, i u tome što su one u potpunosti slobodne i nije uvek jednostavno prepoznati vezu koja u segmentaciji muzičkog toka postoji. Te su veze ponekad sakrivene u najdubljim slojevima muzičkog sadržaja i zato je potraga za utvrđivanjem sistema koji dominira fragmentarnim strukturama poseban izazov. Posebno treba naglasiti da je izbor komponente koja dominira muzičkim tokom i koordinira

¹²¹ Polurečenice i sintagmatske grupe ne ulaze u sastav fragmentarne strukture.

¹²² U literaturi je to gotovo redovno rečenica kvadratne ili nekvadratne strukture, koja je pri tom često i otvorena.

aktivnosti ostalih, odnosno, u datim okolnostima predstavlja strukturno težište (kao što je već više puta isticano) zavisna od stilsko istorijskog konteksta i stvaralačke poetike autora.

Sveobuhvatno sagledavanje muzičke sintakse i fragmentarnih struktura, što uključuje: preciziranje terminologije, diferencijaciju pojmova, evidentiranje srodnih odlika u pojmovno različitim odrednicama i utvrđivanje nivoa analize, jeste važan korak u formiranju validnog analitičkog aparata koji može da se upusti u tumačenje najrazličitijih (može se reći svih!) muzičkih ostvarenja.

3. 6. Analiza muzičkog toka – oslonac u tumačenju muzičkog oblika

Sveobuhvatnost analize muzičkog toka nužno podrazumeva kompleksan operativni sistem koji podržava njene pojedinačne korake i obezbeđuje kvalitet dobijenih rezultata. Deo tog sistema, pored već navedenih, čine još tri, za preciznost analitičkih opservacija, važna elementa: posebno uređene šeme sa odgovarajućim simbolima,¹²³ grafički prikazi i ilustrovane šematizacije analitičkih koraka ili dobijenih rezultata kao i različiti načini prezentovanja analiziranih segmenata notnog materijala. Operativni kvalitet ovih analitičkih koraka je i u tome što postoji realna mogućnost njihovog kombinovanja. U svojoj suštini oni su neotuđiv deo diskursa na koji računa analiza muzičkog toka.

Pojmovi kojima se određuju navedeni elementi (šema, grafički prikaz i ilustrovana šematizacija, pojedinačni segmenti notnog materijala i njihove različite kombinacije) su standardizovani. Međutim, da bi dobili mesto koje im u ovoj vrsti analize pripada nužno se prilagođavaju novim uslovima i, bar jednim svojim delom, izmeštaju iz poznatog stereotipa. Posebno je važno izdvojiti tretman šematskih prikaza¹²⁴ kompozicije u celini ili njenih pojedinih segmenata i smisao korišćenja takozvanih 'notnih primera'. Primenom šematskih prikaza stvara se prepoznatljiva 'šifra' kakvu, na primer, poseduje analiza harmonske komponente.¹²⁵ Šema ili 'šifra' su dragoceni pokazatelji dešavanja u muzičkom toku,

¹²³ U petom poglavlju teksta dati su simboli (sa odgovarajućim objašnjenjima) za određene pojmove u muzičkom toku koji se koriste u šematskim prikazima. Uz rad postoje i šematski prikazi kompozicija koje su poslušile za izvođenje zaključaka

¹²⁴ Na ovom mestu bi se mogao posebno istaknuti stav Dragutina Gostušskog, koji u svojim razmatranjima o simetriji prostora i vremena ukazuje na nesporazume koji vladaju oko prirode i uloge spontanog i šematskog. On ističe da „... šematsko i intuitivno služe jedno drugom.“ Gostuški Dragutin, op. cit. 234.

¹²⁵ Nije na odmet podsetiti na ogroman značaj upotrebe rimskih brojeva u akordskoj šifri kojom je poznati nemački teoretičar Hugo Riman dao nemerljiv doprinos razvoju nauke o harmoniji. Veliki značaj u tom smislu dao je kompozitor i teoretičar Dejan Despić uvodeći šifru koja nadograđuje Rimanovu postavku. Podrazumeva

iziskuju preciznost i nezaobilazna su osnova analitičkog tumačenja muzike. Funkcija notnih primera u radovima koji govori o muzici često se svodi na puku ilustraciju teksta. Uz upisivanje pojedinih informacija (tonaliteta, funkcija, motiva i slično) primeri uglavnom zadovoljavaju potrebu da se pojedini momenti u kompoziciji naznače. Nasuprot tome, analiza fenomena muzičkog toka računa na 'notne primere' kao integralni deo sopstvenog diskursa, odnosno ovakav vid analize bez njih ne opstaje.¹²⁶

Pojam muzički tok veoma je blizak pojmu muzički oblik, ali se oni ne mogu poistovetiti. Naime, muzički tok označava sveukupna muzička zbivanja unutar kompozicije u celini ili njenih pojedinačnih segmenata, dok se pojmom muzički oblik označava sasvim određen formalni kontekst, koji poseduje normativnost i prepoznatljivost u smislu standardizovanog formalnog modela. Do kristalizacije formalnih modela došlo je tokom istorijsko stilskeg razvoja muzike, i u osnovi oni su relativno malobrojni u odnosu na obilje kompozicija koje se podvrgavaju proučavanju. Važno je istaći i činjenicu da se u muzičkom delu uočavaju svakovrsna prožimanja različitih formalnih tipova, a postoje i ona koja se opiru bilo kakvom normiranju. Ove okolnosti samu analizu muzičke forme čine veoma složenom, a svođenje tradicionalne metode na identifikaciju formalnog modela nedovoljno pouzdanom. Upravo ova činjenica nedvosmisleno upućuje na potrebu preusmeravanja tradicionalne metodologije analize koja primarni oslonac nalazi u tipologiji formalnih obrazaca, na fenomen muzičkog toka. Tipologija formalnih modela jeste važna, ali je neophodno da se ona pomalja iz muzičkog toka i jedino se na taj način može suštinski prihvatiti razumeti.

Razmatranje muzičkog dela preko tipologije formalnih modela je relativno ograničeno. U sopstvenoj nemoći da objasni raznovrsne vidove ispoljavanja muzičke forme, ovaj pristup analizi stalno koristi pojam izuzetak, bez realne mogućnosti da odredi pravilo. „Saznanje o tome da mnoga napisana dela odstupaju od učinjene preskripcije, to jest od pravila za postuliranje pomenutih tipova ili vrsta forme, i da ta dela u praksi predstavljaju mnogo više 'izuzetke' nego 'reprezente' normativnih pravila, permanentno izaziva

se da niti jedna ponuđena šifra, pa samim tim ni šema, nisu same sebi cilj, ali jesu važan metodološki oslonac svim izvedenim zaključcima.

¹²⁶ Potrebno je istaći da kompleksan i precizno uređeni primer, lišava tekst površnosti, odnosno preneglašanih opisa i nabiranja. Tekst se na taj način usmerava ka suštini razumevanja muzičkog toka i nije preterano reći da ponekad primer jeste i svojevrsna zamena čitavog odeljka teksta.

nedoumice.“¹²⁷ Nasuprot tome metodologija koja se oslanja na analizu muzičkog toka i sve spoznaje do kojih ona vodi suštinski su neograničene. Utemeljena na čvrsto postavljenom analitičkom instrumentariju ona je u poziciji da razotkrije najdublje slojeve muzičkog zdanja. Važno je naglasiti i to da metodološki koncept zahteva sprovođenje svih analitičkih koraka kako bi bio u celosti ispoštovan i doveo do traženih rezultata.¹²⁸

Ispoljavanje simetrije u muzičkom toku predstavlja centralnu oblast analize ka kojoj gravitiraju, teže, svi do sada razmatrani analitički postupci. Simetrija jeste sinonim za koherentnosti muzičkog toka i kao takva najvažnija, najčvršća karika u analizi. Istovremeno, dejstvo simetrije na muzičko delo ne može da se razume na odgovarajući način bez uvažavanja svih opservacija koje se sprovedu u procesu analize muzičkog toka. Razmatranje muzičkog toka, na način kako se to u radu predlaže, preduslov je analize simetrije u muzičkom obliku. Istovremeno treba istaći da „poznavanje različitih vrsta simetrije u muzici, istovremeno znači i poznavati različite tipove muzičkih formi“.¹²⁹ Poglavlje koje sledi biće u celosti posvećeno upravo pitanjima ispoljavanja simetrije u muzičkom toku.

¹²⁷ Berislav Popović, op. cit, 364.

¹²⁸ Predstavljeni teorijsko analitički oslonci primenjivi su na muziku XX i XXI veka. U radu koji sledi razmatraju se ostvarenja Bele Bartoka u kojima dominiraju vertikalna sazvučja zasnovana na: veoma proširenoj tonalnoj osnovi; modalnim principima realizacije sazvučja; originalnoj vertikali alfa, beta, gama i delta akorada; linearnom poimanju vertikale i najrazličitijim spojevima navedenih mogućnosti uz povremene (premda veoma retke) iskorake u atonalnost, što sveukupno omogućava proveru predložene analitičke metode. Neophodno je naglasiti mogućnost primene predloženog analitičkog instrumentarija i na druge kompozicione sisteme (na primer dodekafonski, serijalni, atonalni, četvrttonski ...) uz nužno uvažavanje posebnosti ispoljavanja muzičkih planova u svakom pojedinačnom sistemu.

¹²⁹ Berislav Popović, op. cit, 364, Dokazujući tokom cele studije značaj simetrije za razumevanje muzičke forme Popović u poslednjem pasusu ističe: „Zbog toga je potrebno, najzad, *direktno povezati tipove svih formi sa vrstama svih znanih simetrija* koje se istovremeno, neprestano i narušavaju. Nimalo slučajno ne ističem reč 'znanih', jer opravdano slutim da nailazi vreme kada će se, sve više otkrivati nove vrste simetrija, kako će se, uslovljeno takvim otkrićima i 'otkrivanjima', otkrivati i mnogi novi tipovi formi“. (368) Neposredno pre ovakvog zaključivanja Popović je ukazao na situaciju koja na samom kraju XX veka (kada njegova studija i objavljena) dominira naukom o muzičkoj formi: „...muzička teorija je pokazala izvesnu nemarnost prema mogućim drugim tipovima ili vrstama forme koji su, sasvim izvesno, bili prisutni u praksi ili su predstavljali samo neke prelazne kategorije u porodici tipova forme koji su na isti način, takođe, otale nepoznate. Nauka o muzičkim oblicima nije, nažalost, preduzela neke ozbiljnije i organizovanije korake u pravcu osvetljavanja ili razrešenja ove nedoumice, iako su joj na usluzi bile različite metode – nije upotrebila niti jednu od njih, čak ni samo onu iz serije statističkih pokazatelja sa područja teorije informacije“ (364–365).

4. SIMETRIJA U MUZIČKOM TOKU

Na postojanje simetrije u muzičkom delu ukazuje se veoma često, a pod pojmom simetrija podrazumevaju veoma različite pojave. Preduslov za istraživanje uticaja simetrije na raznolike procese oblikovanja muzičkog toka je njeno sistematsko proučavanje koje, kao veoma važan metodološki oslonac, podrazumeva izdvajanje i identifikaciju vrsta simetrije.

Pojam simetrije, u najopštijem smislu te reči, vezuje se za proporcionalnost, srazmeru segmenata muzičkog toka, kao i njihovu međusobnu skladnost i uravnoteženost. Za postuliranje tipologije vrsta simetrije u muzičkom toku, a posebno za njenu analitičku primenu, veoma je značajno prihvatiti činjenicu da se simetrija u muzici ne može bezuslovno izjednačiti sa proporcijom, odnosno, srazmerom pojedinih segmenata i ponavljanjem. Da bi se utvrdilo dejstvo simetrije na procesualnost muzičkog toka neophodno je uvažiti postojanje narušavanja proporcionalnosti segmenata forme izazvanih promenama. To znači da je simetrija zastupljena i onda kada se ne uočavaju proporcionalno jednaki segmenti muzičkog sadržaja koji se pri tom ponavljaju. Ovakvo stanovište otvara čitav niz pitanja i zahteva preciziranje. U ovom trenutku biće istaknuta dva momenta od opšteg značaja za razumevanje simetrije u muzičkom toku, koji primarno ne podrazumevaju proporcionalnost i doslovno ponavljanje. To su:

a) Ispitivanje ključnih analitičkih oslonaca u razumevanju simetrije, odnosno potpune i nepotpune ekvivalentnosti segmenata muzičkog toka. Posebno je važno evidentirati nepotpunu ekvivalentnost simetrično postavljenih entiteta. Na taj način moguće je utvrditi srodnost selektovanih celina i tamo gde ona nije transparentno prepoznatljiva,

b) Uvažavanjem promene, kao jednako važne za ispoljavanje simetrije, što dovodi do toga da evolutivni princip suštinski dobija isti status kao arhitektonski, koji je po pravilu označen kao ključni eksponent simetrije. Simetrije koje se u procesu realizacije muzičke forme manifestuju preko promena, nisu uvek jasno vidljive, plakatne, već je često potrebno veoma složeno analitičko promišljanje kako bi se prepoznale u muzičkom toku.

Ovakvim poimanjem simetrije ostvarena je mogućnost preuzimanja pojmova iz geometrije na način koji obezbeđuje isticanje svojstava same muzike. Preuzimanje termina koji primarno definišu geometrijske transformacije i njihova primena u potpuno drugačijim uslovima, moguća je jedino ukoliko se primarne osobine same pojave ugrade u novi

kontekst. To određenim geometrijskim pojavama daje drugačija svojstva, i omogućava razumevanje i prihvatanje stava da je „geometriji uvek pripadala morfološka armatura, umetničkoj intuiciji nemejljiva suprastruktura. Kad usled istrošenosti prva počinje da puca u datom istorijskom kontekstu, druga je popunjava suviškom svoje improvizatorske fantazije“.¹³⁰ Razumevanje simetrije u muzičkom delu dobija važno uporište u veoma konkretnim i precizno definisanim analitičkim postavkama a uvažava se i činjenica „da je jedan od glavnih ciljeva umetničke geometrije artifičijelna evokacija spontanosti...“.¹³¹ Stvaralačke kategorije kao što su: intuicija, improvizatorska fantazija, spontanost, postaju sastavni deo geometrije koja i sama na taj način dobija status umetničkog usmerenja¹³².

Narušavanje simetrije je veoma rasprostranjeno i može se smatrati da je prirodna ljudskom biću jer „simetrija ne može biti 'ljudska' već božanska i čovek mora prihvatiti asimetrično kako bi ga mogao prevazići u neprestanom, ali uzaludnom, nastojanju da osvoji njegovu suprotnost: simetričnost“.¹³³ Postavljanje teorijskih uporišta koja određuju narušavanje simetrije u muzičkom delu je veoma važno u analitičkom postupku. Uz identifikovanje različitih promena koje su svojstvene poimanju simetrije u umetničkom delu, pri analizi je bitno odrediti takozvane razravnotežavajuće (narušavajuće) elemente, odnosno činioce uznemirenja, koji dejstvuju na muzički tok.¹³⁴ Brojni primeri muzičke

¹³⁰ Dragutin Gostuški, op. cit, 234. Drugi deo knjige (*Simetrija prostora i vremena*) u celosti je poslužio za formiranje iznesenog stava o ispoljavanju simetrije.

¹³¹ Dragutin Gostuški, op. cit, 133.

¹³² Iskazano mišljenje se temelji na sledećem: „Pokazalo se da izvesni stavovi pozajmljeni iz moderne fizike ili drugih nauka mogu biti savršeno dobro upotrebljeni u analizi umetnosti.“ Dragutin Gostuški, op. cit, 2. U metodološkom smislu ovaj stav otvara mogućnost upotrebe termina vezanih za ispoljavanje simetrije u analizi muzike. Stav D. Gostušskog da su „pojmovi prostora i vremena izgrađeni na jednom jedinstvenom supstratu“ (ibidem, 158) koji on u poglavlju knjige *Simetrija prostora i vremena* sistemski dokazuje i obrazlaže, podržava metodologiju analize muzike koja se oslanja na ispitivanje dejstva simetrije na realizaciju muzičkog toka. U tom smislu prihvatljivo je i mišljenje ovog autora da „se naš osnovni zadatak sastoji u otkrivanju pojedinačnih tačaka te metaforične simetrije“ (ibidem, 159). Uvažavanje postojanja 'metaforične simetrije' otvara mogućnost da se vremenska umetnost (kakva je muzika) analizira kategorijama koje primarno definišu prostor, što analitičkim zapažanjima daje širinu iznesenih zaključaka, ali i čvrstu vezu sa analiziranim uzorkom. Svaka 'pojedinačna tačka' takvog ispitivanja simetrije deo je kompleksnog dokaznog postupka koji se temelji na tradicionalnoj analizi oslonjenoj na muzički tok.

¹³³ Đilo Dorfles (Gillo Dorfles), *Pohvala disharmoniji – umetnost i život između logičkog i mitskog* (prev.Dejan Ilić), Svetovi, Novi Sad, 1991, 85. Od posebnog značaja za razumevanje procesa narušavanja simetričnosti su poglavlja Problem asimetričnog i Otklon u savremenoj estetici.

¹³⁴ Termini preuzeti iz: Đilo Dorfles, op. cit, 76, 79. Autor ove studije se oslanja na veoma različite izvore. Predložene termine konkretno vezuje za zen asimetriju ali ih istovremeno tretira veoma široko. O tome autor ističe sledeće „imamo posla sa jednim razravnotežavajućim elementom, disimetričkim, remetilačkim elementom, bez kojeg ne bi bilo moguće razumeti situaciju koja je s one strane svake mehaničke savršenosti i svake ljudske savršenosti. Susret veštačkog i prirodnog, reda i nereda, načinjenog mašinom (veštački) i korigovano rukom (zanatski) poruka je Estetike Asimetričnog koja nam danas stiže pre svega sa istoka, ali

literature evidentno poseduju afirmativnu proporcionalnost segmenata forme, ali je veoma važno, ukoliko to određeno delo iziskuje, utvrditi i činioce koji ukazuju na njeno narušavanje.

4.1. Metodološki oslonac analize simetrija

Simetrija je veoma rasprostranjena u muzičkom toku, a njena svojstva dovoljno reprezentativna, tako da se posebna objašnjenja, naročito u udžbeničkoj literaturi koja se primarno bavi tipologijom formalnih modela, i ne sprovode.¹³⁵ Sistematizacija simetrija se uglavnom ne razmatra, a međusobno veoma različiti vidovi realizacije muzičke forme označavaju kao simetrični. Narušavanje proporcija se tretira kao odsustvo simetrije i označava terminom asimetrija.

Nasuprot tome u stručnoj literaturi koja se posebno bavi raznolikim vidovima ispoljavanja simetrije u muzičkom delu, veoma su izražena nastojanja da se definišu vrste simetrija. U njima se primenjuju, na izvestan način srodne ali, u pojedinim nijansama, i različite tipologije, a karakteristična je raznovrsnost pristupa analizi.¹³⁶ Uočava se manje ili više odsustvo koherentnog analitičkog instrumentarija koji bi omogućio celovito razumevanje složenog procesa analize simetrije u muzičkom toku i izvan analitičkog uzorka koji je dat u određenoj studiji.

Teorijska gledišta koja su bitno uticala na produbljivanje i nadgradnju raznorodnih pitanja u vezi sa analizom simetrije u muzičkom toku i suštinski uslovia sistematizaciju koja se u radu predlaže, čine dva izvora. To su studije Larija Solomona (Lary J. Solomon)

koja sada zadire duboko u našu zapadnu senzibilnost. Biće muka međutim ako, da bi je kod nas uveli, verujemo da je dovoljno samo malo netačnosti i malo kaprica.“ Prema istom autoru za temu kojim se rad bavi važan je i oslonac na: J. Hambridge, *Dynamic Symmetry*, Yale University Press, 1924. Prema ovom autoru „treba razlikovati 'statične simetrije' od 'dinamičke simetrije' prema tome da li bi odnos između dveju stranica pravougaonika bio ceo broj ili razlomak, racionalan, ili iracionalan broj“. Prema Đilo Dorfler, op. cit, 75.

¹³⁵ Cf. Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, op. cit, 53, 65, 73, 74, 123, 230. Autori se, međutim, zadržavaju na konstataciji da je u pojedinim okolnostima reč o simetriji, bez profilisanja pojedinih vrsta.

¹³⁶ Najuočljivija je raznovrsnost u pogledu detalja koji se pri analizi razmatraju. U studijama postoje veoma detaljne analitičke opservacije ali i krajnje uopštene konstatacije. Analizi simetrije podležu muzičke komponente, formalni modeli, kompozicione tehnike, načini izvođenja i tome slično, a zapažanja su uglavnom vezana za konkretna muzička dela.

¹³⁷ i Berislava Popovića.¹³⁸ Od velikog broja napisa u kojima se tretiraju pitanja simetrije izdvojeni su oni koji na sveobuhvatan način pristupaju razmatranju simetrije, zapažanja smeštaju u kontekst celine, i predstavljaju referentnu tačku za druga istraživanja.

Lari Solomon nedvosmisleno, u naslovu, određuje samu kompoziciju kao osnovno ishodište simetrije, a analitičke dokaze pruža preciznim i maštovitim analizama, potkrepljenim različitim informacijama iz drugih oblasti. Solomon daje sledeću definiciju: „simetrija se, u ovom slučaju, može definisati kao kongruencija¹³⁹ koja proizilazi iz dejstva refleksije, rotacije i translacije”.¹⁴⁰ Doslednim isticanjem tri osnovne vrste simetrije (refleksija, translacija i rotacija),¹⁴¹ koje se međusobno mogu kombinovati i prožimati stvarajući složene simetrije, Solomon daje izvesnu prednost prostornoj dimenziji ispoljavanja simetrije u muzičkom toku.¹⁴² Naglašava se da su mnoge pojave u muzici simetrične i navodi impresivna lista onih koje se mogu tako označiti (izoritmički motet, imitacija, sonata, rondo, akordi u ogledalu, kadence, paralelni organum, antifonija, vibrato, fo-burdon, struktura lestvice, trileri, složeni rondo, složeni trodel, inverzija, kontrapunkt, ostinato, čakona, kompozicije zasnovane na kantus firmusu, melodijska inverzija, metrička pulsacija, augmentacija, lučne forme, albertinski bas, serijalni postupci, kanon, kvintni krug i sekvenca). Baveći se pitanjima od značaja za definisanje simetrije Solomon takođe ukazuje na potrebu označavanja dinamičkih simetrija ali ih posebno ne razmatra,¹⁴³ ističe postojanje tenzije u muzici i za određene pojave koristi termin asimetrija. Uz, sasvim moguće, a možda i opravdane, nedoumice koje izaziva poglavlje *Analitičke metode*, neophodno je istaći da

¹³⁷ Lary J. Solomon, *Symetry as a Compositional Determination*, copyright © Larry J. Solomon, 1973, revised 2002, <http://solomonsmusic.net/diss.htm>, Friday, June 30, 2006, 5:12:44 PM. Ova studija predstavlja značajnu podršku stavovima koji se u radu zastupaju. Istovremeno reč je o nezaobilaznoj referenci u gotovo svim radovima koji se bave simetrijom.

¹³⁸ Berislav Popović, *Muzička forma ...*, op. cit.

¹³⁹ Na osnovu odnosa prema ispoljavanju simetrije u muzičkom delu koji Solomon u studiji predlaže, jasno se sagledava veza sa značenjem ovog pojma u gramatici. To konkretno znači da ispitivanje dejstva simetrije na muzički tok podrazumeva ispitivanje veza između pojedinih segmenata muzičkog toka i utvrđivanja njihovog značaja za integrativne procese realizacije muzičkog toka .

¹⁴⁰ Lary J. Solomon, op. cit, poglavlje II.

¹⁴¹ Ova sistematizacija je veoma rasprostranjena i uz određene modifikacije uvažavaju je gotovo svi analitičari.

¹⁴² Bez namere ulaska u polemiku sa predloženom definicijom ipak se mora istaći da stav D. Gostušskog po kome su “pojmovi prostora i vremena izgrađeni na jednom jedinstvenom supstratu“ u odnosu na Solomonov pruža pouzdaniji metodološki oslonac analize i suštinski nema alternativu.

¹⁴³ U smislu tumačenja dinamičkih simetrija veoma je značajna analiza *Dvoglasne invencije* J. S. Baha (Johann Sebastian Bach) u C-duru koju Lary J. Solomon daje u šestom poglavlju svoje studije. Praćenje simetrije u jednom izrazito evolutivnom muzičkom toku pruža nove mogućnosti njenog razumevanja.

Solomonova studija, otvarajući važna metodološka pitanja, daje značajan doprinos teorijsko-stručnom utemeljenju analize simetrije u muzičkom delu.

Sistematizacija vrsta simetrije koju Solomon predlaže ima široku zastupljenost u literaturi a u svojoj studiji je prihvata i Popović, istovremeno otvarajući i nove perspektive poimanja simetrije u muzici. Posebno je značajno Popovićevo zalaganje da se analiza simetrije utemelji na pouzdanim osnovama tradicionalne metode analize, koju pomera na fenomen muzičkog toka. Analiza muzičkog toka je primarni oslonac, a ispitivanje simetrije 'armatura' koja obezbeđuje spoznaje o koegzistentnosti muzičke forme.

Posebno se razrađuju kategorije dinamičnih simetrija i uvode pojmovi koji je bliže određuju. Izdvojene su dve vrste dinamičnih simetrija a to su: simetrija permutacija i simetrija karakternog variranja. Uvažavajući dominaciju procesualnosti muzičkog sadržaja Popović prednost daje analizi oblika zasnovanoj na muzičkom toku, a ne na afirmaciji pojedinih formalnih modela. U pristupu analizi oslonac je na univerzalnim principima procesa oblikovanja muzičkog toka, a ne na pojedinačnim ispoljavanjima simetrije u odabranim muzičkim ostvarenjima.¹⁴⁴ Važna je i činjenica da su postavke iz ove studije već našle mesto u literaturi novijeg datuma.¹⁴⁵ Nije zanemarljiv ni podatak da se radi o načinu promišljanja koji je ponikao na tradiciji razvoja nauke o muzičkim oblicima vezanoj za visoku školu u Beogradu. Celokupna analitička aparatura i način predstavljanja rezultata analize nose značajan stepen autentičnosti.

¹⁴⁴ Odnos Popovića prema simetriji u muzičkom obliku najbolje se sagledava kroz sledeće navode "Dakle, relacije kao što su *ekvivalencije, interakcije i simetrije* povezane su i međusobno uslovljene na takav način da svaka od njih, u stvari, nastaje od one druge ili treće relacije. Zapravo, u žiži našeg interesovanja neprekidno su, u toku celokupnog dosadašnjeg izlaganja u ovoj knjizi, bile upravo ove tri povezane pojave. U mnogim slučajevima bilo je moguće jedino pomoću njih objasniti fenomen muzičke forme." Berislav Popović, op. cit, 271.

¹⁴⁵ Zatkalik, Medić, Vlajić, *Muzička analiza I*, CD ROM, Clio, Beograd, 2003. Treba napomenuti i knjigu objavljenu pre Popovićeve studije Jadranke Jablan Hofman, *Simetrija muzičkog dela*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 1995. koja se u ovom radu posebno ne razmatra. Poglavlja knjige u kojima se sagledava simetrija u svim pojedinačnim oblastima muzičke teorije (*Simetrija kontrapunkta, Simetrija harmonije, Simetrija oblika*) nisu, za sada, našla primenu u aktuelnoj muzičkoj teoriji, analizi i pedagogiji.

4. 2. Predlog klasifikacije i analitički oslonci

Utvrđivanje vrsta simetrija i njihovo izučavanje, deo je potrage za iznalaženjem analitičkog instrumentarija koji bi otvorio mogućnost spoznaje složenih procesa realizacije muzičkog dela. Na tragu tih nastojanja, a u svetlu već izrečenih stavova biće izložen predlog sistematizacija vrsta simetrije.

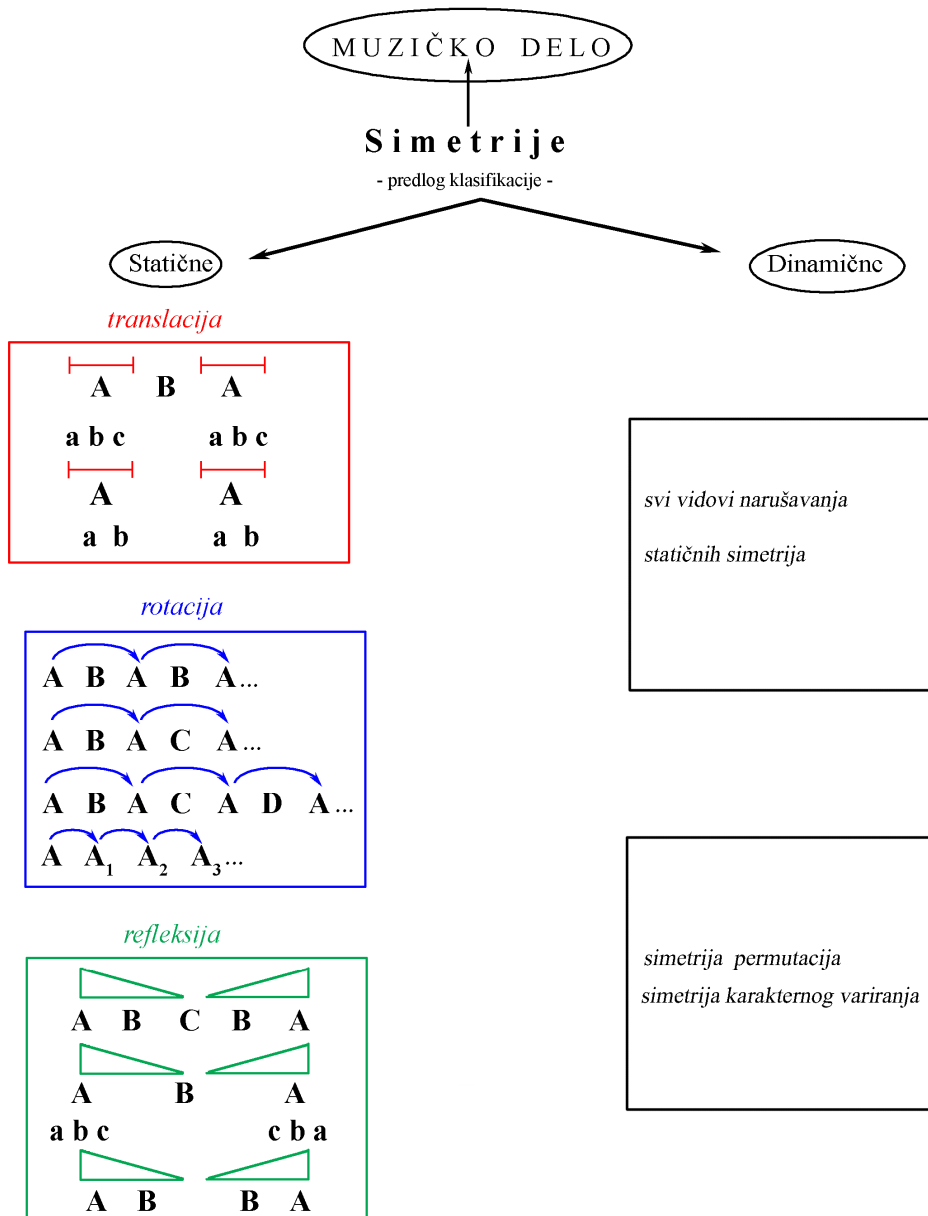
Prema načinu ispoljavanja u muzičkom toku vrste simetrije se, u najopštijem smislu mogu podeliti u dve grupe: statične i dinamične. Pitanje šta se određuje kao statično, a šta kao dinamično, moglo bi se smatrati suvišnim, jer su ovi pojmovi u napisima o muzici veoma rasprostranjeni i uglavnom razumljivi sami po sebi. Ipak, čini se važnim odrediti način korišćenja ovih pojmova i posebno utvrditi analitički postupak njihovog prepoznavanja u muzičkom toku. Za formiranje analitičkog oslonca mogu poslužiti mišljenja vezana za razumevanje kategorije vremena u muzici posebno stav „da se za ravnomerno vreme vezuje koncepcija statične, a za neravnomerno, koncepcija dinamične forme.”¹⁴⁶ Pored ovog treba uvažiti i činjenicu da „one u stvari ukazuju na dve osnovne vrste makrostruktura: statičnu i dinamičnu”¹⁴⁷. Premda nisu primarno povezani sa analizom izneseni stavovi doprinose poimanju načina ispoljavanja kategorija statičnog i dinamičnog u muzičkom toku. Statična simetrija se u muzičkom toku ispoljava kroz ekvivalentnost u kojoj dominira prepoznatljiva podudarnost simetrično postavljenih entiteta u muzičkom toku dok se dinamične simetrije prate primarno na osnovu promene, odnosno nepotpune ekvivalentnosti. I dok prve nose relativno visok nivo prepoznatljivosti druge se razaznaju otežano i katkada je potrebno izvesti veoma složene analitičke zahvate da bi bile identifikovane. Statične i dinamične simetrije se u muzičkom toku uglavnom ne ispoljavaju izolovano. U muzičkom delu one se neprestano kombinuju, sadejstvuju ili čak jedna drugu potiru. Zato se način ispoljavanja ovih kategorija neprestano podvrgava analizi i prati

¹⁴⁶ Veselinović-Hofman Mirjana, Pred muzičkim delom, 132

¹⁴⁷ Idem. Važno je naglasiti da autorka polazi od stava da „kao svojevrzni pandan ontološkog i psihološkog muzičkog vremena Stravinskog, pre bi mogli da se pojave pojmovi 'glatkog' tj. ravnomernog, homogenog i 'izbrazdanog', to jest neravnomernog, nehomogenog vremena, koji figurira u estetici Pjera Buleza. Pri tome bi ravnomerno vreme odgovaralo ontološkoj, a neravnomerne psihološkoj dimenziji. Ta dva temporalna modusa Bulez tretira kao suštinski funkcionalna u formalnom smislu. „i sagledava ih kao kategorije koje stoje u odnosu reciprociteta, a time obezbeđuju direktnu interaktivnu realizaciju između vremena i muzičke forme“ (131). Ukoliko ove stavove (odnos vremena i forme) prenesemo na područje analize fenomena muzičkog toka poimanje simetrije u muzici direktno se povezuje sa poimanjem vremena. U tom odnosu prema simetriji prepoznaju se stavove D. Gostušskog. U praktičnom smislu to znači da one komponente muzičkog izraza koje kanališu protok vremena kanališe i analitičku proceduru

njihovo dejstvo na proces realizacije muzičkog toka. U primeru 3 nabrojane su vrste statičnih i dinamičnih simetrija, uz evidentiranje statusa osa simetrije (o osi simetrije biće više reči u tekstu koji sledi). U tabelarnom prikazu vrsta simetrije moguće je prepoznati šeme pojedinih formalnih modela. Analogija sa poznatim oblicima je prihvatljiva samo u asocijativnom svojstvu, međutim, od posebnog je značaja da se naznačeni odnosi povežu sa najrazličitijim situacijama u muzičkom toku. Slovne oznake mogu predstavljati pojedine tonove, motive, akordske strukture, sintaksičke jedinice, odseke, delove oblika, stavove ciklusa i tome slično.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Doprinos sistematizaciji vrsta simetrije nalazi se u doktorskoj disertaciji Davorina Kempfa, *Symmetrie und variation, Also kompositorische prinzipien, Interdisziplinärisher aspekte*. U okviru predložene sistematizacije možda bi trebalo izdvojiti, i proučiti takozvane fraktalne simetrije.



4. 2. 1. *Statične simetrije*, takozvane manifestne ili, osne (ponekad se nazivaju i bilateralne) za koje je karakteristična, kako i samo ime kazuje, preglednost i jasnoća ispoljavanja, čine prvu grupu simetrija. U muzičkom toku preovlađuje ponavljanje, smena segmenata muzičkog toka iste, ili približno iste dužine i njihova jasna razgraničenost. U odnosu segmenata uglavnom preovladava potpuna ekvivalentnost, uz dominaciju arhitektonskog principa. Podvrste ove grupe simetrija su translacija, rotacija i refleksija koje su međusobno veoma srodne. Translacija označava premeštanje jednog segmenta na novu poziciju u muzičkom toku (u primeru 3 translaciju označava duž crvene boje), rotaciji je svojstveno kruženje muzičkih entiteta (u primeru 3 rotacija je ubeležena ovalnim linijama sa strelicama, plavim bojom), a za refleksiju je karakteristično da se simetrično postavljeni delovi na svojevrsan način 'ogledaju' jedan u drugom (u primeru 3 refleksija je označena nejednakostranim pravouglim trouglovima, zelenom bojom). Navedene vrste simetrija se međusobno prožimaju u muzičkom toku, a pojedine njihove karakteristike ne retko preklapaju. U literaturi se ova grupa geometrijskih transformacija uvek označava kao simetrična, i ta se konstatacija gotovo nikada ne dovodi u pitanje.¹⁴⁹ Pojedinačna narušavanja njenih karakteristika bitno ne ugrožavaju samo razumevanje simetrije.

4. 2. 2. *Dinamične simetrije*, koje se često označavaju i kao skrivene, čine drugu grupu simetrija. Po osnovnim karakteristikama one su svojevrsna suprotnost prethodnoj. Premda se u literaturi nailazi na pojam dinamične simetrije, u analitičkom smislu se ne konkretizuju načini ispoljavanja dinamizacije, odnosno vidovi njene realizacije u muzičkom toku. Ovakve pojave se često označavanju kao asimetrične ili antisimetrične, što nije prihvatljivo s obzirom na to da se, strogo uzevši, time negiraju svojstva same simetrije. Stoga će se u daljem tekstu za sve vidove dinamičnih simetrija koristi termin *dissimetrija*.

Dinamizacija muzičkog toka je po pravilu vezana za promenu, tako da je za ovu vrstu simetrije ona veoma karakteristična. Preovlađuje nizanje segmenata različite dužine, a granice između njih su pretežno propustljive. Nepotpuna ekvivalentnost ključna je odrednica ove vrste simetrije, a selektovani muzički entiteti se po ovom principu porede sve dok među njima postoji i najmanja mogućnost utvrđivanja sličnosti u ispoljavanju muzičkih

¹⁴⁹ „'Statična' simetrija, naime, veoma dugo slovila je kao sinonim za bilo koju vrstu simetrije. U tom kontekstu oni primeri iz muzičke literature koji su sadržavali kvantitativnu jednakost ekvivalentnih delova, pri čemu je, dakle, proporcionalna jednakost bila najvažnija kategorija za razumevanje, bili su jedini primeri koji su mogli poneti kvalifikaciju o postojanju simetrije u njima.” Berislav Popović, op. cit, 277.

komponenta ili njihovih elemenata.¹⁵⁰ Karakteristike evolutivnog procesa su ključni oslonac realizacije muzičkog toka.

Dva usmerenja dinamične simetrije uključuju najrazličitije aspekte narušavanja proporcije i srazmere delova muzičkog sadržaja, a posebno se identifikuju kroz dva načina ispoljavanja (dve podvrste): karakterno varijantne simetrije i simetrije permutacija (primer 3). Ove vrste simetrija ukorenjene su u najrazličitije formalne tipove koji su se u muzici razvijali tokom istorije, ali se tek u novije vreme određuju na predloženi način, kao simetrične.¹⁵¹ Evidentiranje dinamičnih simetrija u pojedinim situacijama zahteva od analitičara posebnu pažnju jer su svojstva muzičkih komponenta na osnovu kojih se simetričnost uspostavlja zamagljena i pri razmatranju ponekad teško uočljiva.

4. 2. 3. *Osa simetrije* ima veliki značaj za analitičko razumevanje ispoljavanja simetrije u muzičkom delu. Može se reći da pitanje od suštinske važnosti za spoznaju simetrije u muzičkom toku, jeste pitanje statusa ose simetrije. Kao ključni činilac simetrije, u kontekstu umetničkih transformacija ona ima sasvim posebno mesto i ulogu.¹⁵² Bez obzira na grupu simetrije čije se dejstvo prati u procesu realizacije muzičkog toka, i ma kako bili složeni procesi njene identifikacije, osa nužno mora biti podvrgnuta analitičkim opservacijama. Vidovi njenog ispoljavanja u muzičkom toku mogu biti veoma različiti (primer 4). Po mestu nalaženja može biti postavljena kao *vertikalna* ili *horizontalna*. Prema načinu ispoljavanja ona je *materijalizovana* ili *fiktivna*, a prema funkciji koju ima predstavlja *radikalan rez* ili sadrži *objedinjavajuća* svojstva.¹⁵³

¹⁵⁰ Ove vrste simetrija „... sadrže u sebi veoma visok stepen kontrasta u odnosu na promenu elemenata prilikom translacije modela, a da se njegova promenjena oblička ipak mogu porediti po principu nepotpune ekvivalentnosti.“ Berislav Popović, op. cit, 275.

¹⁵¹ Berislav Popović, op. cit, 274–277. Autor ove knjige navodi različite formalne koncepte kao eksponente ovih vrsta simetrija od varijacionog ričerkara i kancone do različitih oblika tematskih objedinjavanja sonatnog ciklusa (reminiscencija, monotematizam, ciklični princip i drugi).

¹⁵² Uprkos tome veoma je zanimljivo da Solomon u okviru poglavlja o metodi analize ne razmatra posebno pitanje ose simetrije.

¹⁵³ Ukoliko osa simetrije ima objedinjavajuću funkciju, ona se poredi sa takozvanim „tunel efektom“, uporediti sa: Berislav Popović, op. cit, 289–290.

Primer 4

Osa simetrije - predlog klasifikacije -

- 1) Prema mestu nalaženja
 - a) vertikalne
 - b) horizontalne
- 2) Prema načinu ispoljavanja
 - a) materijalizovane
 - b) fiktivne
- 3) Prema funkciji
 - a) radikalni rez
 - b) objedinjavajući faktor

Posebni vidovi ispoljavanja

- višestruke ose
- pomerajuće ose

Osa simetrije često nema jednoznačnu funkciju. Isti muzički entitet određen kao osa simetrije može dobiti različita značenja. Na primer jedan ton može biti istovremeno i horizontalna i vertikalna osa simetrije, isti deo forme (na primer središnji odsek trodelne pesme) može poneti odlike radikalnog reza, ali biti i činilac objedinjavanja i tome slično.

Posebne vrste osa simetrije su takozvane *višestruke* i *pomerajuće ose*. Za razumevanje simetrije u muzičkom delu važno je ukazati na mogućnost, da se u konkretnom muzičkom toku izdvoji više osa simetrije. Tave, *višestruke ose*, nastaju, pre svega, usled specifične konfiguracije muzičkog dela. Grupisanje pojedinih segmenata muzičkog toka (na osnovu zajedničkih karakteristika) omogućava formiranje podsistema koji su podložni daljem grupisanju, što otvara perspektivu formiranja novih osa, koje mogu pripadati svim kategorijama. Na taj način se stvaraju hijerarhijski nivoi ispoljavanja simetrije (odsek, deo,

podsystem, sistem, složeni sistem) koji za njeno razumevanje imaju veliki značaj, dovode i do promene statusa pojedinačnih simetrično postavljenih segmeata muzičkog toka. U okolnostima kada postoji više osa neophodno je utvrditi koja od njih ima najveći značaj za realizaciju konkretnog formalnog konteksta.

Kategorija takozvane *pomerajuće ose*, koja se naziva i *šetajuća* odnosno *klizajuća*, kao što ime govori, podrazumeva postojanje entiteta koji nije fiksiran. Jedinica muzičkog toka koja nosi obeležja ose simetrije se pomera sa jedne pozicije na drugu, može se vratiti na početnu, ali to nije nužno. Ove ose su uglavnom horizontalne, mogu imati materijalnu vrednost ili biti fiktivne, i najčešće imaju objedinjavajuću funkciju.

4. 2. 4. *Gravitaciono središte* se u muzičkom toku može odrediti kao mesto, (situacija, momenat) koje je u datom segmentu muzičkog toka u poziciji da objedini muzička dešavanja koja mu prethode i ona koja za njim slede. Upotreba termina gravitacija u najopštijem smislu ukazuje na silu čije se dve osobine, svojstvo privlačenja i delovanje na udaljenosti, mogu smatrati posebno značajnim u realizaciji muzičkog dela.¹⁵⁴ ato prihvatljivo deluje stav po kome je „gravitacija jedan od kamena temeljaca za razumevanje muzičke forme“.¹⁵⁵ S obzirom na to da segmentacija muzičkog toka podrazumeva različite hijerarhijske nivoe (od motiva do kompozicije u celini) logično je da se gravitaciona središta stalno osmišljavaju i preosmišljavaju. U muzici se, dakle, sasvim prirodno i spontano, neprestano odigrava pregrupisanje gravitacionih središta. Zato je potrebno imati na umu da je sasvim logično postojanje više perifernih središta ali se po pravilu uvek izdvaja i centralno ka kome ona gravitiraju. Upravo se, između ostalog, i u tome razotkriva značaj sagledavanja simetrije i posebno vidova ispoljavanja ose.

Ispitivanje 'gravitacionog središta' se uglavnom vezuje za razumevanje percepcije muzike i integrativne procese koji se odigravaju tokom slušanja muzičkog sadržaja.¹⁵⁶ Za ovu vrstu istraživanja, ali i za analitičke pojmove koje se u ovom radu postavljaju, potrebno

¹⁵⁴ Ukoliko se kao osnovna čestica muzičkog toka odrede tonovi, sasvim je moguće pratiti i evidentirati njihovo privlačenje u motive, metričko formalne a zatim sintaksičke jedinice, te dalje preko svih hijerarhijskih veličina do dela u celini.

¹⁵⁵ Berislav Popović, op. cit, 89.

¹⁵⁶ Berislav Popović se pitanjima gravitacije posebno bavi u okviru potpoglavlja Muzička forma i memorija, i Energija u muzici, ali u suštini tokom cele studije koristi pojam gravitacije i to ne samo kao gravitaciono središte već i kao: „gravitacioni talas“ (88), „gravitaciona polja“ (241), „gravitaciona osetljivost motiva“ (246), „gravitacioni efekat“ (282) i tome slično.

je identifikovati i 'strukturna težišta' (o kojima je bilo reči u okviru potpoglavlja Muzičke komponente i njihovi elementi) koja za proces realizacije muzičkog toka imaju veliki značaj i direktno su povezana sa izdvajanjem gravitacionog središta. Srodnost značenja navedenih termina, ali i njihova izdiferenciranost se mora imati na umu, posebno u ovom radu, koji u fokusu istraživanja ima sagledavanje dejstva simetrije na proces realizacije muzičkog dela. Uz nespornu činjenicu da su fenomen 'gravitaciono središte' i 'strukturno težište' veoma značajni za proces slušanja muzike¹⁵⁷ važno je utvrditi i operativne analitičke postupke kojima se ukazuje na način njihove realizacije.

4. 3. Dinamične simetrije u procesu realizacije ciklusa

Dinamične simetrije se ispoljavaju na dva načina (primer 3). Prvi se manifestuje unutar statičnih i realizuje narušavanjem proporcionalnosti simetrično postavljenih segmenata muzičkog toka. Drugi podrazumeva veoma značajne promene između simetrično plasiranih entiteta. Ovaj vid simetrije se, između ostalog, vezuje i za različite formalne modele i posebno je zastupljen u ciklusu. Posebno se prepoznaje kao *simetrija permutacije* i *simetrija karakternog variranja*.

Ispitivanje simetrije permutacija i simetrije karakternog variranja unutar ciklusa veoma je delikatan zahvat koji podrazumeva postojanje analitičkog strpljenja i upornosti da se određeni muzički tok do najmanjeg detalja razloži, potom u njemu razmotri iznijansirano delovanje svake muzičke komponente i njenih elemenata i sagleda njihovo dejstvo u okviru celine. To se prevashodno odnosi na simetriju karakternog variranja jer je stepen promena između simetrično postavljenih segmenata forme katkada veoma veliki.

Kompozicioni postupci koji ukazuju na različite vidove tematskog objedinjavanja stavova (reminiscencija, ciklični princip, monotematizam, idée fixe, lajtmotiv i tome slično), podrazumevaju različite mogućnosti ispoljavanja dinamičnih simetrija. Promena mesta jednog muzičkog entiteta uglavnom (premda ne i nužno) podrazumeva i preznačenje njegove strukture i funkcije. Promena značenja se sama po sebi ne podrazumeva, ali već činjenica da se poznati segment forme locirao u novi kontekst izaziva takav efekat.

¹⁵⁷ Mirjana, Veselinović Hofman, Pred muzičkim delom, 123, precizno ukazuje da „pitanje toga šta se čuje do te mere je kod Popovića neodvojivo od razumevanja toga što se sluša i mehanizama samog slušanja muzike“. Uz oslonac na ovaj stav u radu je prednost data izučavanjima procesa koji vode ka razumevanju onoga što se u muzici odigrava.

Sprovođenjem navedenih principa u procesu realizacije ciklusa neosporno se ostvaruje visok stepen jedinstva dela, a manifestacije dinamičnih simetrija, primarno simetrije permutacije, čine veoma izraženim.¹⁵⁸

U uslovima izraženog tematskog objedinjavanja stavova u ciklusu, proces izvođenja tematskih materijala iz bazičnog, osnovnog motiva postaje veoma značajan. Njegove različite transformacije postaju dominantan kompozicioni postupak. Time se ostvaruje motivska homogenost ciklusa, a dejstvo simetrije karakternog variranja postaje izuzetno afirmativno. Terminom motivska homogenost određuje se postojanje visokog stepena jedinstva svih motivskih nukleusa koji ulaze u sastav tema u jednom delu. Po pravilu oni potiču iz bazičnog motiva koji je najčešće lociran na početku dela i tretira se kao osnovni. Ostvarivanje motivske homogenosti može podrazumevati postojanje velikog kontrasta između motiva koji su poredivi po principu nepotpune ekvivalentnosti. Pri realizaciji kontrasta mogu se aktivirati sve muzičke komponente, ali između osnovnog motiva i njegovih derivata uvek ostaje dovoljno srodnih elemenata po kojima se oni mogu dovesti u međusobnu vezu.

Ostvarivanje visokog stepena jedinstva motivske građe (motivska homogenost) je u osnovi veoma srodno sa različitim principima tematskog povezivanja stavova, te su ove pojave u muzičkom toku suštinski gotovo neodvojive, ali se nalaze u različitom stepenu međuzavisnosti. Uporišna tačka razumevanja motivske homogenosti jednog dela oslanja se upravo na jedinstvo svih motiva u njemu. Suprotno tome ukoliko postoji više različitih nukleusa na kojima se formiraju tematski materijali, onda se motivska homogenost potiskuje, a u prvi plan izbijaju neki drugi principi tematskog objedinjavanja.

¹⁵⁸ Autorka ovog rada donekle prihvata stav da su svi pobrojani postupci tematskog objedinjavanja stavova unutar ciklusa međusobno srodni i da se simetrija permutacija u njima snažno ispoljava. "Pored cikličnog principa u užem smislu reči, treba ovde uvrstiti i sve vidove javljanja tematskih reminiscencija, korišćenje tema u lajtmotivskom smislu, monotematizam i slično, jer simetrije permutacije jesu baza od koje polaze svi ovi kompozicioni postupci koji su međusobno srodni i koji se u suštini, uzajamno prožimaju". Berislav Popović, op. cit, 277. Međutim, treba imati u vidu nastojanja da se u teorijskom smislu ovi kompozicioni postupci izdiferenciraju što će možda postati podloga za proučavanje specifičnosti ispoljavanja simetrije permutacija i simetrije karakternog variranja u zavisnosti od načina povezivanja stavova koji se proučava. U tom smislu treba spomenuti rad Katarine Marković, *Ciklični princip u delima Cezara Franka*, *Novi Zvuk*, Beograd, 1997, 9, 97–112. u kome se artikulišu pitanja definisanja ovog principa i ukazuje na potrebu "diferenciranje termina kao što su: reminiscencija, ciklični princip, ciklična forma, monotematizam, idée fixe, tematsko jezgro, lajtmotiv...".

Razumevanje ovih kompozicionih postupaka na predloženi način, ukazuje i na određene vrste simetrija koje se u njima ispoljavaju. U svim okolnostima kada prepoznamo dejstvo reminiscencija, ciklični princip, monotematizam, *idée fixe*, lajtmotiv i tome slično na proces izgradnje muzičkog oblika, mora se ispitati dejstvo simetrija permutacije, dok se u motivskoj homogenosti redovno ispoljava simetrija karakternog variranja. Razotkrivanje ovih vrsta simetrije zahteva veoma detaljno proučavanje svih komponenata muzičkog izraza koje učestvuju u formiranju bazičnog, osnovnog motiva, i pažljivo uočavanje čitave mreže preobražavalačkih procesa koji prate njegovo premeštanje u muzičkom toku.

Ne retko pojam dinamične simetrije se vezuje za proporciju zlatnog preseka i relacije u muzičkom obliku koje proističu iz proporcije Fibonačijevog niza brojeva. Analiza proporcije zlatnog preseka, premda veoma atraktivna, ipak još uvek nema pouzdane metodološke oslonce u analitičkoj proceduri, koji bi mogli da odgovore na svu složenost ispoljavanja ove pojave u muzici. U osnovi ova proporcija je oslonjena na poseban vid odnosa segmenata muzičkog toka koji podrazumeva nejednakost delova i oslonac na evolutivni, vitalni princip. Istovremeno ove se proporcije manifestuju upravo u formalnim modelima koji se označavaju kao eksponenti arhitektonskog načina mišljenja (na primer trodelna pesma sa reprizom ili sonatni oblik) koji ponekad podrazumeva i sasvim drugačiju proporcionalnost delova oblika. Moguće je pretpostaviti da upravo proučavanje različitih vidova simetrije u muzičkom toku može da podupre analitičke spoznaje o ispoljavanju ove pojave u muzičkom delu.¹⁵⁹

Različite vrste simetrija se uglavnom ne javljaju u nekakvom „čistom” vidu, već gotovo po pravilu u međusobnom sadejstvu. Svakovrsnim preplitanjima podložne su simetrije unutar iste grupe ali i međusobno. Na taj način identifikacija simetrija ponekad postaje zamagljena, a precizan analitički instrumentarij posebno dragocen. Proučavanje vrsta simetrije ne znači puko nabranje, već utvrđivanje onih simetričnih odnosa koji za ostvarivanje jedinstva muzičkog toka imaju najveći značaj.

≈

¹⁵⁹ Ovim pitanjem se autorka rada bavila u: Anica Sabo, Posebnost Bartokovog odnosa prema zlatnom preseku u procesu oblikovanja muzičkog toka, u Mirjana Veselinović Hofman (ured.), *Izuzetnost i sapostojanje*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1997.

Analiza simetrije se vezuje za spoznaje koje ukazuju na uređenosti i čvrstinu forme, kao i na skladnost u sadejstvu svih činilaca koji učestvuju u realizaciji muzičkog toka, a ne samo (čak ne ni primarno) za brojčanu proporcionalnost simetrično postavljenih segmenata, nužno povezanu sa afirmacijom ponavljanja. Ovakvo poimanje simetrije zahteva sveobuhvatan dokazni postupak, a kao veoma bitan, možda i ključni, momenat, treba prihvatiti postojanje fiktivne, klizajuće i višestruke ose i raznorodne vidove ispoljavanja dinamičnih simetrija. Na tragu tih nastojanja moguće je iznaći realne koordinate 'umetničke geometrije', sposobne da se suoči sa analitičkim izazovom muzičkog dela. Istovremeno, izučavanje simetrije, koje uključuje i klasifikaciju njenog ispoljavanja u muzičkom toku, otvara perspektivu novog čitanja izvornih principa nauke o muzičkim oblicima i preispitivanje načina primene tradicionalne metodologije analize muzičke forme.

5. SIMBOLI PRIMENJENI U RADU

Sastavni deo analitičke metoda koja ima za cilj izučavanje fenomen muzičkog toka su i grafički simboli. Oni ukazuju na različite aspekte muzičkog toka i važan su deo metodologije koja se u radu postavlja. Za analitičko sagledavanje muzičkog toka primenjuje se čitav sistem simbola na osnovu kojih se formira šematski prikaz dela. Oni reprezentuju konkretne situacije u muzičkom toku. Princip formiranja šeme ima cilj srodan onome koji se aktivira kroz harmonsku šifru. Različiti šematski prikazi imaju funkciju da pregledno i jednostavno istaknu pojedine karakteristike muzičkog toka. Prirodno, šema, sama po sebi, nije u poziciji da na zadovoljavajući način istakne svojstva muzičkog toka, ali je važan oslonac njegovog razumevanja. Sematski prikazi, kakvi postoje za svaki stav analiziranih dela (prilozi 1 do 11), ali i pojedinačni koji se nalaze u tekstu, sastavni su deo metodologije.

Od ponuđenih simbola pojedini se već koriste u praksi, ali se u ovom momentu oni sistematizuju i dopunjuju (prvenstveno oznake za preciziranje analize strukturnog plana u muzičkom toku, kao i segmentacije muzičkog toka). Od posebne važnosti je uvođenje simbola za identifikaciju vrsta simetrija.

U ovom radu se uvode i oznake (grafičke ili slovne) koje doprinose spoznaji o pojedinačnom, sasvim određenom fenomenu muzičkog toka. One nisu deo opšteg standarda analize muzičkog toka i utvrđuju se za svaki rad pojedinačno, u zavisnosti od problematike

kojom se rad bavi. Važno je da takve oznake budu precizno naznačene i da se ne poklapaju sa opštim simbolika koje se koriste u analizi muzičkog toka.

Za pojedine simbole ili grupu simbola u okviru data su dodatna objašnjenja. S obzirom na to da simboli koje uključuje šematski prikaz muzičkog toka izvorno nemaju svojstva fenomena koji prikazuju (muzički tok), dodatna objašnjenja su neophodna.

5. 1. Muzički planovi

Muzički planovi (tematski, tonalni i strukturalni) predstavljaju oslonac realizacije muzičkog toka, i s obzirom na tu okolnost nužno je da im se u šematskom prikazu posveti posebna pažnja. Važno je, međutim, istaći da se analitička metoda zasnovana na razmatranju fenomena muzičkog toka, neprestano dograđuje. To neminovno dovodi do permanentnog preispitivanja već postojećih simbola i uvođenja novih

5. 1. 1. *Tematski plan* se u analitičkoj proceduri oslanja na evidentiranje motiva i utvrđivanje različitih vidova motivskog rada. Postoje dve mogućnosti analitičkog prikaza motivske građe muzičkog toka. Jedna se oslanja primarno na identifikaciju motiva i utvrđivanja njihove uloge u realizaciji muzičkog toka, dok druga, pored izdvajanja motiva prati i njihove promene. Za prvu mogućnost, koja se u ovom radu primenjuje, koriste se oznake $m^1, m^2, m^3 \dots$ a za drugu $a, b, c, d, e, f, g, \dots$ uz dodatak indeksa sa gornje desne strane za evidentiranje promena. Indeks se dodaje sukcesivno, i prati promene motiva u muzičkom toku ($a, a^1, a^2, a^3, a^4, a^5 \dots a^{39} \dots$). Izbor načina zapisivanja zavisi od konkretnih zahteva analize. Druga mogućnost koja se oslanja na selekciju motiva radi utvrđivanja promena kojima on podleže u muzičkom toku, vezuje se primarno za pedagošku praksu i predstavlja važan deo edukativnog procesa.

Za izdvojeni element motiva kao i za motiv koji se u konkretnom muzičkom toku označava kao bazični ne uvode se posebne oznake, već se koristi oznaka koja definiše motiv u ceini. Za izdvajanje submotiva koriste se oznake $sm^1, sm^2, sm^3 \dots$

$m^1, m^2, m^3 \dots$

Oznake korišćene u radu za obeležavanje motiva. Na ovaj način se evidentira broj motiva što omogućava utvrđuje njihove uloge u procesu realizaciji muzičkog toka. Svaki novi motiv dobija indeks sa gornje desne strane.

$a, a^1, a^2, a^3, \dots a^{39} \dots$ Navedene oznake se u radu ne koriste ali i one, kao što je istaknuto, mogu biti u uslovima drugačijih analitičkih perspektiva deo šematskog prikaza.

$sm^1, sm^2, sm^3 \dots$ Navede oznake se u radu koriste sporadično.

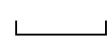
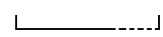

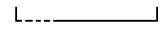
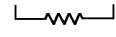



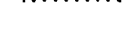
5. 1. 2. *Tonalni plan* se analitički sagledava na osnovu simbola za beleženje vertikalnih sazvučja odgovarajućom šifrom. Sistem identifikacije sazvučja u muzici XX i XXI veka, nije posebno razrađen u literaturi. Za muziku Bele Bartoka koriste se pojedine standardizovane oznake za akorde koji su deo sistema obeležavanja tonalne muzike, a postoji i sistem beleženja koji ukazuje na posebnosti vertikalnih sazvučja (na primer alfa, beta i gama akordi). S obzirom na to da se ove oznake koriste za tumačenje manjih segmenata, takva analiza nije u poziciji da odgovori na izazove tumačenja celine muzičkog toka.¹⁶⁰ Iz tih razloga analiza tonalnog plana svedena je na identifikaciju tonalnih centara u muzičkom toku i segmenata koji se opiru tonalnoj centralizaciji.

in C, in D ... Navedene oznake koje se koriste za određenje tonalnog centra mogu se smatrati standardnim simbolima.

////////// Oznaka za segmente muzičkog toka u kojima nije moguće precizirati tonalni centar.

5. 1. 3. *Strukturni plan* je posebno složen za predstavljanje Utvrđivanje simbola za oveličavanje strukturnog plana i njihova analitička primena predstavljaju svojevrsnu novinu. Za njih se slobodno može reći da su plod razvoja teorijskih disciplina na visokoškolskoj ustanovi u da Beogradu i poseduju autentičnost. U radu su primarno razmatrane elementarne jedinice strukturnog plana i njihovi elementi (osnovne jedinice muzičkog toka, muzička rečenica, i fragmentarna struktura), i zato se na ovom mestu one i navode.

¹⁶⁰ Posebno značajne opservacije o vertikalnim sazvučjima mogu se naći u studijama E. Lendvaia (Ernő Lendvai) i E. Antikoleca (Elliot Antikoletz)

	Rečenica
	Rečenica sa unutrašnjim proširenjem
	Rečenica sa spoljašnjim proširenjem
	Rečenica koja započinje pripremom
	Porencijalna rečenica
	Otvorena rečenica
	Sintagmatska grupa
	Izolovani fragment
	Fragmentarna struktura

5. 2. Simboli kojima se iskazuje segmentacija muzičkog toka

Kao što je već u radu istaknuto analiza strukturnog plana, je složena i zahteva posebnu pažnju. To je razlog što se segmentaciji muzičkog toka, i grafičkom označavanju selektovanog segmenta posvećuje posebna pažnja.

a, b, c ...	Simboli za <i>odsek</i> u muzičkom toku. Pri izmenjenom ponavljanju simboli dobijaju indeks sa donje desne strane a₁, a₁
A, B, C ...	Simboli za <i>deo</i> u muzičkom toku koji može biti samostalan ili ga čini više odseka. Pri izmenjenom ponavljanju simboli dobijaju indeks sa donje desne strane A₁, A₂, A₃
<i>A₁, A₂, A₃</i>	Ovi simboli se uvode u okolnostima kada deo muzičkog toka označen sa A, B, C ... sadrži tematski međusobno različite jedinice koje se, prema određenim kriterijumima, integrišu.
X, Y, Z ...	Simboli za obeležavanje <i>sistema</i> sazdanog, u zavisnosti od konteksta, od delova (što se češće nalazi) ili i od odseka muzičkog toka. Koristi se u okolnostima kada je potrebno ukazati da se pojedini segmenti muzičkog toka, prema određenom kriterijumu, integrišu u celinu. Pojedinačni segmenti koji ulaze u sastav sistema imenuju se

podsystemima. Pri izmenjenom ponavljanju simboli dobijaju indeks sa donje desne strane $X_1, Y_1, Z_1 \dots$.

I, II, III ... simbol za obeležavanje *složenog sistema*. Pri izmenjenom ponavljanju simboli dobijaju indeks sa donje desne strane

U momentu kada selekovani segment muzičkog toka u konkretnom formalnom modelu dobija određenu funkciju, on se imenuje u skladu sa važećim standardima koji postoje u tipologiji muzičke forme. Ova okolnost ne dovodi u pitanje navedene oznake, ali se u šematske prikaze uvode i neke druge. Na primer uvod, ekspozicija, razvojni deo, repriza, koda, deo u složenoj trodelnoj pesmi, tema u rondu, tema za varijacije.

Bitno je istaći da se celokupan sistem označavanja u konkretnim okolnostima prilagodi specifičnim zahtevima datog formalnog konteksta. Važno je da se u svim uslovima poštuje hijerarhija segmenatcije forme. Oznake koje se u šemi koriste za određenje muzičkog oblika su često podudarne sa onima koje se koriste za beleženje segmentacije muzičkog toka. Premda srodne oznake za muzički tok i muzički oblik nisu uvek iste. To je posebno uočava u okolnostima kada se u muzičkom toku prepoznaju različiti formalni konteksti. Takve su situacije brojne i to u svim istorijsko stilskim epohama. U analitičkom uzorku koji je osnova ovog rada sadejstvo različitih formalnih konteksta najvidljivije je u prvom stavu *Prvog koncerta za klavir i orkestar* (prilog 3) i prvom stavu *Drugog koncerta za klavir i orkestar* (prilog 6).

U šematskim prikazima formalnih modela poštuju se pojedine, u analitičkoj praksi, već usvojene konvencije. Potrebno je, međutim, naglasiti da se na preciziranju šematskog zapisa muzičkog toka neprestano radi što u ovom momentu zahteva usaglašavanje različitih zapisa. Šematski zapis muzičkog toka, za sada, nije standardizovan i u praksi postoje različita rešenja.

5. 3. Simboli kojima se ukazuje na ispoljavanja pojedinih vrsta simetrija



Translacija – segment forme koji se translira i njegovom translacijom dobijeno obličje označava – **duž**. Ukoliko postoji mogućnost kolor štampe translacija se iscrtava **crvenom** bojom.



Rotacija – segmenata forme se označava **polukružnim linijama sa strelicama**. Ukoliko postoji mogućnost kolor štampe rotacija se iscrtava **plavom** bojom.



Refleksija segmenata forme se označava nejednakostraničnim pravouglim trouglovima koji se 'ogledaju' jedan u drugom uz mogući dodatak isprekidanih linija. Ukoliko postoji mogućnost kolor štampe rotacija se iscrtava **zelenom** bojom.



Simetrija karakternog variranja se simbolično označava kao svojevrsno 'rasejavanje' muzičkog sadržaja. Na taj način se grafički sugerise povezivanje (označeno isprekidanim linijama) osnovne muzičke ideje (u ovom radu tu ulogu imaju motiv, tema i čeona tema) sa njenim derivatima.

Simetrija permutacije ukazuje na promenu značenja pojedinih entiteta muzičkog toka. Vidovi promene značenja su mnogobrojni. Oznake koje se upotrebljavaju za ukazivanje na ovaj vid simetrije se formiraju, u zavisnosti od konkretnog načina ispoljavanja u muzičkom toku. Bitno je da se iz upisanih oznaka može identifikovati promenjeno značenje određenog entiteta muzičkog toka. Na ovom mestu se navodi nekoliko mogućnosti

A = B

a) Entitet u muzičkom toku menja svoje značenje

A
B > C

b) Dva različita entiteta utiču na formiranje novog

A
B
C <

c) Jedan entitet se ispoljava na više načina



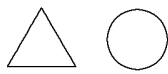
Osa simetrije

5. 4. Posebni simboli korišćeni u radu

Posebne oznake korišćene u ovom radu. U ovom odeljku teksta date su oznake koje ne pripadaju standardu već se prilagođavaju konkretnom muzičkom toku.

*

1. Simbol za ulančavanje segmenata muzičkog toka. Posebno se primenjuje u uslovima kada se više sukcesivno izloženih entiteta ulančavaju. Nalaze se u priložima, ali i u pojedinim primerima u radu
2. Simbol za identifikaciju konkretnih tematskih materijala u *Prvom koncertu za violinu i orkestar* (drugi stav) kako bi se njihova percepcija u realizaciji muzičkog toka učinila preglednom.



F

3. Simbol za figuru koja se uz očuvanje primarnog identiteta menja povećanjem broja glasova i bitno utiče na realizaciju središnjeg segmenta drugog stav *Prvog koncerta za klavir i orkestar*.

R P

4. Oznake koje u drugom stavu *Drugog koncerta za violinu i orkestar* simbolično predstavljaju dve mogućnosti određenja oblika teme (**R** – rečenica i **P** – pesma), koje se u varijacionom toku smenjuju.

m^{li} , $m^{l/R}$, $m^{l/Ri}$

5. U radu su korišćene i oznake koje sugerišu inverziju motiva (m^{li}), retrogradno kretanje ($m^{l/R}$) i retrogradnu inverziju i ($m^{l/Ri}$) posebno u *Drugog koncerta za violinu i orkestar*, ali i u drugim delima.

A/A_1 , A_1/A_1 , A_2/A_1

6. U prvom stavu *Prvog koncerta za klavir i orkestar* ovi simboli su primenjeni kako bi se nedvosmisleno ukazala pripadnost segmenta A_1 , A_2 i A_3 delu muzičkog toka označenom sa A_1 , A_2 Analitička procedura podrazumeva da segmenti muzičkog toka koji se integrišu u složeniju celinu gube svoju autonomiju i preuzimaju odlike entiteta u koji su se integrisali. No ukoliko je muzički tok posebno složen i podleže višestrukom tumačenju onda je ovakve situacije potrebno i posebno naznačiti.

6. ISHODIŠTE SIMETRIČNE KOMCEPCIJE CIKLUSA

Ishodišnu poziciju simetrične koncepcije ciklusa u opusu Bele Bartoka zauzima *Prvi koncert za violinu i orkestar* (opus posthum). Nastalo u najranijoj fazi stvaralaštva (1907–8) ovo delo, iz više razloga, zauzima sasvim osobeno mesto u opusu ovog autora. Koncertantni žanr je važno područje Bartokovog umetničkog iskaza u svim etapama njegovog kompozitorskog delovanja, a ovaj koncert je polazna tačka, ključni pokretač tog, u zreлом i poznom stvaralačkom periodu afirmativno ispoljenog interesovanja. Dvostavačnost ciklusa (prvi stav lagani i drugi brzi),¹⁶¹ neuobičajena za koncertantni žanr, provocira brojna pitanja u vezi sa odnosom autora prema formi uopšte. U ovom radu će se posegnuti za analizom koja može pokazati i dokazati da je u osnovi ovog ostvarenja utemeljena ideja koncepcije ciklusa koju Bartok u trostavačnim ciklusima koncerata (kao i petostavačnim kvartetima) razvija u kreativnu formaciju visokog umetničkog ranga. Prvi koncert za violinu i orkestar predstavlja odraz spoja istorijskog nasleđa i traganja za ličnim stvaralačkim iskazom. U tom smislu posebno se ističe koncepcija globalne forme koncerta u čijoj dvostavačnosti dominira ideja formiranja suprotnosti na podlozi srodnih motivskih nukleusa,¹⁶² i uspostavlja odnos prema celini koji će se u potonjem stvaralaštvu razviti u originalnu koncepciju ciklusa.

Ovaj koncert nosi karakteristike romantičarske forme ali se u njemu uočavaju i principi konstrukcije oblika koji će postati znak raspoznavanja Bartokovih načela uobličavanja trostavačne odnosno petostavačne ciklične forme. Na proces oblikovanja koncerta, uz još uvek ne tako afirmativno prisustvo osnih simetrija (posebno refleksije sa materijalizovanom osom i translacije) izrazito snažno dejstvuju dinamične simetrije. To uslovljava osobeno i individualno ispoljavanje standardizovanih formalnih modela, pa

¹⁶¹ Od momenta kada je koncert pronađen (1956) u zaostavštini violinistkinje Štefi Gejer, kojoj je i posvećen, dvostavačna koncepcija ciklusa izaziva posebnu pažnju. Uprkos Bartokovoj tvrdnji da je reč o koncertu Štefi Gejer ističe: “ovo nije koncert već više fantazija za violinu i orkestar”. Dvostavačnost je po njenom mišljenju posledica i posebnih Bartokovih podsticaja: “dva stava su po jedan portret: prvi je portret mlade violinistkinje koju je voleo, a drugi portret umetnice, violinistkinje kojom je zadivljen”.

¹⁶² U takvoj ideji prepoznaje se odnos koji je prema muzičkom materijalu uspostavio Franc List, a koji je Bartoku bio poznat i veoma blizak. Prepoznatljiv je odnos prema realizaciji kontrasta na podlozi istog materijala. O tome svedoči nastanak i predstavljanje ovog koncerta javnosti. Za vreme autorovog života izveden je samo prvi stav (12. 02. 1912), pod nazivom *Portret*. Godine 1914. nastaje kompozicija *Dva portreta*, čiji je prvi stav identičan prvom stavu ovog koncerta, dok je drugi nastao na osnovu bagatele za klavir op. 6 *Ma mie qui dance*. *Dva portreta* manifestuju ideju suprotnosti: savršenstvo – deformacija (idealno – groteskno). Dvojstvo, postulirano na ovaj način, postoji i u koncertu.

samim tim potvrđuje stav da razmatranje simetrije u muzičkom toku primarno treba sagledati u odnosu na analizu muzičkog toka. Sprega između analize vidova ispoljavanja simetrije muzičkog toka i konkretnog muzičkog oblika ključni je oslonac svih zaključivanja koja slede.

5. 1. Prvi stav – ispoljavanje simetrija u muzičkom toku i identifikacija formalnog modela

Prvi stav protiče u laganom tempu, a način koncipiranja forme je rezultat izrazito individualnih rešenja u kojima se prepoznaje osobeni Bartokov muzički genije. Na muzički tok snažno deluju različiti vidovi simetrija, što za posledicu ima prožimanje više formalnih tipova.¹⁶³ Može se reći da je pitanje određenja formalne koncepcije stava je u osnovi pitanje vezano za prepoznavanje vrste simetrija koje u njemu deluju.

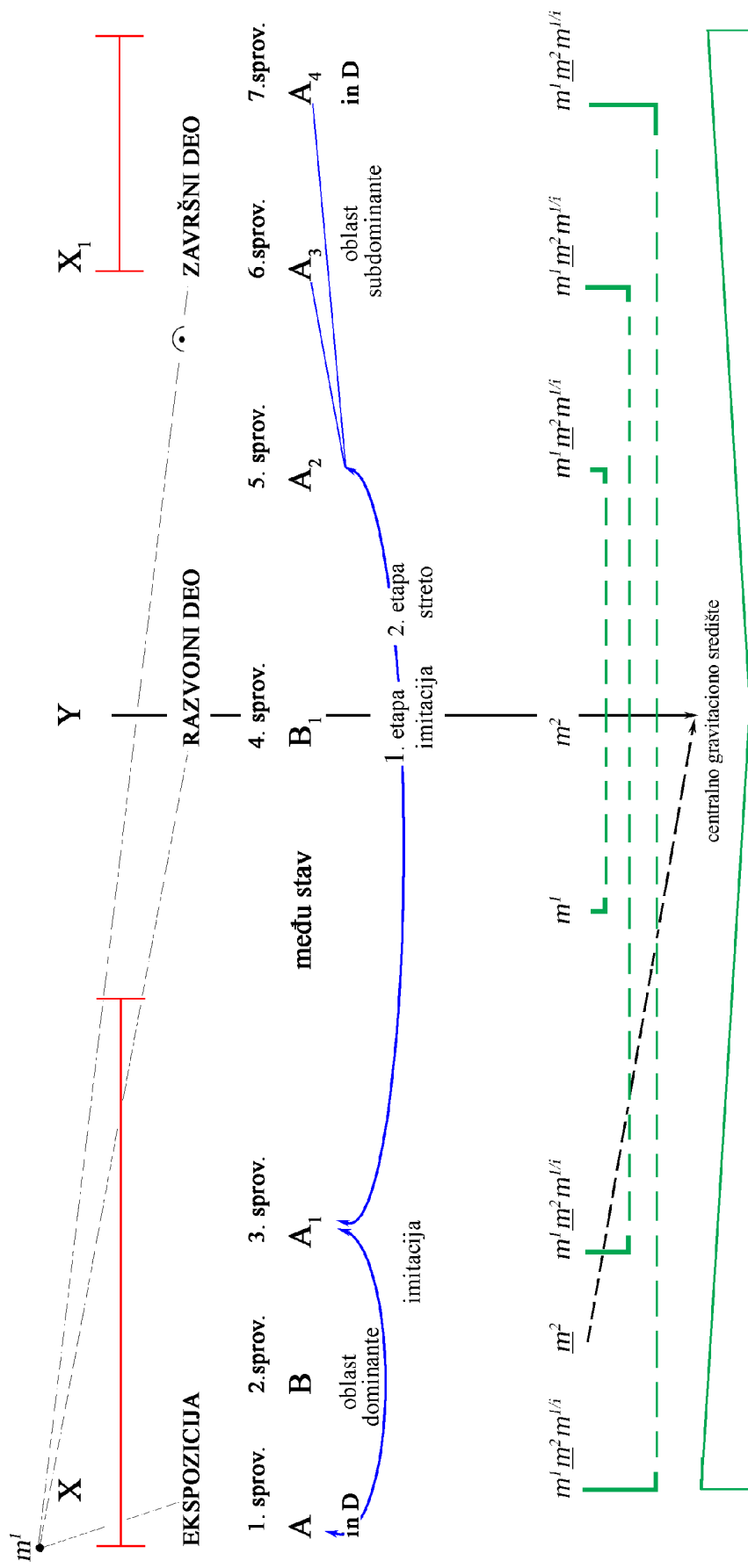
Stav¹⁶⁴ je utemeljen na materijalima **A** i **B**, koji se najpre izlažu sukcesivno: tema **A** (1–8) i **D** i tema **B** (9–16) u okviru široko shvaćene dominantne oblasti osnovnog tonaliteta (videti tekst o motivskoj građi subjekata), zatim sledi imitaciono sprovođenje teme **A** (segment **A**₁, 17–46), a nakon kraćeg prelaza (46–57) nastupa razvoj u kome se transformaciji podvrgavaju obe teme: **B** imitaciono (58–65) i u streti (66–72); **A** osnovni i inverzni oblik početnog motiva (73–84). Svojevrsnim ponavljanjem prve teme u subdominantnoj oblasti (85) a potom i u osnovnom tonalitetu (91) realizovan je određeni vid zaokruženja muzičkog toka u celini.

Složenost muzičkog sadržaja upućuje na neophodnost grupisanja nastupa tema. Osnovni kriterijum po kome se sprovođenja grupišu je tip izlaganja muzičkog materijala i on ukazuje na mogućnost izdvajanja tri segmenta – sistema koja nose sledeće funkcije unutar oblika: prvi sistem (takt 1–46) ima funkciju izlaganja materijala, odnosno ekspozicije u kojoj su predstavljeni ključni tematski potencijali stava, i označen je sa **X**, drugi, utemeljen na transformaciji poznatih sadržaja, upućuje na razvojni deo i usled promenjenih svojstava poznatog materijala označen sa **Y**, dok treći ima funkciju specifično oblikovanog završnog dela (poseban vid reprize) i iz tih razloga je označen kao varijanta prvog, odnosno **X**₁ (primer 5).

¹⁶³ Rad u prilogu sadrži šematske prikaze analiziranih kompozicija. U šemama su upisane ključne informacije od značaja za razumevanje muzičkog toka.

¹⁶⁴ Videti šematski prikaz u prilogu 1

Primer 5



Prema načinu tretmana tema koji je primarno utemeljen na polifonim postupcima (imitacija, streta, inverzija), kao i redosledu “događanja” u konstituisanju muzičke forme, razotkriva se obrazac blizak fugi, ali su приметni i uticaji drugih formalnih modela. No već i najopštiji osvrt na muzički sadržaj formira svest o tome da muzički tok ovog stava značajno odudara od normiranosti, što u izvesnoj meri zamagljuje ispoljavanje muzičkog oblika. Suprotno tome prepoznavanje vrsta simetrije se odvija bez posebnih poteškoća. Zato je logično najpre utvrditi koje vrste simetrija utiču na konstituisanje muzičkog sadržaja, jer će na taj način spoznaja o njegovoj fizionomiji, a samim tim i formalnom obrascu, biti utemeljena na sveobuhvatnim i argumentovanim analitičkim opservacijama.

Prvi i treći deo forme (X i X_1), nose odlike simetričnih sistema, postavljeni su na rastojanju i poseduju minimum ekvivalentnosti. Središnji deo, osmišljen kao svojevrsni razvoj, realizovan je u sistemu označenom sa Y . Dakle, nedvosmisleno se može ustanoviti postojanje translatorne simetrije sa materijalizovanom osom. Centralna tačka stava (osa) je izdvojena po načinu tretmana materijala (dominira razvoj) ali i po svojevrsnom zastoju u muzičkom toku koji je osmišljen najpre u nagloj dinamičkoj promeni (ff – pp, takt 57), a potom i koronom na taktnoj crti (84–85). No uprkos, okolnostima koje upućuju na njegovo osamostaljivanje, on je, kao deo forme u funkciji ose simetrije, prvenstveno usmeren ka objedinjavanju simetrično postavljenih sistema koji ga okružuju (X i X_1), a ne ka njihovom razdvajanju.

Pored dejstva translacije moguće je uočiti i prisustvo rotacije. Ukoliko se za trenutak zanemari tip izlaganja tematskih materijala i prvenstveno prati njihovo smenjivanje, uočava se rotacija teme (podistema) A oko teme (podistema) B . Pri svakoj rotaciji dolazi do izmena unutar tematskog sadržaja. Najpre se tema A izlaže jednoglasno u deonici solo violine, zatim se rotira u podsystem A_1 za koji je karakteristično imitaciono sprovođenje, a poslednja rotacija se realizuje u spoju razvoja i svojevrsnog ponavljanja, odnosno, u sukcesivnom nastupu A_2 , A_3 , A_4 (u primeru 5 rotacija je ubeležena polukružnim linijama, plavom bojom).

Translatorna simetrija sa materijalizovanom osom ima snažnije dejstvo na proces oblikovanja muzičkog toka od rotacije. Rotacija se prvenstveno odnosi na puko smenjivanje tema, a translacija se vezuje za tip izlaganja muzičkog materijala (ekspozicioni, razvojni,

zaključni), što zadire u samu suštinu logike konstituisanja forme. Pored navedenih vrsta simetrija moguće je evidentirati i tragove osne refleksije uz redukciju simetrično postavljenih sistema. Ona se donekle preklapa sa translacijom. Naime, X_1 je u osnovi redukovan sistem X (ne sadrži temu B , već dva nastupa teme A). Za raspoznavanje ove vrste simetrije važno je istaći da se okvirni nastupi teme A , konkretno A i A_4 podudaraju na tonalnom planu, a da široko shvaćenoj oblasti dominante u okviru sistema X , segment B , odgovara subdominantna oblast u sistemu X_1 u segmentu A_3 (u primeru 5 je refleksija ubeležena nejednakostraničnim pravouglim trouglovima koji se ogledaju jedan u drugom zelenom bojom). Potrebno je ukazati na okolnost da se pri ispoljavanju osnih simetija međustav nameće kao narušavajući element.

Pri razmatranju vrsta simetrija u muzičkom toku prvog stava, već je ukazano na bliskost sa fugom. Na takvu mogućnost upućuje utemeljenje muzičke forme na sledu segmenata muzičkog toka koji podrazumeva: izlaganje materijala (ekspoziciji), razvoj u kome dominira polifoni način rada sa prethodno izloženim temama i svojevrsno, veoma specifično, zaokruživanje muzičkog toka. Samim tim globalni kontekst zbivanja postaje razumljiv, a tumačenje se može smatrati prihvatljivim. Međutim, u okviru delova forme označenih kao ekspozicija, odnosno završni deo, uočavaju se postupci u realizaciji muzičkog toka koji koncepciji fuge daju sasvim posebna obeležja.¹⁶⁵ U tom smislu posebno treba istaći način uvođenja druge teme (što će se u daljem tekstu posebno razmatrati), kao i značajnu promenu fakture u završnom delu oblika – polifona faktura se na kraju razvojnog dela postepeno napušta i u završnom delu gotovo u potpunosti biva zamenjena homofonom, što je postupak koji se ne smatra tipičnim za fugu.

Uvođenje druge teme je, ukoliko se kao uzor uzme barokna fuga, netipično za dvostruku fugu. Ona se direktno nadovezuje na izlaganje prve teme u drugom glasu, dok se u deonici solo violine koja je izložila prvu temu nastavlja kontrasubjekt. Nenametljivo, diskretno ugrađuje se u zvučnu sferu prve teme, i u momentu nastupa ne skreće na sebe

¹⁶⁵ Kao osnova za razumevanje oblika fuge (uz punu svest o tome da se zakonitosti u procesu njenog oblikovanja uvek drugačije ispoljavaju) uzete su sledeće knjige: Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986, 132–155; Vlastimir Peričić *Instrumentalni i voklano-instrumentalni kontrapunkt*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1987; Ivan Božičević, *Tehnika i struktura fuge u orguljskim delima D. Buxtehudea*, Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1996; Mirjana Živković, *Instrumentalni kontrapunkt*, Muzičko-izdavačka kuća Nota, Knjaževac, 1991; Dejan Despić, *Oblici barokne instrumentalne polifonije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1975.

pažnju, odnosno deluje neizrazito.¹⁶⁶ Prvi nastup druge teme (takt 8) je, s obzirom na mesto nalaženja, na određeni način odvojio početni nastup prve teme od njenog potonjeg imitacionog sprovođenja. Uvođenje druge teme se može posmatrati dvojako, kao čin razdvajanja, s obzirom na poziciju koju u muzičkom toku zauzima (umetanje druge teme između jednoglasnog izlaganja prve teme i njenog imitacionog sprovođenja), ali i kao čin spajanja sa prvom temom, budući da je njen motivski sadržaj (kao što će analiza koja sledi u poglavlju konstrukcija tema pokazati) na specifičan način izveden iz prve teme.

Koncepcija oblika prvog stava je sasvim izvesno veoma provokativna, a budući da je reč o posebno oblikovanoj fugi bilo bi značajno ispitati mogućnost analize forme putem sprovođenja. Podela na sprovođenja pruža veoma preglednu sliku sleda segmenata u muzičkom toku. Postoji mogućnost izdvajanja sedam sprovođenja. Prvo i drugo sprovođenje obuhvataju sukcesivni nastup **A** (takt 1–8) odnosno **B** (takt 8–16) teme, dok je treće zasnovano na četiri imitaciona nastupa teme **A** (in D takt 17, in A takt 24, in D takt 34 i in G takt 38). Četvrto i peto sprovođenje (58–72; 73–84) su od predhodnog toka razdvojeni međustavom (46–57) i donose razvoj najpre teme **B** a zatim i **A**, dok šesto i sedmo predstavljaju svojevrsno ponavljanje teme **A**, najpre u subdominantnoj oblasti (takt 85), a potom i u osnovnom tonalitetu (takt 91).

Podela na sprovođenja podvlači postojanje rotacije i čak stvara asocijaciju na svojevrsnu rondo formu. Međutim, izolovano razmatranje sprovođenja lišava nas strukturnog i funkcionalnog određenja svakog nastupa teme ponaosob. Zato i jeste veoma važno njihovo grupisanje na sprovođenja sa ekspozicionim, razvojnim i zaključnim značenjem čime se uspostavlja poredak koji je već bio podvrgnut razmatranju, a translatorna simetrija sa materijalizovanom osom afirmiše kao važan regulativ odnosa koji vladaju na nivou globalne organizacije forme. U smislu afirmacije ovog tipa simetrije možda je važno istaći i to da su prvo i sedmo sprovođenje postavljeni simetrično u odnosu na osu (prvo sprovođenje se translira u sedmo) i mogu se izdvojiti kao sprovođenja sa značenjem uvoda i kode. Posebno je značajno prvo, jer je u njemu, kao što će se kasnije utvrditi, lociran

¹⁶⁶ Dvostruka fuga se sagledava prema: Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, op. cit. 240.

kompletan motivski sadržaj od značaja za formiranje muzičkog materijala koncerta u celini.¹⁶⁷

6. 1. 1. Konstituisanje tema – motivski sadržaj i uređenje muzičke sinrakse

Subjekti **A** i **B** su oblikovani u formi rečenice, i predstavljaju uporišne tačke konstrukcije forme prvog stava. Specifičnosti muzičke sintakse, koje se u njima uočavaju, izazvane su prvenstveno postojanjem veoma složenih preobražavalačkih procesa koji prate motivsku građu svake od tema.

Prva tema – Rečenična građa prve teme predstavlja veoma preglednu strukturu od dva četvorotakta (primer 6). U prvom, koji poseduje svojstva svojevrsnog tematskog jezgra, izlaže se ključni motivski potencijal, dok drugi ima funkciju zaokruživanja rečenice i iscertavanja signala kraja. Početni četvorotakt ima smisao sintagmatske grupe sa relativno samostalnim značenjem (u primeru 6 je posebno uokviren). U svakom kasnijem nastupu teme **A** ovo strukturno jezgro je očuvano u gotovo neizmenjenom vidu, dok preostali deo rečenice po pravilu podleže transformaciji, menjajući unutrašnji sklop i dužinu, čuvajući pri tom funkciju razvoja materijala i zaokruživanja rečenice (u prilogi II/1 su uokvirene sintagmatske grupe na početku svakog nastupa teme **A**).

U prvo izlaganje teme **A** (takt 1–8), povereno solo violini, utkan je celokupan motivski sadržaj ovog koncerta. Tema je u osnovi građena evolutivno i u njoj je, premda donekle otežano, moguće izdvojiti tri melodijsko ritmička nukleusa-motiva – m^1 , \underline{m}^2 , $m^{1/i}$ (primer 6 i 7). Posebnu važnost ima početni motiv – m^1 – koji sadrži visok stepen izdvojitosti, posebnu izrazitost (svojevrsna glava teme), predstavlja osnovu za formiranje ostalih motiva u temi i ključni je energetski potencijal dela u celini.¹⁶⁸ Kao što će analiza koja sledi pokazati motiv m^1 nosi sve odlike bazičnog motiva.

Motivi \underline{m}^2 i $m^{1/i}$ ne poseduju afirmativnu izdvojitost, a uz to se i međusobno preklapaju (kraj \underline{m}^2 je ujedno i početak $m^{1/i}$), čime je njihova izrazitost, inače jedno od ključnih svojstava motiva, značajno zamagljena. Složenost i osetljivost identifikacije motiva

¹⁶⁷ Podsetimo da je za F. Lista, čiji je opus Bartok dobro poznao i na koji se u ovom periodu svog stvaralaštva značajno oslanjao, veoma često upravo uvod ishodišna tačka celokupnog muzičkog sadržaja jedne kompozicije.

¹⁶⁸ Sam Bartok je u jednom pismu upućenom Štefi Gejer napisao “Ovo je Vaš lajt moiv”. Prvi violinski koncert nije jedino delo u kome se ovaj motiv (m^1) javlja, označava se i kao autorov “osobeni znak”. Ernő Lendvai. *Bartók es Kodály harmoniavilaga*, Zenemunkiado, 1975, 163.

u prvoj temi može aktivirati i pitanje zašto je to uopšte neophodno, posebno ako se ima na umu da tema za fugu, kao primarno evolutivan muzički tok, često nije ni pogodna za takvu vrstu analize? Izdvajanje motiva je potrebno zato što oni učestvuju u konstruisanju svih tema u koncertu te je njihova analitička percepcija neophodna već pri inicijalnom nastupu. Motivi se, dakle, ne afirmišu u potpunosti u prvom nastupu (što se inače može smatrati uobičajenim), već se njihova izrazitost, sa izuzetkom m^1 , formira postepeno, u procesu oblikovanja tematskih materijala koncerata.¹⁶⁹

Primer 6

Diagram illustrating the structure of a musical motif (Primer 6). The motif is analyzed in terms of its rhythmic and melodic components, showing the relationship between the first measure (m^1), the first interval ($m^{1/i}$), and the second measure (m^2).

The diagram shows a staff with notes and rests, with arrows indicating the structure of the motif. The first measure is labeled m^1 , the first interval is labeled $m^{1/i}$, and the second measure is labeled m^2 . The tempo is marked "Andante sostenuto" with a metronome marking of 72-76. Dynamics include *p* and *poco cresc.* for the first staff, and *poco f* and *p* for the second staff. The text "in D" and "4" are also present, along with a circled "4" and a "+" sign.

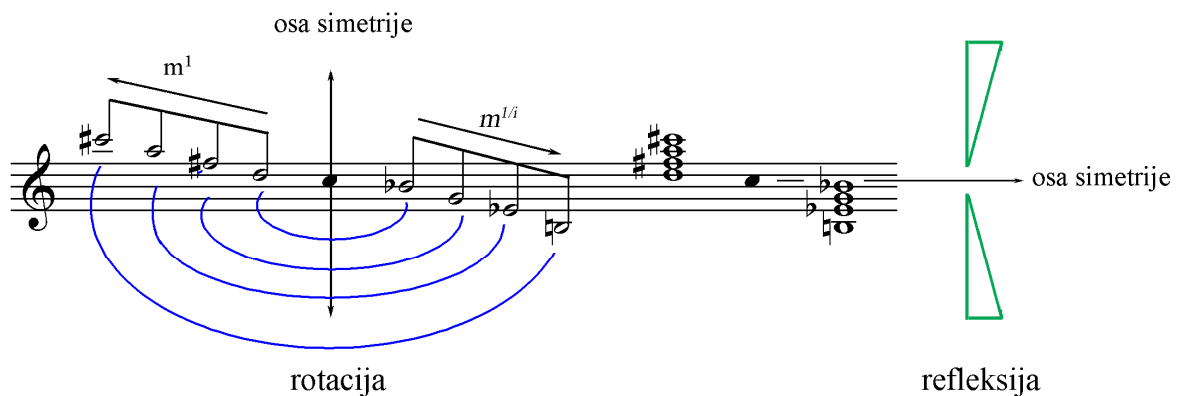
tonovi u sastavu motiva

¹⁶⁹ Definicija, po kojoj je motiv "najmanja ritmičko-melodijski izrazita celina koja se može izdvojiti iz svoje okoline" (Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, op. cit, 13), ukazuje da su izrazitost i izdvojjivost njegove važne odlike. Te se karakteristike, u ovom slučaju, ne ispoljavaju pri prvom nastupu motiva, već naknadno, u toku formiranja muzičkog sadržaja koncerta. Status motiva kakav postoji u ovom koncertu na najočigledniji način ukazuje i na opšti značaj motiva u muzičkom delu.

Odnos motiva uspostavljen na početku, pri prvom izlaganju teme je već u primarnoj identifikaciji ukazano na najbitniju vezu koja se među njima uspostavlja. Motiv m^l je zasnovan na razloženom septakordu prvog stupnja, očuvan je u onim nastupima teme **A** koji se vezuju za ekspoziciju i završni deo (to su **A** i **A₁**, odnosno **A₃** i **A₄**) dok se u toku razvoja i u međustavu taj odnos postavlja na drugačije osnove (u međustavu sekventno, a u razvoju streto: horna donosi izmenjeni, a violina solo osnovni oblik motiva).

Prvi i treći motiv su povezani na osoben nači. Treći je nastao inverzijom prvog što je i ključni razlog njihovog obeležavanja istim indeksom (jedan) pri čemu je prvi određen kao osnovni oblik motiva m^l a drugi kao njegova inverzija $m^{l/i}$. Motiv m^l je zasnovan na septakordu prvog stupnja D-dura (veliki durski septakord d, fis, a, cis) u smeru naviše, dok je $m^{l/i}$ utemeljen na razlaganju frigijskog kvintakorda (b, g, es), koji u spoju sa šestim stupnjem (ton h) obrazuje sazvučje malog prekomernog septakorda (pod pretpostavkom enharmonske zamene h u ces), razloženog u smeru naniže. Inverznost, koja karakteriše odnos dva motiva, u osnovi je rotacija motiva m^l u $m^{l/i}$ sa vertikalnom osom a može se sagledati i kao refleksija u ogledalu sa horizontalnom osom. Rotacija, odnosno refleksija su realizovane preko tona C (primer 7), koji poseduje funkciju ose simetrije. Ton C ima poseban status u okviru prve teme, jer u njenom tonskom sastavu ne postoji (primer 6), osim na kraju kao šesnaestina u okviru pasaža, i bitno ne utiče na tonski sastav teme. To znači da osa ima fiktivna a ne materijalizovana svojstva (primer 7).

Primer 7



U odnosu na ton C motiv m^1 je plasiran na udaljenosti velike sekunde naviše, kao durski trozvuk plus velika septima u uzlaznom smeru, a motiv $m^{1/i}$, na udaljenosti velike sekunde naniže takođe kao durski trozvuk plus velika septima, samo u silaznom smeru.¹⁷⁰ Za raspoznavanje motiva m^1 i $m^{1/i}$ značajno je, pored akordskog razlaganja, i postojanje karakterističnih intervala, a to su: u motivu m^1 velika septima naviše (koju grade prvi stupanj i vođica d–cis), sa razrešenjem, a u motivu $m^{1/i}$ umanjena kvarta naniže (koju formiraju drugi sniženi i šesti stupanj es–h), ali bez razrešenja. Motiv m^2 lociran između motiva m^1 i $m^{1/i}$, predstavlja materijalizovanu osu koja ih deli ali suštinski ne razdvaja.

Ton C je određen kao fiktivna osa oko koje se objedinjavaju motivi m^1 i $m^{1/i}$. Motiv m^2 međutim ima funkciju ose koja se materijalizuje odnosno dobija realnu vrednost. Po načinu izlaganja, motiv m^2 je u potpunosti usmeren ka objedinjavanju nukleusa koji ga okružuju. Ovakva uloga motiva m^2 je podvučena neizrazitim nastupom, kao i činjenicom da se motivi m^2 i $m^{1/i}$ preklapaju za dva tona. Značaj motiva m^2 se ne otkriva u prvom nastupu, već tokom koncerta u trenutku kada njegova identifikacija u procesu oblikovanja tematskog materijala postaje “očigledna“ a uloga u procesu izgradnje forme veoma važna. Središnja pozicija ovog motiva, koja mu daje funkciju materijalizovane ose simetrije, utiče i na obeležavanje, koje se razlikuje od motiva iz okruženja, – sva izdvajanja motiva m^2 su podvučena¹⁷¹. Izolovano sagledavanje motiva m^2 (uz punu svest o suštinskoj integraciji sa okolnim tkivom), ukazuje na iznijansiranoost njegove građe. Ovaj je motiv, poput okruženja (m^1 i $m^{1/i}$), utemeljen na razloženom akordu (primer 8).

¹⁷⁰ Zanimljivo je uočiti da se ovim postupcima durska sfera zvučanja nameće kao dominantna na svim nivoima realizacije forme: motiva, tema, stava, dela u celini.

¹⁷¹ Važno je istaći da se ovaj način beleženja motiva (podvlačenje kao ukazivanje na njegovu posebnost) u radu ne koristi niti na jednom drugom mestu. U analizi ovog koncerta je motiv m^2 podvučen kako bi se istakla njegova izdvojivost već pri prvom nastupu, s obzirom na to da on kroz brojne transformacije dobija status ključnog oslonaca u realizaciji ciklusa.

Primer 8

VI. Solo *Andante sostenuto* (♩ = 72-78)

f *puco cresc.*

m^1 $m^{1/i}$ m^2

D: s^6 - VII_D

Prva dva tona moguće je protumačiti kao okvir dvostruko umanjenog septakorda gis–f, u funkciji VII_D . Intervalski sastav motiva m^2 u celini, upućuje i na drugu, možda i atraktivniju mogućnost tumačenja (posebno zbog događanja koja će uslediti u drugom stavu), a to je: nonakord subdominantne funkcije (bez kvinte). Razlaganje ovog akorda može se okarakterisati kao kombinovano (silazno – uzlazno – silazno).

Za identifikaciju motiva koji ulaze u sastav prve teme (ali i ostalih subjekata koji učestvuju u oblikovanju koncerta), od posebne važnosti je (pored vrste i veličine intervala koji formiraju akordsku građu) smer kretanja pri akordskom razlaganju, odnosno, putanja kojim se tonovi kreću: a) uzlazna za motiva m^1 , b) silazna za $m^{1/i}$ i c) kombinovana za m^2 . To ukazuje na smer kretanja akordskog razlaganja kao ključni element motiva. Na osnovu tog elementa (smer akordskog razlaganja) sagledava se dejstvo ovih motiva na proces realizacije muzičkog toka.

Nakon izlaganja u okviru prve teme ovi se motivi, tokom koncerta, permanentno transformišu. Promenama podležu sve muzičke komponente: akordski sklop (intervalski sastav), ritam, metar, akustička dinamika, artikulacija, agogika, boja, registar, ali pouzdani znak raspoznavanja svakog motiva ostaje putanja po kojoj se vrši akordsko razlaganje. Svaki motiv u toku koncerta će se, bez obzira na akordski sklop i sve ostale okolnosti,

prepoznati po smeru kretanja (uzlazni smer akordskog razlaganja će se tretirati kao varijanta motiva m^1 , silazni $m^{1/i}$, kombinovani m^2).

Druga tema - Inicijalni motiv druge teme je varijanta motiva m^2 . Motiv koji je pri prvom nastupu bio sakriven „utopljen“ u sredinu koja ga okružuje, izdvaja se kao inicijalni gradivni element novog subjekta forme (primer 9).

Primer 9

The musical score consists of three systems of staves for Violin I (VI.I) and Solo Violin (VI. Solo).
 - **System 1 (Measures 6-10):** Labeled "kraj teme A" above the Solo staff and "tema B" above the VI.I staff. Dynamics include *poco f*, *p*, and *pp*. The VI.I staff has a bracketed section labeled m^2 and a performance instruction "19 leggiero".
 - **System 2 (Measures 11-15):** Labeled "tema A" above the VI.I staff. Dynamics include *sempre pp*. The VI.I staff has a performance instruction "19 leggiero".
 - **System 3 (Measures 16-20):** Labeled "tema A" above the VI.I staff. Dynamics include *poco cresc.* and *p*. The VI.I staff has performance instructions "19 leggiero" and "29 leggiero".

Osnovni kriterijum pri određivanju početnog nukleusa druge teme kao varijante motiva m^2 je smer akordskog razlaganja. Ukoliko se početni ton motiva protumači kao vanakordski (ton f – u primeru izdvojen zagradama), uočava se da je ovaj motiv izgrađen na podlozi razloženog umanjenog kvintakorda sa dodatkom velike septime (his notiran kao c).

Ovako formiran akord se može protumačiti dvojakao. Na određeni način on afirmiše dominantnu sferu osnovnog tonaliteta i mogao bi se odrediti kao septakord na sedmom stupnju čija je septima povišena (reč je o povišenju šestog stupnja h – his). Ukoliko se pak odustane od funkcionalnog tumačenja ovog akorda onda ga treba potražiti u lestvičnim strukturama koje ne pripadaju durskom odnosno molaskom sistemu.¹⁷²

Konstituisanje druge teme, na podlozi motiva \underline{m}^2 , može se pratiti u ekspoziciji, kada tema diskretno ulazi u muzički tok, odnosno u razvojnom delu, u kome se ona u potpunosti afirmiše. Druga tema u ekspoziciji i razvoju započinje motivom \underline{m}^2 , ali se dalji raspored motivskog sadržaja razlikuje (primer 10). Upravo ta različitost dodatno ukazuje na osobenost motiva \underline{m}^2 , pa samim tim i ukupan motivski sadržaj druge, a posredno i prve teme.¹⁷³

Primer 10

tema B - EKSPozICIJA

tema B - RAZVOJNI DEO

U ekspoziciji, nakon izlaganja (takt 8) motiva \underline{m}^2 sledi njegovo ponavljanje,¹⁷⁴ dok se u razvojnom delu tema formira tako što se na izlaganje motiva \underline{m}^2 (takt 58) nadovezuju

¹⁷² Ovo sazvučje (ukoliko se primene odgovarajuće enharmonske zamene, ali i bez njih) nalazi se u Mesijanovim modusima. O ovom akordu govori i Ernő Lendvai, *Bartók es Kodály ...*, op. cit, 286.

¹⁷³ Plasman motiva \underline{m}^2 u drugoj temi posredno opravdava i njegovo izdvajanje u prvoj.

¹⁷⁴ Činjenica da se nakon izlaganja, motiv \underline{m}^2 ponavlja značajno je i uticala na njegovo primarno izdvajanje. Podsećanja radi istaknimo da je ponavljanje, u svim svojim mnogolikim vidovima ispoljavanja, jedan od ključnih kriterijuma izdvajanja motiva.

varijante motiva $m^{l/i}$ odnosno m^l (primer 10). Postupak distribucije poznatih motiva na nov način (početak razvojnog dela), potvrđuje da je sve nukleuse (uprkos razlikama u načinu ispoljavanja) moguće tretirati kao derivate iste polazne osnove (motiva m^l), pa stoga njihovo premeštanje, preplitanje i kombinovanje deluje prirodno i logično. Sukcesivna pojava motiva \underline{m}^2 , $m^{l/i}$ i m^l na početku razvojnog dela, u značajnoj meri precizira njihove sadržaje i na određeni način raščističava moguće nedoumice oko njihovog primarnog izdvajanja.

Tema **A** poseduje motive koji su tesno isprepletani, te je njihovo izdvajanje donekle otežano. Međutim, postojanje ekvivalentnosti između motiva, koja jeste nepotpuna ali ne ugrožava mogućnost poređenja, ukazuje na konstrukciju koja se ostvaruje na osnovu sopstvenog, unutrašnjeg potencijala. Isti princip izgradnje rečenice primenjuje se i u drugoj temi, s tim da je izdvajanje motiva preglednije a razgraničenije motivskog sadržaja rečenice deluje jasnije.

6. 1. 2. Motivska građa stava u funkciji identifikacije vrsta simetrije

Analitičko razmatranje inicijalnih motiva prve i druge teme, ukazuje na to da se motiv \underline{m}^2 (na početku razvojnog dela) izdvaja kao osa, oko koje su ogledaju segmenti forme sa istim inicijalnim motivom i srodnim tretmanom motivskog sadržaja. Osa refleksije ima funkciju integrisanja forme tako da ona ne razdvaja, već spaja segmente koji je okružuju. U odnosu na osu uspostavljaju se sledeće relacije

a) Povezuje se međustav sa nastupom teme **A₂** U njima dominira rad sa motivima m^l odnosno $m^{l/i}$. Međustav se zasniva na sekvenci motiva m^l , a odsek **A₂** imitacionoj obradi motiva m^l i $m^{l/i}$.

b) Nastupi tema **A₁** i **A₃** objedinjeni su istim tretmanom motiva, ali i određenim individualnostima u konstituisanju muzičkog toka (**A₁** je imitaciono, a **A₃** homofono);

c) Segmenti forme označeni sa **A** i **A₄** su najčvršće međusobno povezani, ne samo po motivskom sadržaju već i po strukturi a, što je posebno važno, u njima se afirmiše osnovni tonalni centar.

Svi naznačeni odnosi su u primeru 5 ubeleženi isprekidanom linijom (zelene boje) i ukazuju na afirmacija refleksije u ogledalu sa materijalizovanom osom. Funkciju ose preuzima prvi odsek razvojnog dela zasnovan na motivu m^2 oko koje se 'ogledaju' ostali segmenti forme. Motiv m^2 se afirmiše kao centralno gravitaciono središte, koje se i bočno izmešta (prvi nastup teme **B**), što sveukupno ukazuje na veliki značaj koji motiv m^2 ima u oblikovanju forme, a koji se razotkriva prvenstveno analizom vrsta simetrije (u primeru 2 centralno gravitaciono središte je izdvojeno punom linijom, bočno isprekidanom, a ove pojave su međusobno povezane.)

Činjenica da svi motivi od značaja za izgradnju forme potiču iz istog jezgra, motiva m^1 , afirmiše motivsku homogenost stava i upućuje na postojanje simetrije karakternog variranja. Istovremeno, promena funkcije koju motivi doživljavaju tokom stava (neizraziti motiv m^2 prve teme postaje inicijalni pokretač u izgradnji druge teme) ističe prisustvo simetrije permutacija.

Kompleksnost postupka izdvajanja i identifikacije motiva i njihova razmeštanja na različite pozicije u formi, već je u više navrata isticana, ali je važno još jednom ukazati i na promenu značaja pojedinih motiva tokom stava. Osnovni idejni pokretač celokupnog zbivanja (ne samo u ovom stavu već i koncertu u celini) jeste motiv m^1 . Međutim, tokom stava postepeno sve značajniji postaje motiv m^2 . Ovaj motiv je osa simetrije motivske građe teme **A**, a kao početni motiv razvojnog dela predstavlja centralno gravitaciono središte stava. Istovremeno, upravo ovaj motiv daje početni impuls razvoja teme **B** i ne poseduje simetrično postavljeni entitet što ukazuje na bočno izmeštanje centralnog gravitacionog središta, odnosno ovaj motiv nosi i potencijale narušavajućeg faktora u muzičkom toku.

U realizaciji muzičkog toka prvog stava očigledno je postojanje čitave mreže najrazličitijih vrsta simetrija. Prepoznavanje osnih simetrija je zamagljeno, jer je dejstvo promena muzičkog sadržaja veoma izraženo. Takav koncept ukazuje na snažno angažovanje dissimetrije (izjednačavanje simetrično postavljenih segmenata forme po principu nepotpune ekvivalentnosti), a posebno je vidljivo dejstvo simetrija karakternog variranja i simetrija permutacije.

6. 2. Drugi stav – ispoljavanje simetrija u muzičkom toku i identifikacija formalnog modela

Drugi stav se direktno nadovezuje na prvi (attacca). U osnovi muzičke forme je translatorska simetrija sa materijalizovanom osom (primer 11) koja razotkriva sonatni oblik sa karakteristikama standardnog formalnog modela,¹⁷⁵ čija se identifikacija odvija jednostavnije nego li u prvom stavu.

U ekspoziciji se izdvajaju dve teme **A** i **B**, između kojih je najuočljiviji kontrast u tempu (prva tema *Allegro giocoso*, druga, takt 58, *Meno allegro e rubato*), ali se on manifestuje i na tonalnom odnosno strukturnom planu. Druga tema, u sporijem tempu, direktno se nadovezuje na prvu, što ukazuje na odsustvo mosta kao posebno profilisanog segmenta forme, a kraća završna grupa na materijalu prve teme (92–107) efektno, general pauzom (108), izdvaja ekspoziciju od dela forme koji sledi. Razvojni deo (u primeru 11 je označen je i kao **A₁**) se zasniva na materijalu teme **A**. U reprizi je prva tema (**A₂**) strukturno redukovana, a druga trpi tonalne izmene (favorizovanjem osnovnog tonaliteta afirmiše se relativno tonalno jedinstvo reprize). Koda, sačinjena od dva odseka, započinje nastupom teme **A** (u primeru 11 je obeležena i kao **A₃** – prvi odsek kode). Od posebnog značaja je postojanje, u okviru drugog odseka kode, veoma afirmativnog podsećanja na početni motiv prvog stava (m^1), koji se u zvuku stapa sa inicijalnim motivom teme **B** finala (takt 287).

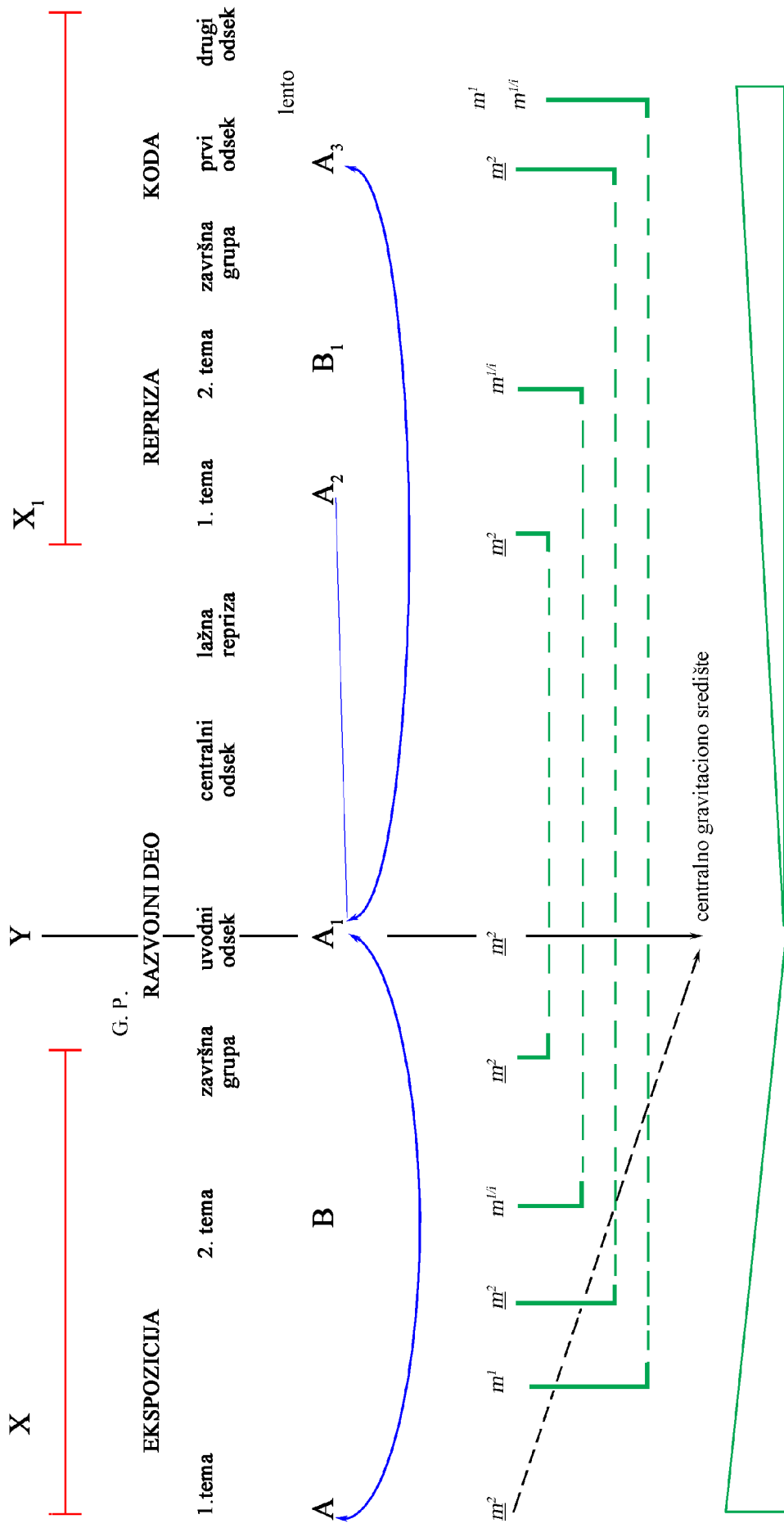
Na nivou globalne forme stava, ekspozicija se, označena kao sistem **X**, preko materijalizovane ose, (razvojnog dela), translira u sistem **X₁** – reprizu. Simetrično postavljeni sistemi su međusobno nepotpuno ekvivalentni. Pri translaciji dolazi do redukcije sistema **X**. Središnja tačka (osa simetrije), sistem **Y**, pokazuje izrazitu tendenciju njihovog objedinjavanja. Centralna tačka je utemeljena na razvoju materijala poznatog iz sistema **X**, pri čemu je izbor sveden na samo jedan – temu **A**. Okolnost koja upućuje na to da prva tema zaprema razvojni deo, a zatim i početak kode, aktivira dejstvo rotacije koja utiče na konstrukciju stava i razotkriva dejstvo rondo forme (u primeru 11 rotacija je ubeležena plavom bojom polukružnim linijama). Tema **B** se izdvaja kao osni element oko koga se rotira tema **A**, a u obliku se iščitavaju karakteristike ronda sa dve teme.

¹⁷⁵ U prilogu 2 dat je šematski prikaz ovog stava.

Evidentno postojanje rotacije daje formi određenu posebnost, ali ne dovodi u pitanje suštinski snažniju manifestaciju translacije sa materijalizovanom osom. Dejstvo rotacije na koncepciju forme donekle slabi zbog promene funkcije teme **A**, izazvane permanentnim transformacijama njene unutrašnje strukture, što neposredno utiče i na tip izlaganja muzičkog materijala. Prvi nastup teme sadrži izrazito ekspozicioni način izlaganja materijala, drugi (**A₁**) se iskazuje u preobražavalačkim procesima poznate građe (reč je o konfiguraciji segmenta forme sa svim odlikama razvojnog dela) i neposredno je povezan sa trećim nastupom (**A₂**) koji, pre svega tonalno (ali i tematski, odnosno strukturno), sadrži karakteristike repriznog načina izlaganja materijala, dok poslednji nastup teme (**A₃** u okviru kode) ima svojstva zaključnog tipa izlaganja. Promena svojstva istog tematskog materijala nije tipična za subjekte u rondi, a sonatni oblik, naprotiv suštinski se i zasniva na takvoj vrsti promena.¹⁷⁶ Navedeni zaključak se izvodi isticanjem značaja kako se muzički tok zasnovan na datoj temi oblikuje, i potiskivanjem u drugi plan pitanja koja tema se u pojavljuje u muzičkom toku. Postavljenjem u centar analitičkih opservacija razmatranje unutrašnje logike kretanja muzičkog sadržaja, a ne njegove spoljne manifestacije (puko smenjivanje tema) nedvosmisleno dokazuje da translacija sa materijalizovanom osom (koja inače reguliše odnose delova sonatne forme) dominira u konstrukciji forme drugog stava.

¹⁷⁶ U obliku rondo, svojstva teme ostaju nepromenjena zadržavajući odlike ekspozicionog načina izlaganja.

Primer 11



6. 2. 1. Konstituisanje segmenata muzičkog toka

Konstrukcija delova oblika (ekspozicija, razvojni deo, repriza, koda) suštinski je vezana za proces oblikovanja tema. Zato je važno analitički razmotriti načela koja dejstvuju na te procese, kako bi se na odgovarajući način došlo do spoznaje o raznolikom sadejstvu svih nivoa izgradnje forme (od motiva preko tema do celine oblika) kojim se ostvaruje koherentnost muzičkog toka.

Prva tema **A**, oblikovana kao trodelna pesma **a b a₁** (primer 12), i u njoj je ispoljena ista vrsta simetrije kao i u globalnoj formi stava (translatorna simetrija sa materijalizovanom osom) čime je uspostavljena važna spona između celine i subjekta koji u njenoj konstrukciji zauzima ključnu poziciju.

Svi odseci pesme su u formi perioda, a usled drugačije realizacije u njima se pored translacije sa fiktivnom osom (inače tipičnom za period jer se u njemu podrazumeva transliranje prve rečenice u drugu pri čemu je osa uvek fiktivna), uočavaju i druge vrste simetrija. U odseku **a** rečenica se rotira dva puta (u primeru 12 rotacija je upisana polukružnim linijama) i pri svakoj rotaciji se proširuje uvođenjem novih materijala, koji će u razvojnom delu zauzeti važnu poziciju – centralni odsek razvojnog dela je zasnovan na njima (u primeru 12 ovi su materijali grafički označeni trouglom u prvoj i krugom u drugoj rečenici). U periodičnoj građi odseka **b** (takt 32–47) uočava se postupak povezivanja rečenica u kome dominira osna refleksija – osa ima fiktivnu vrednost. Prva rečenica je uvedena pripremom, a druga zaokružena proširenjem, što dovodi do osobenog spajanja rečeničnog jezgra (u primeru 12 je ta osnovna rečenična građa od pet taktova povezana strelicama). Repriza, **a₁** ima najjednostavniju građu, i s obzirom na to da ne poseduje svojstva zakružene celine, već je njena funkcija usmerena ka pripremi nastupajuće druge teme, može se reći da repriza ima funkciju mosta, a oblik teme u celini karakteristike otvorene trodelnosti.

Primer 12

tema A

a
(1-31)
 $4 + 4 + 5 + 4 + 15$
 rotacija
 m^2
 in G

Allegro giocoso
 sf
 m^2
 II

b
(32-48)
 $4 + 5 + 5 + 2$
 refleksija
 m^1

a₁
(48-57)
 $4 + 5$
 translacija
 m^2

m^1

30 poco rit. a tempo

39

Allegro giocoso (1-31-33)

Allegro giocoso (1-33-35)

Ob. I, II; Cor. I, II; Fl. I, II; Clarineti I, II; Fagotti I, II; Trombe I, II; Tromboni I, II; Violini I, II; Violoncelli; Contrabbassi

Razvojni deo (**A₁**) je u celosti utemeljen na materijalu prve teme (iz tih razloga ovi segmenti – prva tema i razvojni deo forme – nose iste slovne oznake). U njemu je, na specifičan način, očuvana translatorna simetrija ugrađenu u formalni identitet prve teme, odnosno stava u celini (primer 10). Tri odseka razvojnog dela postavljena su tako da prvi i treći, identifikovani kao uvodni, odnosno, lažna repriza,¹⁷⁷ poseduju ista tematska obeležja i nose odlike simetrično postavljenih entiteta na rastojanju. Oni su zasnovani na inicijalnom materijalu (odsek **a** prve teme) i nose obeležja zaokruženih rečeničnih celina (primer 13) što ukazuje da je elementarno strukturno svojstvo odseka **a** očuvano. Središnji segment razvojnog dela, u funkciji ose simetrije, ima sve odlike njegovog centralnog odseka. Deljiv je na dve faze razvoja i utemeljen na materijalu koji u okviru prve teme ima sporedni značaj (javlja se u proširenju druge i treće rečenice perioda koji čini odsek **a**, u primeru 12 su ti materijali izdvojeni i uokvireni trouglom, odnosno krugom, a iste oznake su preuzete i za primer 13). Centralna tačka razvojnog dela ne predstavlja rez u formi već, naprotiv, u odnosu na sopstveno okruženje ima izrazito objedinjavajuće tendencije. Izdvajanje ove tačke uslovljeno je, pored izbora tematskog sadržaja i načinom njegove razrade (fragmentarnost strukture prve faze razvoja i imitacioni postupci u drugoj).

U reprizi prve teme (segment **A₂**) dolazi do njenog strukturnog sažimanja. Trodelna pesma je suštinski svedena na odsek **a**, ali je on drugačije tematski i strukturno koncipiran u odnosu na isti odsek iz ekspozicije (primer 14). Period od dve rečenice je koncipiran tako da druga sadrži unutrašnje proširenje u koje je ugrađen početni motiv (*m¹*) odseka **b** (takt 205, deonica trube i tronbona). Ovaj motiv je podređen materijalu odseka **a** i njegov nastup ne ukazuje na početak nove celine već na nastavak razvoja predhodne (to je uslovlilo da se u shematskim prikazima ovaj osek izdvaja zagradama).

¹⁷⁷ U taktu 182 koji je označen kao lažna repriza, nastupa početni motiv teme, dolazi do povratka u Tempo I, ali se ne uspostavlja osnovni tonalitet što i uslovljava da se početak “prave” reprize odredi od mesta uspostavljanja osnovnog tonaliteta (takt 196).

RAZVOJNI DEO A₁

uvodni odsek
(109-132)

4 + 9 11

centralni odsek
(133-181)

prva etapa

22
~~~~~

materijal ○  
figure - pasaži

druga etapa

3 + 3 + 6 6 + 10

materijal △  
imitacija

lažna repriza  
(182-196)

7 + 14

105

uvodni odsek  
Tempo I

17

132

prva etapa 18

18

181

lažna repriza  
Tempo I (d. 180)

24

152

druga etapa

20

21

REPRIZA A<sub>2</sub>

a (196-215)

a

4

$m^{1/2}$   $m^2$

4 + 5 + 10

in G

(in F)

$m^2$

( $m'$ )

+ 5

195

ritarad. al [25] Tempo I (♩ = 120)

201

poco rit. Vivo (♩ = 138)

+ 10

in C

Početak kode vezan je za materijal prve teme i označen je sa **A<sub>3</sub>** (primer 15). To je prvi odsek kode, a ujedno i poslednji nastup ove teme u toku stava. Tema je oblikovana kao rečenica koja, pored osnovnog toka (257–267) sadrži i obimno proširenje (267–286) u funkciji solističke kadence. Značajno je istaći da drugi, veoma sažet odsek kode, donosi materijal teme **B** i to u istovremenom zvučanju sa motivom  $m^l$  prvog stava (287). Trenutak ovog veoma značajnog spoja podvučen je i promenom tempa (*lento*). Izvorni oblik motiva  $m^l$  (početak prvog stava) izlaže se najpre u deonici horne na tonalnoj osnovi finala, in G, da bi u sledećem taktu (288) isti motiv dva puta uzastopce zazvučao od tona C u visokom registru solo violine. To je upravo onaj ton koji nije postojao u tonskom sastavu prvog izlaganja teme **A** prvog stava. Ovaj ton je u tom trenutku posedovao status fiktivne ose simetrije koja reguliše odnos motiva  $m^l$  i  $m^{li}$  (primer 6). Uvođenje motiva  $m^l$  na samom kraju finalnog stava, predstavlja svojevrsni gest objedinjavanja čitavog koncerta, i od posebnog je značaja u realizaciji veoma osobene koncepcije ciklusa o čemu će reći biti kasnije.

Druga tema **B** je osmišljena u formi veoma široko koncipirane složene rečenice (primer 16). U njoj se izdvajaju dva relativno samostalna segmenta (prvi 57–68, drugi 68–83), spojena srodnim tematskim sadržajem (u drugom se razvija materijal iz prvog). Proces iscrtavanja signala kraja rečenice podvučen je usporavanjem (*poco rit.* 82), a potom povratkom na početni tempo (*a tempo* 83) koji prati promena fakture i potvrđivanje tonalnog centra in C. Proces zaokruživanja rečenice potpomognut je i obimnim spoljašnjim proširenjem (83–91), u okviru koga dolazi do učestalih agogičkih promena (*poco a poco riterdando, poco accel.*), a u trenutku iscrtavanja signala kraja (takt 89, tempo *Sostenuto molto*) uvodi se i početni motiv druge teme (uporediti takt 58 sa taktom 89), kao određeni vid zaokruživanja. Druga tema je u celini zasnovana na razvoju početnog motiva, koji se u različitim procesima transformacije menja gotovo do neprepoznatljivosti, tako da se povratkom na osnovni oblik ostvaruje specifična celovitost tematske građe. Suprotno tendencijama na tematskom planu, koje su u spoljašnjem proširenju rečenice usmerene ka objedinjavanju celine, tonalni plan pokazuje tendenciju otvaranja ka tonalnom centru in F u kome počinje odsek forme označen kao završna grupa (takt 92).

KODA A<sub>3</sub>

prvi odsek (257-286) drugi odsek (287-295)

tempo I

lento tempo I

8 + 4 + 14 + 4  
in G

3 6  
m' m<sup>1/3</sup>  
m

250  
Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Fag. I  
Fag. II  
Cor. I  
Cor. II  
Apo. I  
Vl. I  
Vl. II  
Vcl.  
Vc.  
Cb.

Tempo I (♩ = 120)

Tempo I (♩ = 120)

A<sub>3</sub> (1. odsek kode)

Vl. I  
Vl. II  
Vcl.  
Cb.

Tempo I

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Fag. I  
Fag. II  
Cor. I  
Cor. II  
Apo. I  
Apo. II  
Vl. I  
Vl. II  
Vcl.  
Vc.  
Cb.

Tempo I

Tempo I

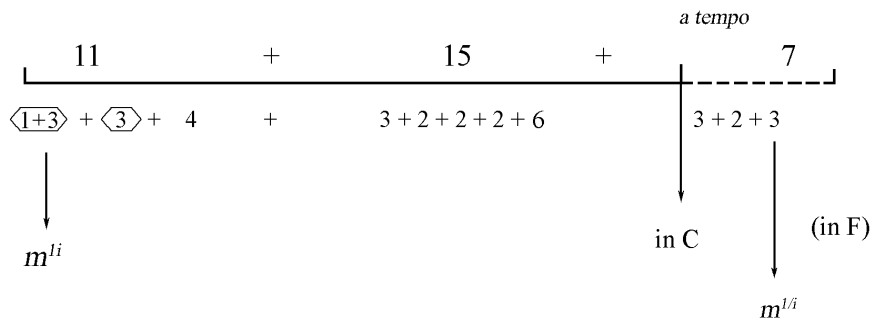
U građi rečenice posebno se izdvajaju dve sintagmatske grupe od četiri (57–60 u osnovi reč je o tri takta koja započinju jednim taktom svojevrsne pripreme, u primeru 16 je obeležen sa 1+3), i tri takta (61–63) plasirane na samom početku teme i svaka ponaosob poseduje značajan stepen izdvojivosti (primer 16). Njihovom integracijom u jedinstvenu celinu formira se složena rečenična struktura utemeljena na permanentnom razvoju motiva, koji su u početnim sintagmatskim grupama posebno podvučeni.

U reprizi druge teme (**B**<sub>1</sub>), kao najznačajnije izdvajaju se tonalne izmene i promene unutar strukture rečenice. U reprizi druge teme očuvan je osnovni tonalni centar in G (uporediti takt 83 sa taktom 240). Na strukturnom planu građa rečenice ostaje nepromenjena (složena rečenica deljiva na dva segmenta prvi 216–229, drugi 229–240, sa spoljašnjim proširenjem 240–244). Važno je uočiti da se početne sintagmatske grupe svode na metričko formalne jedinice (dvotakte) i grupe gube samostalnost (uporediti početak druge teme u ekspoziciji i reprizi) te se čvršće nego u prvom nastupu druge teme, vezuju u celovito tematsko tkivo. Spoljašnje proširenje je znatno kraće (ne sadrži promene tempa i početni motiv teme), a pomeranja ka dominantnoj sferi osnovnog tonaliteta (in D takt 244), bitno ne umanjuje tonalnu stabilnost ovog odseka forme.

Segmenti forme definisani kao završna grupa zasnovani su na znatno izmenjenom početnom motivu prve teme.<sup>178</sup> Važno je istaći i postojanje veoma jasno izdiferencirane granice između završne grupe i odseka forme koji sledi, a koji je takođe zasnovan na materijalu prve teme. U ekspoziciji to je general pauza (108 – nakon koje sledi razvojni deo na materijalu teme **A**), a u reprizi korona na pauzi (253) i kratak ali veoma specifičan, i potpuno samostalno profilisan trotakt in A (254–256) za kojim sledi koda, takođe na materijalu teme **A**.

---

<sup>178</sup> Moguće je izvesti sledeću razvojnu liniju motivskog sadržaja: a) početni motiv – takt 1–2; b) ritmička varijanta koja podrazumeva upotrebu šesnaestina – takt 5; c) melodijske izmene koje uključuju i već postojeće ritmičke (šesnestinska varijanta početnog motiva), čime je na početku završne grupe – takt 92, formiran motiv značajno udaljen od početnog uzorka.



(1 + 3)

56 poco ritard. *Meno allegro e rubato* ( $\text{♩} = 100$ ) rit. a tempo

C.I. *P dolce*

Cl. I, II in La *pp dolce*

I, II Cor. in Fa *pp dolce*

III *pp*

VI. Solo *p dolce*  $m^{li}$   $m^{li}$

VI. I *ppp*

VI. II *pp* div.

Vie. *ppp* div.

Vo. *ppp*

Cb. *ppp*

meno allegro e rubato

62 rit. a tempo (ma più quieto,  $\text{♩} = 84$ )

rit. 13

F.I. II *pp*

Ob. I *pp*

C.I. *pp*  $m^l$

Cl. I in La *pp*

Cor. I in Fa *pp*

VI. Solo rit. 13 a tempo (ma più quieto,  $\text{♩} = 84$ )

VI. I *nois.*

VI. II *nois.*

Vie. *nois.*

Vo. *pp*

Cb. *pp*

### 6. 2. 2. Postupci dobijanja motivske građe drugog stava iz motiva $m^1$ , $\underline{m}^2$ , $m^{1/i}$ prvog

Osobnosti formalnog konteksta drugog stava uslovljene su činjenicom da koncepcijom muzičkog toka u velikoj meri vlada razvojnost. Izbegavanje doslovnog ponavljanja i permanentna promenljivost dejstva muzičkih komponenata, ukazuje na dominaciju evolutivnog principa, koji, međutim, ne preovladava samo oblikovanjem tema, već je ugrađen u sam proces nastajanja inicijalnog motivskog nukleusa svake od njih. Motivski sadržaj finalnog stava izveden je iz nukleusa  $m^1$ ,  $\underline{m}^2$ , i  $m^{1/i}$  na kojima je utemeljen prvi stav. U drugom stavu ovi motivi podležu najraznovrsnijim preobražavalačkim procesima, dobijaju nova usmerenja, ali akordsko razlaganje ostaje osnovna karakteristika svih motiva, a smer razlaganja pouzdani pokazatelj veze sa početnim uzorkom, odnosno motivima prvog stava. Analitičke opservacije koje slede će se ograničiti na poređenja motiva  $m^1$ ,  $\underline{m}^2$ ,  $m^{1/i}$  prvog stava sa ključnim motivima drugog i to pri njihovom prvom nastupu, dakle u okviru ekspozicije. U tom smislu pratitiće se inicijalni motivi prve (odseci **a** i **b**) odnosno druge teme.<sup>179</sup>

Početni motiv prve teme drugog stava se veoma jasno nameće kao generator celokupnog muzičkog zbivanja u njemu (primer 17). Izrazitost ovog motiva se ne temelji samo na melodijsko ritmičkoj konfiguraciji već i na specifičnoj boji (violina solo sul G) i artikulaciji (tenuto u kombinaciji sa *sf*), što omogućava njegovu prepoznatljivost pri svakom nastupu tokom stava. Osobeni zvuk početnog motiva prve teme, po kome se identifikuje i stav u celini, utemeljen je na motivu koji se može povezati sa motivom  $\underline{m}^2$  prvog stava. Ovaj motiv je pretrpeo svojevrsnu evoluciju tokom koncerta, od diskretnog nagoveštaja (prva tema prvog stava), preko postepenog uobličavanja (druga tema prvog stava) do potpune afirmacije na poziciji inicijalnog motiva finala.

Motiv  $\underline{m}^2$  je lociran na početku odseka **a** prve teme dok se odsek **b**, koji se svojim sadržajem tokom stava neuporedivo manje afirmiše, zasniva na motivu  $m^1$ , a druga tema na

---

<sup>179</sup> Preobražavalački procesi koji su veoma intenzivni, posebno u prvoj i nešto manje u drugoj temi ovog stava, neće biti posebno razmatrani. Takođe neće biti razmatrani ni oni postupci motivskog povezivanja stavova koji su locirani izvan inicijalnih motiva prve i druge teme. (Na primer jednu od takvih situaciju uočavamo u okviru druge teme, koja je inače zasnovana na motivu  $m^{1/i}$ , a u kojoj se pojavljuje i  $m^1$  – uporediti takt 65–66 deonica oboe sa početnom motivom prvog stava). Analize koja razmatra sveobuhvatnu motivsku povezanost stavova (i ima za cilj identifikaciju svih veza) predstavlja materijal za posebna istraživanja. Ona bi sasvim sigurno dala doprinos razumevanju motivskog jedinstva ciklusa, ali dobijeni rezultati bitno ne utiču na izvođenje sistematizacije i zaključaka u vezi sa vrstama simetrije u muzičkom obliku čime se ovaj rad primarno bavi.



varijanti motiva  $m^{1/i}$ . Premeštanje poznatih motiva na nove pozicije u koncertu dovodi i do promene njihovog značenja. Motiv  $m^1$  koji se na početku koncerta nametnuo kao ključni idejni pokretač dela u drugom stavu dobija sporednu ulogu i obrnuto, motivi koji se u prvom marginalizuju, izbijaju u prvi plan.

Odsek a prve teme je utemeljen na motivu u čijem se kombinovanom akordskom razlaganju (silazno uzlazno, silazno) raspoznaje karakteristika motiva  $m^2$  (primer 17).

Primer 17

1. tema (A) odsek a

1 Allegro giocoso (♩ = 120-132)

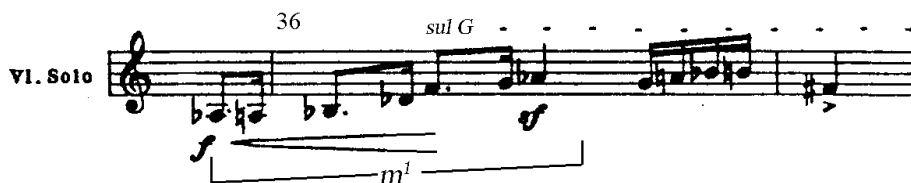
vi. Solo

Početni impuls je dat na podlozi umanjenog molskog septakorda (dis, fis, ais, c) sa zanimljivim i veoma karakterističnim dodatkom male none (ton e). Ovakav akordski sklop se može sasvim uslovno protumačiti kao određeni vid dominante (nonakord na povišenom petom stupnju sa povišenim drugim). Ukoliko se uporede motiv  $m^2$  u prvoj temi prvog i drugog stava može se uočiti da je akordski sastav na kome su oni utemeljeni srodan (razlika se uočava u septimi). Posebno je značajan dodatak male none (prisutan u oba slučaja), koji dodatno potencira sličnost. Međuzavisnost motiva  $m^2$  u prvom i drugom stavu nije svedena samo na srodnost akordskog sastava i smer razlaganja, već zadire u najdublje slojeve realizacije koherentnosti ciklusa. Značaj koji ovaj motiv ima za proces oblikovanja drugog stava suštinski je ukazao na nužnost njegove identifikacije već u prvom, kada su uslovi izdvajanja bili znatno otežani. Na ovom mestu treba istaći da, uprkos sličnosti nukleusa označenih sa  $m^2$  (na relaciji dva stava), postoji čitav niz izmena na nivou muzičkih komponenata (artikulacija, agogika, dinamika, tempo) koje prvoj temi drugog stava daju sasvim posebna obeležja i obezbeđuju visok nivo prepoznatljivosti tokom koncerta.

Odsek **b** prve teme (primer 18) je utemeljen na malom molskom septakordu (b, des, f, as), a uzlazni smer razlaganja stvara vezu sa motivom  $m^1$ .

Primer 18

1. tema (A) odsek b



Druga tema (primer 19) je zasnovana na razlaganju malog prekomernog septakorda (ges, b d, fes, notiranog kao fis, b, d, e), a silazni pokret ukazuje na izvedenost iz motiva  $m^{1/i}$ . Tu vezu pokret umanjene kvarte (b-fis) bez razrešenja, plasiran na kraju motiva, čini još izražajnijom, jer upućuje na interval koji je u prvom stavu označen kao karakterističan za motiv  $m^{1/i}$ .

Motivi, koji su identifikovani kao osnovna muzička građa finalnog stava međusobno se mogu porediti prema principu nepotpune ekvivalentnosti.

Primer 19



Između tonskog sastava motiva  $m^1$  i  $m^{1/i}$  finalnog stava uspostavlja se, kao i u prvom stavu, inverzni odnos koji uređuju rotacija i refleksija preko zamišljene ose (primer 20). Rotacija i refleksija su realizovane slobodno, a ne strogo kao u prvom stavu. Uočava se da su spoljašnji i unutrašnji tonovi simetrično postavljenih motiva direktno povezani (to su

tonovi b-e odnosno as-fis, i u primetu 20 označeni punom linijom), a ostali pokazuju određena odstupanja u odnosu na doslednost intervalskih odnosa.

Odnos koji podrazumeva postojanje rotacije i refleksije sa fiktivnom osom uspostavlja se ne samo između motiva  $m^1$  i  $m^{1/i}$  (što je bio slučaj i u prvom stavu), već između svih nukleusa koji su u okviru drugog stava izdvojeni kao inicijalni pokretači tematskog zbivanja. Važno je napomenuti da se o rotaciji odnosno refleksiji može govoriti samo ukoliko svaki akord posmatramo u njegovom osnovnom obliku, odnosno oslonimo se na intervalski sastava, a zanemarimo obrtaje i smer kretanja intervala. Uvažavanjem ovakvog načina sagledavanja motivskog sadržaja, može se ustanoviti da u odnosima motiva  $m^1$  prema  $\underline{m}^2$ , odnosno  $\underline{m}^2$  prema  $m^{1/i}$  postoji sličnost sa odnosom koji se uspostavlja između  $m^1$  prema  $m^{1/i}$  (primeru 20 ovi su odnosi dati pod a, b i c). Sličnost se uočava u postojanju rotacije i refleksije, intervalske podudarnosti okvirnih tonova i određenog odstupanja od dosledne rotacije i refleksije u tonovima bližim osi (u primeru 20 su ove veze upisane punom linijom za tonove intervalski podjednako udaljene od ose i isprekidanom linijom za one tonove koji od toga odstupaju). Rotacija i refleksija regulišu odnose među motivima i ostvarene su preko ose koja se menja u zavisnosti od motiva.<sup>180</sup> Tonovi koji imaju funkciju ose (g, a i h), ne ulaze direktno u tonski sastav motiva (primer 20), već indirektno, kao fiktivne ose simetrije.

---

<sup>180</sup> Ovde se može govoriti o takozvanoj *pomerajućoj* odnosno *šetajućoj* osi simetrije.

a)

osa simetrije

$m^1$

$m^{1/i}$

osa simetrije

refleksija

rotacija

b)

osa simetrije

$m^2$

$m^1$

osa simetrije

refleksija

rotacija

c)

osa simetrije

$m^2$

$m^{1/i}$

osa simetrije

refleksija

rotacija

d) tonovi u sastavu motiva

$m^1$

$m^{1/i}$

$m^2$

### 6. 2. 3. Motivska građa stava u funkciji identifikacije vrste simetrija

Značaj koji motivi imaju za formiranje muzičkog oblika je takav da se suštinski ni u jednom trenutku ne može zanemariti, niti izdvojiti iz sveukupnog konteksta muzičkog zbivanja. Pristup analizi koji podrazumeva ovakav odnos prema motivskom sadržaju muzičkog dela ugrađen je i u analitičke stavove iznesene tokom razmatranja vrsta simetrije u muzičkom toku. Međutim, neophodno je (kao što je to učinjeno i u prvom stavu) sagledati kako distribucija početnih motiva subjekata **A** i **B** utiče na ispoljavanje vrsta simetrije.

Uočava se osna refleksija (prisutna i u koncepciji prvog stava), a motiv  $m^2$  plasiran na početku razvojnog dela, izdvaja kao tačka – osa oko koje se objedinjavaju okolni motivi (u primeru 11 ovo objedinjavanje je uneseno isprekidanom linijom i simbolom nejednakostraničnog praovouglog trougla). U odnosu na osu, simetrično postavljeni podsystemi su nepotpuno ekvivalentni. Nepotpunost se povećava prema perifernim tačkama u odnosu na osu. Izdvajaju se četiri nivoa refleksije:

a) Prvi nivo refleksije, najbliže okruženje centralne tačke (završna grupa i početak reprize), zasniva se na istom motivu kao i sama osa, što razlike između ovih segmenata forme svodi na minimum.

b) Sličan odnos među simetrično postavljenim podsystemima ispoljava se i u drugom nivou refleksije, ali promena inicijalnog motiva, u odnosu na osu, izaziva udaljavanje od ose (reč je o drugoj temi u ekspoziciji i reprizi zasnovanoj na motivu  $m^{1/i}$ ).

c) Na trećem nivou uočava se nešto veće odstupanje u muzičkom sadržaju segmenata koji se 'ogledaju' jedan u drugom. Motiv  $m^2$  na kome je zasnovan odsek **a**<sub>1</sub> prve teme u ekspoziciji se u svom odrazu 'širi' i zauzima prostor završne grupe i početak kode.

d) Nepotpuna ekvivalentnost se u najvećoj meri ispoljava u segmentima forme, najudaljenijim u odnosu na osu – uporediti motiv  $m^1$  sa početka odseka **b** prve teme u ekspoziciji (36) i isti motiv na kraju (287). No ovo udaljavanje istovremeno aktivira veoma važnu tematsku vezu između dva stava koja je tokom analitičkog razmatranja finalnog stava više puta pominjana, a koja na najočigledniji način definiše jedinstvo ciklusa.

Osa se afirmiše kao centralno gravitaciono središte, ali ne u vidu reza, već kao tačka ka kojoj gravitiraju svi motivski potencijali formirajući pri tom, zajedno sa osom,

kompaktno povezano muzičko tkivo stava. Gravitaciono središte zasnovano na motivu  $m^2$  se i bočno izmešta (u primeru 11 je centralno gravitaciono središte izdvojeno punom linijom, a bočno isprekidanom – uporediti sa prvim stavom, primer 5).

### 6. 3. Konceptija ciklusa

*Prvi koncert za violinu i orkestar*, nastao u najranijem periodu Bartokovog stvaralaštva, nevelikih dimenzija, objavljen nakon autorove smrti, predstavlja nepresušni izvor za najraznovrsnija istraživanja, a svaka spoznaja, uvek iznova, otkriva smisao njegovog nastanka i postojanja. Delo pleni autentičnošću izraza, najličnijim autobiografskim prizvukom i može se 'čitati' na mnogo različitih načina. U njemu se iznalaze brojne specifičnosti procesa konstituisanja forme koji ga čine osobenim. Ovaj koncert ima veliki značaj za razumevanje ciklične forme koja će se ustaliti u Bartokovim delima iz zrelog perioda stvaralaštva i za koju se smatra da ima izuzetno veliki značaj za razumevanje formalnog koncepta njegove muzike.

#### 6. 3. 1. Odnos vrsta simetrija između stavova

Traganje za spoznajama koje bi (bar donekle) pružile 'materijalne' (analitičke) dokaze o velikom značaju prvog violinskog koncerta, a čime se bavim u ovom poglavlju teksta, sprovedeno je najpre na nivou stavova. Argumentacija je zasnovana na razmatranju vrsta simetrija u muzičkom toku, analizi svih muzičkih komponenata, uz stalno praćenje stepena ekvivalentnosti simetrično plasiranih sistema. Utvrđeno je da se u svakom stavu ponaosob aktiviraju različite vrste osnih simetrija. Važno je podvući podudarnost vrsta simetrije koje dejstvuju na pojedine procese oblikovanja forme, prvog odnosno drugog stava, i to na sledeći način (videti primer 5 i 11):

a) Na formalni obrazac dejstvuje translatorna simetrija. Postojanje izlaganja materijala, njegovog razvoja i specifičnog ponavljanja inicira izdvajanje tri sistema forme  $X$   $Y$   $X_1$  u čiji je poredak ugrađena translacija sistema  $X$  u  $X_1$  preko materijalizovane ose  $Y$ .

b) Redosled nastupa tema podrazumeva (u oba stava) rotaciju teme  $A$  oko teme  $B$ , koja ima funkciju osnog elementa.

c) plasman motiva koji se nalaze na početnim pozicijama selektovanih segmenata forme, upućuje na osnu refleksiju sa materijalizovanom osom. U oba stava osa je materijalizovana u motivu  $m^2$ . Osa je izrazito nesamostalan element i poseduje jasno izraženu funkciju objedinjavanja simetrično postavljenih entiteta muzičkog toka.

Svi simetrično postavljeni sistemi plasirani su na rastojanju i izjednačavaju se po principu nepotpune ekvivalentnosti. Nivoi nepotpunosti su veoma različiti. Katkada se između članova simetrije uočavaju manje izmene, ali je češće postojanje velikog stepena kontrasta među njima, uz, podrazumeva se, mogućnost definisanja zajedničkog imenitelja koji ih povezuje. Nepotpuna ekvivalentnost deluje kao svojevrsni faktor uznemirenja, uslovljavajući dejstvo dissimetrije. Ovi postupci izazivaju dinamizaciju muzičkog toka, odnosno utiču na to da se pored osnih simetrija, u svakom stavu jasno evidentira i postojanje dinamičnih simetrija koje se ispoljavaju na najrazličitije načine. Pored brojnih narušavanja takozvanih statičnih simetrija uočava se ispoljavanje simetrija permutacije i karakterno varijantnih simetrija. Okolnosti koje ukazuju na postojanje veoma različitih vrsta simetrije u procesu oblikovanja forme prvog i drugog stava uslovljavaju i realizaciju specifičanog formalnog modela u svakom od njih, a bitno opredeljuju i koncepciju ciklusa.

Razmatranje koncepcije ciklusa pokazuje da principi koji su uticali na oblikovanje muzičkog toka stavova, deluju i na globalno uređenje forme koncerta. Osnova proučavanja različitih vrsta simetrija u ciklusu je motivska građa. U prvom koncertu za violinu i orkestar dominira motivska homogenost koja podrazumeva izgradnju ključnih tematskih materijala iz jednog motiva. U konkretnom muzičkom delu to je motiv  $m^1$ . Na osnovu ovog motiva dobijeni su motiv  $\underline{m}^2$  i  $m^{1/i}$  koji u zajedništvu sa svojim ishodištem (motivom  $m^1$ ) formiraju osnovni energetske potencijal dela. Motivi  $m^1$ ,  $\underline{m}^2$  i  $m^{1/i}$  međusobno su izrazito nepotpuno ekvivalentni. Posledica takvog odnosa među njima, koja podrazumeva postojanje značajnih razlika u onome što je u osnovi isto, jeste izjednačavanje tematskih sadržaja sa izrazito visokim stepenom kontrasta. U ovakvim okolnostima se razotkriva dejstvo karakterno varijantne simetrije, za koju je već istaknuto da afirmiše motivsku homogenost. Veoma važno je podvući i postojanje simetrije permutacije (koja često prati simetriju karakternog variranja). Naime, tema **A** prvog i tema **B** drugog stava, odnosno **B** prvog i **A** drugog, su zasnovane na istom inicijalnom motivu, što direktno uslovljava promenu značenja istog motivskog nukleusa (odnosno aktiviranje dejstva simetrije permutacije). U uslovima dejstva

ovih vrsta simetrija, a usled složenosti postupaka pri transformaciji motiva, percepcija motivskih veza je otežana i ne retko je za otkrivanje motivske sličnosti potrebno sačiniti opsežna analitička istraživanja.

Da bi se odredio značaj koji ovo delo ima za razumevanje koncepcije ciklusa u Bartokovim delima, neophodno je identifikovati i različite vrste osnih simetrija. One se ne afirmišu kao manifestne već su skrivene u unutrašnjosti muzičkog zbivanja. Ključni oslonac ispoljavanja osnih simetrija jeste motivska građa ciklusa. Njihovo dejstvo moguće je utvrditi uz uvažavanje tri uslova:

- ukoliko se kao osnova njihove identifikacije postave inicijalni motivi segmenata forme
- svi segmenti u susednom odnosu zasnovani na istom motivu tretiraju kao jedinstven simetrično postavljen sistem
- motivi  $m^1$  i  $m^{1/i}$  tretiraju kao jedan jedinstven entitet, a motiv  $\underline{m}^2$  kao drugi

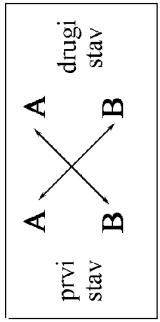
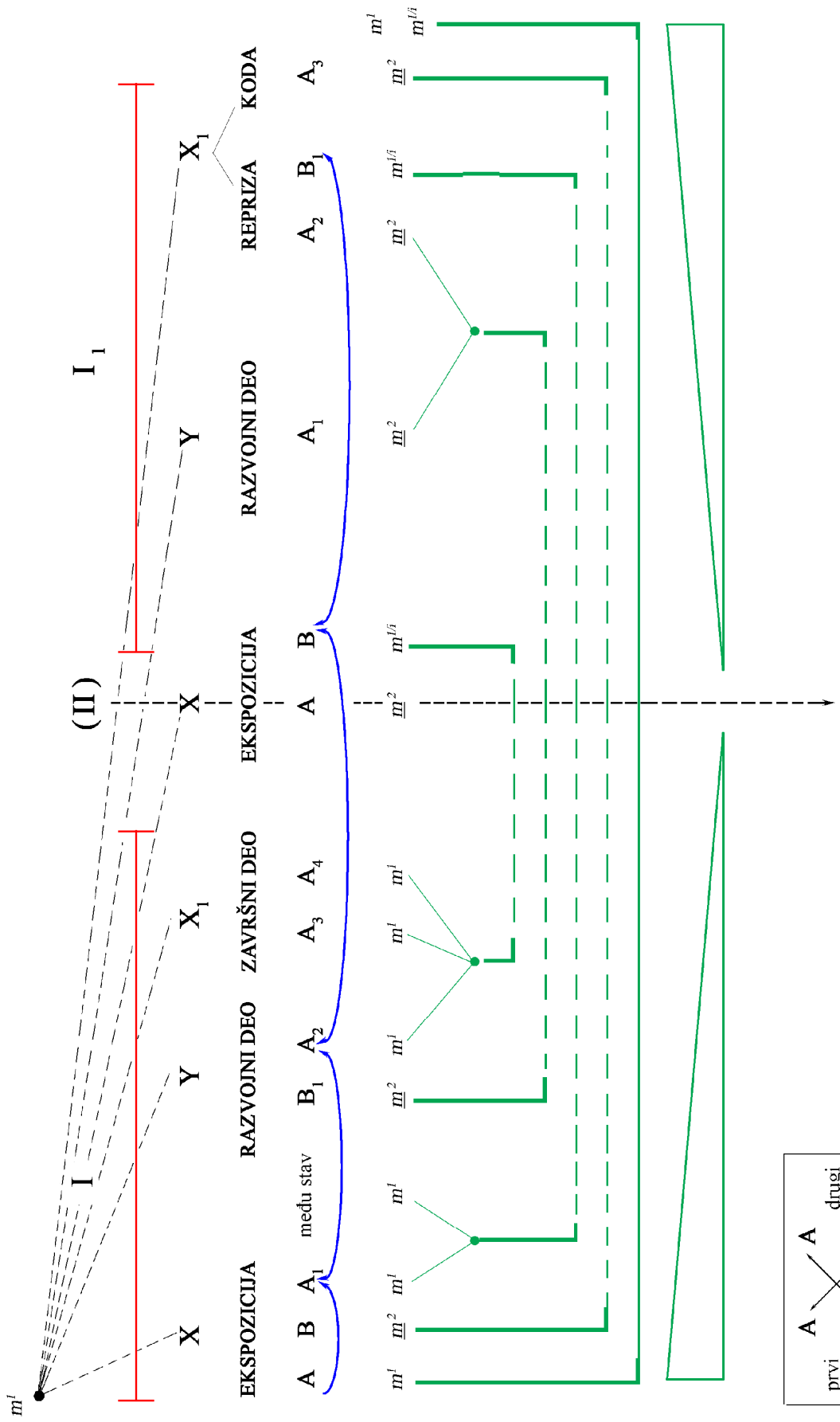
Uvažavanje navedenih uslova stvara prostor za sagledavanje vrsta simetrije u ciklusu koje su realizovane na analogan način kao u svakom stavu pojedinačno. U navedenim uslovima očuvane su sve relacije koje postoje u svakom stavu, ali se usled njihovog sagledavanja u novom kontekstu, ciklusu, uspostavljaju i nove, a evidentno je i svojevrsno pregrupisavanje simetrično plasiranih entiteta. Motiv  $\underline{m}^2$  čuva poziciju centralne tačke ciklusa koja, na način srodan kao u koncepciji stavova, odnosno artikuliše ispoljavanje osnih simetrija sa materijalizovanom osom simetrije (primer 21).

a) Motiv  $\underline{m}^2$  plasiran na početku drugog stava predstavlja osu oko koje se složeni sistem **I** translira u složeni sistem **I/1**. U simetrično postavljenim sistemima sled segmenata forme se zasniva na istim početnim motivima.

b) Motiv  $\underline{m}^2$  nosilac je segmenata forme oko koje se rotiraju celine zasnovani na motivu  $m^1$  i  $m^{1/i}$ . U prvom stavu to je tema **A** a u drugom tema **B** (u primeru obeleženo polukružnim linijama, plavom bojom).



Primer 21



c) Isti motiv,  $m^2$  izložen na poziciji inicijalnog motiva drugog stava, nalazi se i u funkciji ose refleksije oko koje se 'ogledaju' segmenti forme zasnovani na istim početnim motivima. U odnosu na osu postoji pet nivoa refleksije. U primeru 21 su entiteti postavljeni u susednom odnosu i zasnovani na istom inicijalnom motivu objedinjeni u jednu tačku. Isprekidanom linijom povezane su analogne tačke oko ose simetrije. Najudaljeniji segmenti u odnosu na osu, prva tema prvog stava i završni odsek kode drugog, su najčvršće povezani. U njima je snažno afirmisan motiva  $m^1$ , koji je inicijalni pokretač celokupnog zbivanja u ovom koncertu i ključni oslonac koherentnosti ciklusa. (sve veze koje proističu iz osne refleksije u primeru 21 obeležene su pravim linijama zelenom bojom).

Sagledavanje koncepcije ciklusa pokazuje da se motiv  $m^2$  na svim nivoima realizacije muzičkog toka postavlja kao osni element, sa izrazitom funkcijom objedinjavanja simetrično postavljenih segmenata forme (iz tog razloga je osa u primeru 21 izdvojena zagradama). Dinamične simetrije (nezavisno od toga da li se njihovo dejstvo ispoljava u narušavanju statične ili se pokazuju kao simetrija permutacija i simetrija karakternog variranja) su veoma izražene u procesu oblikovanja ciklusa i njihovo snažno dejstvo dominira nad takozvanim statičnim, osnim simetrijama. Ipak, primenom predloženog načina analize simetrije, moguće je utvrditi uticaje osne simetrije, posebno osne refleksije, koja za razumevanje koncepcije ciklusa u Bartokovim delima ima poseban značaj.

## 7. PUT KA SIMETRIČNOJ KONCEPCIJI CIKLUSA

*Prvi koncert za klavir i orkestar* (1926),<sup>181</sup> je delo u kome se može sagledati put ka simetričnoj koncepciji ciklusa, koja se prepoznaje kao Bartokovo originalno otkriće. Godina u kojoj delo nastaje označava početak srednjeg perioda Bartokovog stvaralaštva. U to vreme autor je bio izuzetno posvećen pisanju dela za klavir.<sup>182</sup> Koncert je osmišljen kao trostavačni ciklus (brzo–lagano–brzo), što upućuje na tradicionalnu koncepciju, tipičnu za koncertantni žanr. Posebnost u konstituisanju forme ciklusa iskazuje se u postojanju laganog uvoda, koji prethodi prvom stavu. Uvod predstavlja osoben segment muzičkog toka koji poseduje određenu autonomiju, ali i visok stepen integrisanosti, posebno na tematskom planu, sa koncertom u celini. Gotovo celokupan sadržaj prvog, finalnog, a delimično i drugog stava proističe iz motivske građe uvoda. Ova okolnost je veoma značajna za proučavanje simetrije u okviru svakog stava pojedinačno, ali i koncerta u celini.

U prvom koncertu za violinu i orkestar celokupno događanje na nivou dela pokrenuo je motiv Štefi Gejer, a u ovom delu ključni tematski potencijal lociran je u uvod. Uvod je, dakle, moguće posmatrati dvojako. On uvodi u prvi stav, ali s obzirom na to da poseduje materijale značajne za bitisanje koncerta, ima i smisao uvoda za koncert u celini. Na značaj tematskog materijala uvoda u procesu realizacije koncerta i postojanje visokog stepena jedinstva muzičkog sadržaja u izgradnji forme često se ukazuje.<sup>183</sup> Ono što u analitičkim studijama ostaje otvoreno za istraživanje odnosi se na identifikaciju i konkretno ispitivanje realizacije motivskih veza između ključnih tematskih materijala svih stavova u ciklusu posebno iz perspektive ispoljavanja različitih vidova simetrije u procesu realizacije svakog stava ponaosob, ali i ciklusa u celini. Od izuzetnog značaja je sagledavanje veze koja postoji u transformacijama motiva iz uvoda i ispitivanja dinamičnih simetrija. Cilj svih analitičkih

---

<sup>181</sup> Koncert je premijerno izveden 01. 07. 1927. godine u Frankfurtu. Pod dirigentskom palicom Furtvenglera (Furtwänglera) solističku deonicu je tumačio sam autor. Delo je publikovano u više različitih izdanja, koja nisu međusobno usaglašena (razlike se odnose na dinamiku, tempo, pojedine tonove, pa čak i delove orkestracije). Videti u Ivan F. Wajdbauer, *Bartok's First Piano Concerto: A Publication History*, *Musical Quarterly*, Volumen LI, No 2, April 1965. Nedoumice su razrešene u najnovijem izdanju partiture ovog koncerta: Béla Bartók, *Koncert für klavir une Orcester No. 1*, Universal Edition, UE 34307. Predgovor ovom izdanju sačinio je Peter Bartok i ukazujući na pojedine ključne nelogičnosti predložio njihovo prevazilaženje. U radu je korišćena ova partitura

<sup>182</sup> U ovoj godini nastaje i *Sonata za klavir*, *Devet malih komada za klavir*, i započinje rad na zbirci *Mikrokosmos*.

<sup>183</sup> Lászlo Somfai, *Bartók Tanulmány*, Zemműkiadó, Budapest, 1981.

dokaza je, utvrđivanje značaja ovog dela u procesu izgradnje tipično Bartokovske simetrične forme.

### 7. 1. Uvod - koncepcija forme i motivski potencijali uvoda

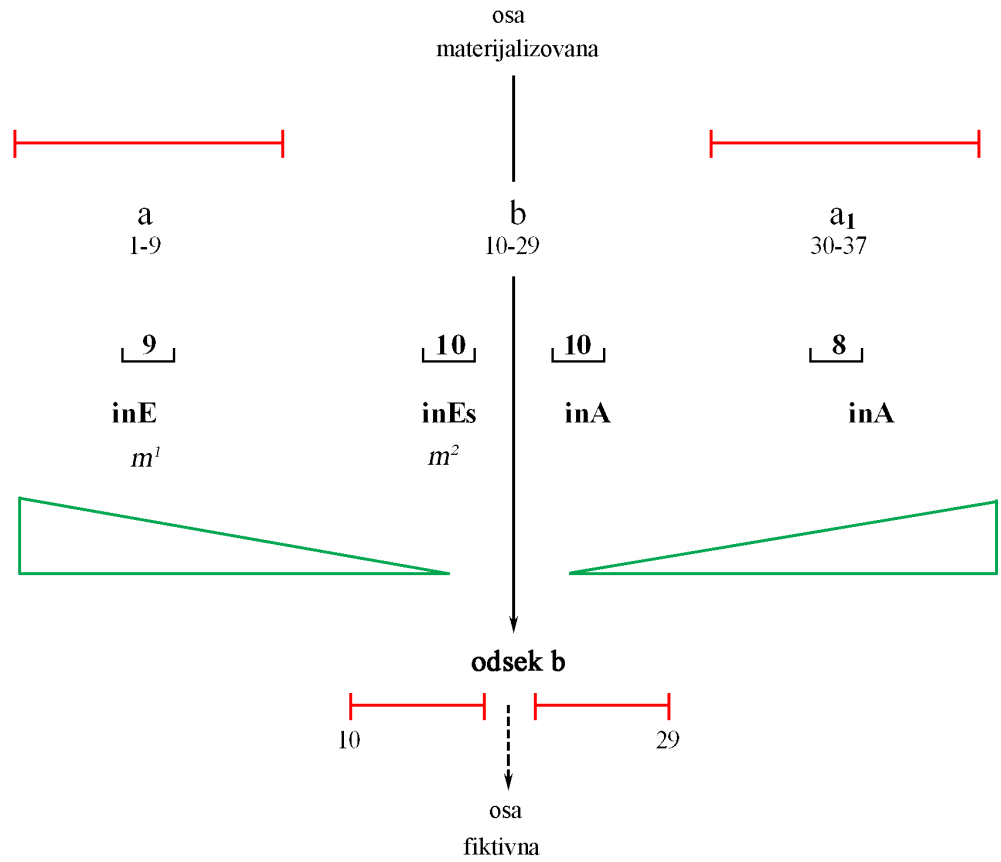
Uvod je koncipiran kao trodel tipa **a b a<sub>1</sub>**, u kome se transparentno prepoznaje translatorna simetrija sa materijalizovanom osom (pimer 22).

Simetrično plasirani odseci **a** i **a<sub>1</sub>** su realizovani u formi rečenice gotovo istih dimenzija (odsek **a** sadrži devet, a repriza osam taktova), dok treći član, osa simetrije odnosno **b**, osmišljen kao varirano ponovljena rečenica, poseduje duplo veće dimenzije (sadrži dvadeset taktova). Formalni kontekst odseka **b** – ose simetrije, takođe upućuje na translatornu simetriju, no za razliku od uvoda u celini u njemu osa ima fiktivnu vrednost, i deli muzički tok na dve, po proporcijama identične muzičke rečenice (svaka sadrži po deset taktova ).

Uvod je utemeljen na dva motiva. Odsek **a** je zasnovan na motivu  $m^1$ , čija je ključna karakteristika ispoljena u jednostavno aktiviranoj ritmičkoj komponenti, konkretno u ravnomernom osminskom ponavljanju jednog tona. U odseku **b** se izlaže nov motiv  $m^2$ , koji unosi kontrast u onosu na prethodni, ali predstavlja i svojevrsnu nadogradnju motivskog sadržaja iz odseka **a**. Kao vodeća karakteristika motiva  $m^2$  nameće se melodijska komponenta. Postoje dve varijante ovog motiva (prva u hornama takt 13– 19, a druga u fagotima takt 22–29), koje započinju istim melodijskim pokretom, ali se međusobno razlikuju po načinu ispoljavanja drugih muzičkih komponenata (ritam, boja, akustička dinamika i artikulacija). Na tonalnom planu odsek **a** afirmiše osnovni tonalni centar ciklusa in E (tonom dominante), odsek **b** se premešta na poziciju in Es, a reprizni segment neposredno priprema nastup prve teme in A.

Neosporno je da postoji kontrast između dve varijante motiva  $m^2$ . Primarno treba ukazati na razliku u ispoljavanju ritmičke komponente (sinkope u prvoj, ravnomerni osminski puls u drugoj varijanti), karakterističnih artikulacionih oznaka (tenuto i snažnih akcenata u prvoj, legato u drugoj), i akustičke dinamike (prva varijanta motiva dinamika forte, druga piano). Ravnomerna ritmička pulsacija osmina, karakteristična za motiv  $m^1$  dobija ulogu pripreme (uporediti taktove 10–13 sa taktovima 19–21) nastupa izrazitog tematskog materijala odseka **b** zasnovanog na motivu  $m^2$ . Na taj način osmišljen je postupak

Primer 22



*Allegro moderato* (♩ = 100-92)

odsek a

*pft.* *p* *mf* *cor. con. sord.* *tbñ. con. sord.* *mf*

$m^1$   $m^1$   $m^1$

odsek b

*cor.* *ff* *fg.* *p*

$m^2$   $m^2$   $m^2$

svojevrsnog sjedinjavanja karakteristika motiva  $m^1$  i  $m^2$ , što ukazuje da se oni mogu tretirati kao delovi jedinstvenog supstrata. Različite oznake upućuju na specifičnost svakog od njih i u ovom momentu se ističu kako bi tokom koncerta mogle biti ispraćene njihove transformacije.

U globalnom kontekstu trodelne forme uvoda pored translacije sa materijalizovanom, manifestuje se i refleksija u ogledalu, sa fiktivnom osom simetrije. Dve rečenice odseka **b**, postavljene u susednom odnosu reflektuju se jedna u drugoj, a isti odnos (refleksije) uspostavlja se i između odseka **a** i **a<sub>1</sub>**. Odsek **b** ima višestruki značaj za proces oblikovanja muzičkog toka uvoda. Kao što će pokazati analitička razmatranja koja slede, translacija i posebno refleksija, koje su bitno opredelile koncepciju uvoda, predstavljaju važan oslonac konstituisanja pojedinih stavova *Prvog koncerta za klavir i orkestar* ali i globalne koncepcije ciklusa.

#### 7. 1. 1. Značaj motiva $m^1$ i $m^2$ uvoda za ostvarivanje jedinstva ciklusa

Motivi  $m^1$  i  $m^2$  na kojima je uvod utemeljen, ishodišna su tačka celokupnog tematskog potencijala koncerta. Smisao osnovnog pokretača izgradnje dela poseduje motiv  $m^1$ , (primer 22), koji karakteriše ravnomerno ritmičkim ponavljanje jednog tona. To je ton od koga sve počinje i iz koga se razvija ovo muzičko delo. Istovremeno, svaki povratak ravnomernom ponavljanju jednog tona stvara nedvosmisleni vezu sa izvornom idejom na kojoj je koncert utemeljen. Motiv  $m^2$  (primer 22), na kome su zasnovane melodijska linija horni i njena varijanta u fagotima, tokom koncerta biva transformisan na mnogo različitih načina, i značajno se udaljava od izvornog oblika. Za razliku od motiva  $m^1$  koji čuva transparentnu prepoznaljivost, svi derivati motiva  $m^2$  se dovode u vezu sa izvornim oblikom preko principa nepotpune ekvivalentnosti. Motiv  $m^2$  trpi brojne izmene gotovo svih muzičkih komponenti, ali se redovno evidentiraju njihovi pojedini elementi na osnovu kojih je moguće izvršiti poređenje.

Ideja ostvarivanja visokog stepena jedinstva između svih nukleusa od značaja za formiranje muzičkog toka, snažno je ispoljena i u *Prvom koncertu za violinu i orkestar*. U *Prvom koncertu za klavir i orkestar* plasirana je ista namera, ali sa bitno drugačijim usmerenjem i potpuno originalnom realizacijom. Kompozicioni postupci koji u svojoj osnovi imaju ovakav tretman tematskog sadržaja utemeljeni su na simetriji karakternog

variranja. S obzirom na to da je za prepoznavanje dejstva ove vrste simetrije veoma važno utvrditi sve značajne punktove procesa transformacije početnog uzorka, pri analitičkom razmatranju svakog stava ponaosob, takva će mesta biti posebno obrađena.

## 7.2. Prvi stav – identifikacija formalnog modela i ispoljavanje simetrija u muzičkom toku

Prvi stav je realizovan u sadejstvu dva formalna modela:

### uvod

*Sonadni oblik:*      **Ekspozicija**                      **Razvojni deo**                      **Repriza**                      **koda**

### uvod

*Sonadni rondo:*    **A**      **B**      **A<sub>1</sub>**      **Razvojni deo**                      **A<sub>2</sub>**    **B<sub>1</sub>**    **A<sub>3</sub>**                      **koda**

Okolnost da se razmatrani formalni modeli nalaze na mestu prvog stava ciklusa, u kome je rondo forma (makar ona bila i pod dejstvom sonatnosti) neuobičajena, posebno skreće na sebe pažnju. Uprkos načinu plasmana teme **A** koji nedvosmisleno upućuje na rondo, u literaturi se oblik prvog stava definiše kao sonatni.<sup>184</sup>

Sagledavanje segmenata unutar muzičkog toka stava ukazuje da su uticaji sonatnog oblika na proces izgradnje forme veoma snažno ispoljeni. Karakteristike forme rondo prepoznaju se gotovo jedino u načinu plasmana teme **A**, koje se odvija naizmenično sa novim segmentima forme,<sup>185</sup> i u tom smislu posebno je važan izdvojiti nastup prve teme ispred razvojnog dela (**A<sub>1</sub>**). Karakteristike sonatnog oblika su neuporedivo izražajnije. Izdvajaju se sledeće:

a) Postojanje razvojnog dela umesto teme **C** samo po sebi nije neočekivano u sonatnom rondo. No okolnost da je ovaj deo forme veoma obiman i konstituisan na način tipičan za sonatni oblik (sadrži tri odseka – uvodni, centralni osmišljen kao višestapni segment forme i završni) kao i okolnost da je u njemu dostignuta centralna kulminacija stava na oseban način podvlači karakteristike razvojnog dela sonatnog oblika, a ne razvoja koji se u sonatnom rondo plasira na mestu treće teme.

<sup>184</sup> Láslo Somfai, *Bartók Tanulmány*, Zemműkiadó, Budapest, 1981. Na ovom mestu je naveden jedan od ključnih analitičkih izvora, ali je važno istaći da se u svim drugim dostupnim analizama prvi stav tretira kao sonatni oblik.

<sup>185</sup> U prilogu 3 se nalazi celovit šematski prikaz forme prvog stava

b) Postojanje lažne reprize (takt 333), koja prethodi pravoj, karakteristika je oblikovanja muzičkog toka koja upućuje na sonatnu formu.

c) Lagani uvod koji se nalazi pred prvim stavom neuporedivo je češći za sonatni oblik (pred rondom, uvod je sasvim izuzetan).

d) Druga tema nastupa direktno nakon prve, dakle bez prelaza. Uvođenje teme **B** apsolutno podvlači karakteristike sonatnog oblika.

e) Nije zanemarljiva ni nesporna činjenica da se razmatrani formalni kontekst realizuje na poziciji prvog stava, u kome je sonatni oblik gotovo podrazumevajući, dok bi se rondo mogao smatrati krajnje neuobičajenim.<sup>186</sup>

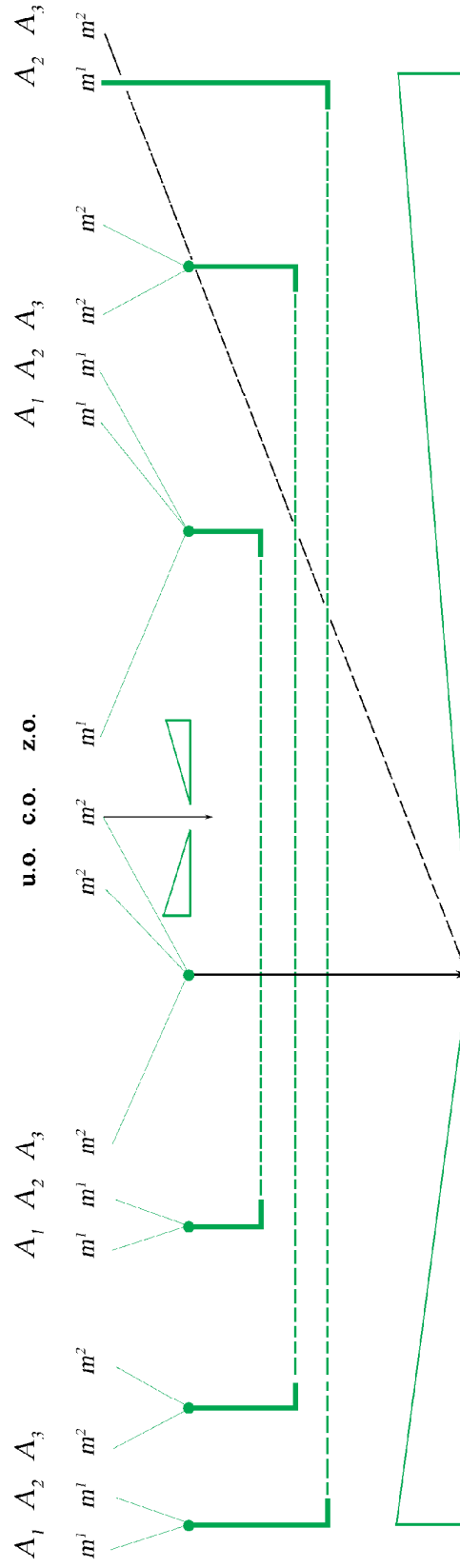
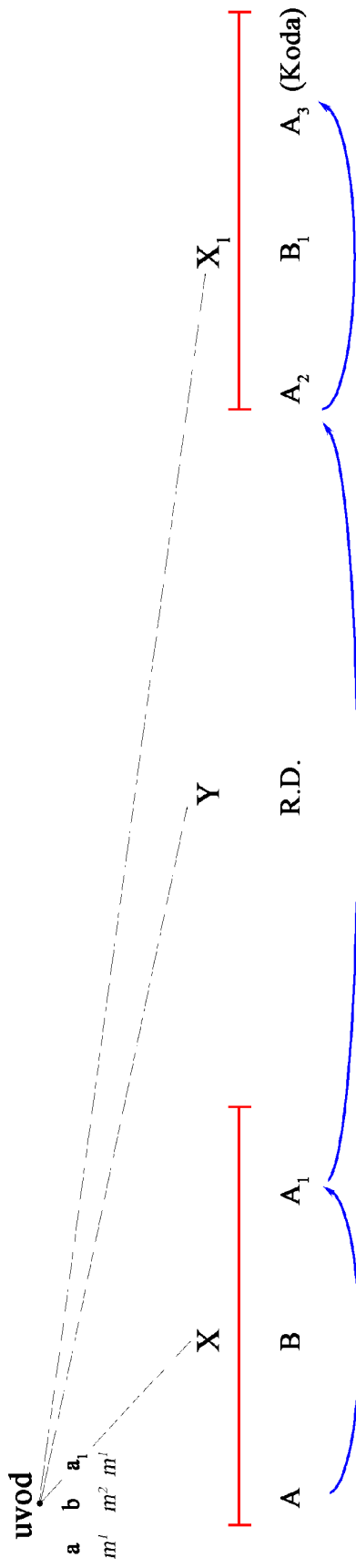
Ispoljavanje simetrije u obliku prvog stava nedvosmisleno potencira specifičan spoj ronda i sonatnog oblika.<sup>187</sup> Forma koja je u ovom stavu iskazana odnosima **uvod, A, B, A<sub>1</sub>, razvojni deo, A<sub>2</sub>, B<sub>1</sub>, A<sub>3</sub> i koda** pokazuje vidljive uticaje takozvanih statičnih simetrija sa matrijalizovanom osom/osama. Simetrije su realizovane tako da simetrično postavljeni segmenti forme ne poseduju statičnu jednakost, već se uz ponavljanje redovno uključuje i promena (primer 23).

---

<sup>186</sup> Sve konstatacije u vezi sa oblikom prvog stava ukazuju na intenzivno i osobeno sjedinjavanje sonatnog oblika i ronda, odnosno na jedan od mogućih vidova ispoljavanja sadejstva ova dva formalna modela. Davati prednost jednom formalnom modelu nije sasvim korektno, a u analitičkom smislu nema logičnu osnovu. Različite mogućnosti spoja karakteristika sonatne i rondo forme se najčešće imenuju terminom sonata rondo. Ovaj obrazac se tumači preko posebno standardizovanih odlika uz identifikaciju mogućih odstupanja. U stvaralačkoj praksi spojevi dva pomenuta formalna tipa su, međutim, veoma različita i često ne podležu izvedenoj standardizaciji. Teorijsko–analitičkim aspektima tumačenja forme ronda autorka ovog rada se bavila u: Anica, Sabo, *Analitičke nedoumice u tumačenju forme ronda*, ured. Miloš Zatkalić i drugi, *Muzička teorija i analiza 1* Fakultet muzičke umetnosti, 2004. 91–101. i Anica, Sabo, Jozef Hajdn: *Londonske simfonije – proces oblikovanja teme epizode i prelaza*, ured. Miloš Zatkalić i drugi, *Muzička teorija i analiza 2*, Beograd, 2005, 62–82.

<sup>187</sup> Za razumevanje odnosa koji se uspostavlja između sonate i forme ronda značajan je stav koji zastupa Čarls Rozen (Charles Rosen). On smatra da je rondo sonatni oblik finala „... slobodnije organizovan i zamišljen kao razrešenje tenzije celog dela“. Čarls Rozen, *Klasični stil*, Nolit, Beograd, 1979, 170. Navedeni stav otvara i pitanje kako tretirati formu ronda u laganim stavovima ciklusa (koji su, suprotno preovlađujućem stavu da ih na toj poziciji u ciklusu gotovo i nema, značajno zastupljeni), a posebno elemente ovog formalnog modela koji postoje u muzičkom toku prvog stava.





Formalni kontekst ronda upućuje na rotaciju. Tema **A** se rotira preko teme **B** i razvojnog dela, koji dobijaju odlike materijalizovane ose, u **A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> i A<sub>3</sub>**. Tema **B** i razvojni deo u funkciji ose simetrije, s obzirom na svojstva tematskog materijala, imaju izrazito objedinjavajuću funkciju. Teme **A, B, A<sub>1</sub>** moguće je tretirati kao podsisteme jedinstvenog sistema **X**. Preko materijalizovane ose simetrije, odnosno razvojnog dela, sistema označenog sa **Y**, sistem **X** se prenosi, translira u sistem **X<sub>1</sub>**, koji sadrži podsisteme **A<sub>2</sub> B<sub>1</sub> A<sub>3</sub>** (primer 23). Sistemi **X** i **X<sub>1</sub>** su nepotpuno ekvivalentni, a osa simetrije je usmerena ka sjedinjavanju muzičkog toka. Predočeni formalni kontekst stava ukazuje i na potencijale refleksije u ogledalu. Sistemi **X** i **X<sub>1</sub>** su postavljeni i u ogledalu, na šta ukazuje okolnost da se teme **A, B, A<sub>1</sub>** ogledaju u svojim varijantama **A<sub>2</sub> B<sub>1</sub> A<sub>3</sub>**, a osa simetrije, sistem **Y** zadržava svoje osobine. Sasvim posebna, izrazito dinamizirajuća obeležja refleksiji daje odnos motivskog sadržaja. Ovaj odnos ubeležen je u primeru 23 i o njemu će reći biti kasnije.

Osa simetrije (razvojni deo), kao centralna tačka oko koje se grupišu ostali odseci muzičkog toka, zahteva posebnu analitičku pažnju. Pri translaciji i refleksiji razvojni deo se u funkciji ose simetrije profilira kao svojevrsni 'tunel' koji je primarno usmeren ka sjedinjavanju okolnih događanja. Ova okolnost posebno pojačava dejstvo translatorne simetrije, jer se odnos nastupa teme **A** prema **A<sub>2</sub>** manifestuje kao ključni za razumevanje ekspozicije i reprize sonatnog oblika. Odnos teme **A** prema **A<sub>3</sub>**, ukazuje na diskretno profilisane veze između ova dva, krajnje postavljena, nastupa istog subjekta, što donekle u drugi plan premešta dejstvo refleksije (koja se oslanja primarno na distribuciju delova oblika) na proces oblikovanja prvog stava. Rotacija materijala teme **A** oko teme **B** i razvojnog dela, koji imaju funkciju ravnopravnih rotacionih osovina, upućuju na dve ose ali sa istim usmerenjem – objedinjavajućim. Rotacija neosporno ističe odlike ronda, a translacija sonatnog oblika. Ispoljavanje simetrije dodatno upućuje na sjedinjavanje dva formalna modela. U tom kontekstu refleksija dejstvuje kao poseban činilac objedinjavanja i svojevrsni regulator različitih vidova simetrije.

U procesu ispoljavanja simetrije u muzičkom obliku prvog stava uvod se može sagledati dvojako. Načelno, postoji mogućnost da se uvod i koda tretiraju kao simetrično postavljeni sistemi u odnosu na centralnu osu. Takvo tumačenje na određeni način (prema poziciji koju ova dva segmenta forme poseduju) podržava već uočenu simetričnu koncepciju stava (refleksija u ogledalu) ali se uvod i koda suštinski, ne mogu izjednačavati. Koda

predstavlja svojevrsno ponavljanje teme **A** i relativno jednostavno zaokruženje muzičkog toka zasnovanog na materijalu druge teme, dok je uvod ključni, ishodišni muzički potencijal realizacije ne samo prvog stava, veći i ciklusa u celini. Uvod je pokretač dinamičnih simetrija, koje u muzički tok unose važan, rekli bismo vrhunskom ostvarenju neophodan i dragocen pečat originalnosti i autentičnosti umetničkog izraza.

#### 7. 2. 1. *Geneza dobijanja tema **A** i **B** iz motiva $m^1$ i $m^2$*

Utvrđivanje motivske izvedenosti subjekata **A** i **B** prvog stava iz motiva  $m^1$  i  $m^2$  uvoda, veoma je delikatan analitički zahvat, koji otkriva čitav niz transformacija početnog uzorka i konkretno dokazuje povezanost celokupnog tematskog sadržaja prvog stava i uvoda.

Prva tema, odnosno segment **A** (36–100), se na strukturnom planu konstituiše kao grupa teme sačinjena od tri odseka: **A/A<sub>1</sub>** (36–64), **A/A<sub>2</sub>** (65–82), i **A/A<sub>3</sub>** (82–100). Svaki od odseka oblikovan je u sintaksičku jedinicu. Tonalni plan pokazuje da se tema kreće kroz različite tonalne centre (odsek **A/A<sub>1</sub>** počinje in A, završava in D; odsek **A/A<sub>2</sub>** počinje in D završava in H; odsek **A/A<sub>3</sub>** počinje in H završava in E) i u trećem odseku zaustavlja na poziciji in E (95–100), odnosno uvrđuje tonalni centar stava nagovešten na početku uvoda. Početni impuls tematskog razvoja odseka **A/A<sub>1</sub>** i **A/A<sub>2</sub>** utemeljen je na ravnomernom osminkskom ponavljanju jednog tona, što je ključna osobenost motiva  $m^1$ , ali uz drugačiji razvoj.

Odsek **A/A<sub>1</sub>** se konstituiše u formi rečenice zaokružene in D (takt 49) i proširenja koje vodi ka sledećem odseku (primer 24). U toku proširenja ponavljanje tona obogaćeno je uzlaznim i silaznim skretničnim zaokruženjem tona D (deonica klavira takt 54–64). U pogledu motivske građe ovog segmenta prve teme posebno je važan trenutak iscrtavanja granice između rečničnog toka i proširenja. Granica (taktovi 49 i 50) je podvučena uvođenjem varijante motiva  $m^2$  (u primeru 24 obeležen strelicom) u veoma specifičnoj tonskoj boji drvenih duvačkih instrumenata (flauta i fagot unisono u prvoj oktavi!), koji se zatim imitaciono ponavlja (imitacija u oktavi, drugi fagot, takt 51).

**A/A<sub>1</sub>**

38 - Allegro,  $\text{♩} = 116$  \*)

6 + 6 15  
in D

Fl. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>  
Ob. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>  
Cl. (sb)  
2<sup>a</sup>  
Fg. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>  
Cor. (sb)  
1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>  
Tbn. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>  
Tr. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>  
Timp.  
Pf.  
I  
VI  
II  
Va.  
Vc.  
Cb.

Fl. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>  
1<sup>a</sup>  
Ob.  
2<sup>a</sup>  
1<sup>a</sup>  
Cl. (sb)  
2<sup>a</sup>  
1<sup>a</sup>  
Fg.  
2<sup>a</sup>  
1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>  
Cor. (sb)  
2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>  
Tr. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> (60)  
2<sup>a</sup>  
Timp.  
Pf.  
I  
VI  
II  
Va.  
Vc.  
Cb.

38 - Allegro,  $\text{♩} = 116$  \*)

\*) siehe Vorwort  
see preface

Izrazit nastup ovog motiva, je posebno značajan za konstituisanje početnog motiva druge teme.<sup>188</sup>

Za odsek  $A/A_2$  takođe je karakteristično osminsko ponavljanje jednog tona, ali u kombinaciji sa melodijskim pokretom (primer 25). U ovom odseku prve teme, kao i u prethodnom, izlaganje osnovnog temskog materijala je povereno solisti, sa povremenim uključivanjem različitih instrumenata svih orkestarskih grupa.

Primer 25

The image shows a musical score for two staves, labeled I and II. The title above the staves is  $A/A_2$ . The score begins with a piano (*f*) dynamic. A melodic motif, labeled  $m^1$ , is indicated by a bracket above the first staff, starting at measure 66. The music is written in a complex rhythmic pattern, featuring eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The second staff (II) also starts with a piano (*f*) dynamic and features a similar melodic line. The score ends with a fermata over the final note.

Treći odsek prve teme konstituisan je kao rečenica. Struktura rečenice  $n+n$  ukazuje na postojanje dva segmenta (prvi 82–94, i drugi 94–100), koji su produkt specifično osmišljenih varijanti motiva  $m^2$  (primer 26). Vezu motiva koji karakteriše odsek  $A/A_3$  moguće je povezati sa motivom uvoda po principu nepotpune ekvivalentnosti. U intervalskom smislu početni motiv odsek  $A/A_3$  je značajno udaljen od početnog uzorka, Međutim, podudarnost ritmičke komponente, bliskost artikulacionih oznaka, akustička dinamika i instrumentalna boja, snažno utiču na povezanost muzičkog sadržaja odsek  $A/A_3$

<sup>188</sup> Moguće je pretpostaviti da se od nastupa motiva  $m^2$  u taktu 50 označi i početak novog segmenta prve teme. Međutim, uprkos izrazitosti ovaj motiv se dalje ne razvija. Nakon izlaganja biva napušten i ustupa mesto ponavljanju tona D, uz skretnično zaokruženje, čime se podvlači zaključna snaga usmerenja muzičkog toka. Svaki ponovni nastup odseka  $A_1$  prve teme ne sadrži pomenuti motiv. Ove okolnosti upućuju na predloženo tumačenje.

sa tematskim potencijalima motiva  $m^2$  uvoda. U primeru 26 upisan je ritmički kostur motiva  $m^2$  iz uvoda i odseka odsek A/A<sub>3</sub> a navedeni su i instrumenti koji učestvuju u njegovoj realizaciji.

Primer 26

1. TEMA  
odsek A/A<sub>3</sub>

81 *f* *tr.* *cor.* *f* **12 + 7**  
**in H in E**

94 *f* *tr.* *trbn.* *f*

UVOD

$\sharp \frac{2}{4}$  *cor.*

1. TEMA  
odsek A/A<sub>3</sub>

$\sharp \frac{2}{4}$  *tr. + cor.*

$\sharp \frac{2}{4}$  *tr. + trbn.*

Oba segmenta se na osnovu motiva  $m^2$  oblikuju kao kanon u inverziji, što upućuje na refleksiju u ogledalu sa horizontalnom osom simetrije. U prvom segmentu (primer 26) proposta je data kao uzlazni lestvični niz u gornjem glasu, koji se zatim kao risposta javlja u donjem glasu, ali prema principu važećem za kanon u inverziji u silaznom smeru. U drugom

segmentu proposta je zasnovana na veoma jednostavnom pokretu sekunde na više i na niže (primer 27).

Primer 27

The image displays two musical staves with their corresponding harmonic diagrams. The first staff, labeled '81', shows a trumpet (tr.) and cor. part with a forte (f) dynamic and a trill (tr.) marking. Below it, a diagram shows a horizontal axis of symmetry labeled 'osa materijalizovana' with an arrow pointing to the staff. The second staff, labeled '94', shows a trumpet (trbn.) part with a forte (f) dynamic and a trill (tr.) marking. Below it, a diagram shows a horizontal axis of symmetry labeled 'osa fiktivna' with an arrow pointing to the staff.

Ispoljavanje ose je, u izdvojenim segmentima muzičkog toka, realizovano na različite načine. U prvom osa simetrije je materijalizovana u tonu H, koji se nalazi na početku i kraju proposte odnosno risposte, a u završno sazvučje se ugrađuje kao kvinta tonalnog centra in E koji je ujedno i osnovni tonalni centar prve teme.<sup>189</sup> U drugom segmentu, takođe nalazimo horizontalnu osu simetrije – ton D. No, kako se ovaj ton nigde u muzičkom toku ne pojavljuje, osa simetrije ima fiktivnu, a ne realnu vrednost kao u prethodnom segmentu. Kanon u celini plasiran je kao disonantni sloj na tonu E. Do razrešenja oba glasa u osnovni ton dolazi na samom kraju kanona (takt 98).

Pri procesu realizacije prve teme, na svim muzičkim planovima uočljiva je tendencija njenog izdvajanja kao samostalnog muzičkog entiteta. Kao što je već istaknuto, prelaz ka drugoj temi nije profilisan. Afirmativna tonalna, faktorna, dinamička i orkestraciona zaokruženost teme ukazuje na gotovo nepropustljivu granicu (takt 100) prema muzičkom toku koji sledi. Izlaganje tematskog materijala u odseci  $A/A_1$  i  $A/A_2$  prve teme

<sup>189</sup> Ovaj kanon se naziva još i kanon u ogledalu. Da podsetimo, u ovoj vrsti kanona nota na srednjoj, trećoj, liniji linijskog sistema, (u violinskom ključu upravo ton H), ostaje nepromenjena, a stiče se utisak 'ogledanja' nota iz gornje polovine linijskog sistema u donjoj i obrnuto.

povereno je solisti, dok je u poslednjem odseku orkestar nosilac tematskog materijala (u klaviru se mogu prepoznati varijante motiva iz prethodnog odseka).

Svi naredni nastupi prve teme, osim poslednjeg **A<sub>3</sub>** koji je skraćen (izostavljen je prvi segment *A<sub>1</sub>*), prepoznaju se po istom sledu odseka. Na tonalnom planu postoje određene izmene (koje se mogu videti u analizi datoj u prilogu 3), ali je poslednji nastup teme zajedno sa kodom usmeren ka osnovnom tonalnom centru in E. Na strukturnom planu svaki je odsek očuvao prepoznatljivost sintaksičke jedinice, sa povremenim izmenama unutrašnje organizacije. Najuočljivije izmene osmišljene su na tematskom planu, odnosno u veoma bogatim transformacijama motiva na kojima su zasnovani odseci teme. U svakom od odseka očuvana je prepoznatljivost motiva, ali uz brojne izmene ostvarene na gotovo svim komponentama muzičkog izraza. Nedvosmislena prednost koja se daje različitim vidovima promene i odsustvo afirmativnog ponavljanja, uslovljavaju permanentno variranje poznatih melodijsko ritmičkih jedinica. To muzičkom toku pruža izrazitu slobodu, ali je put do spoznaje muzičke logike koja taj tok kanališe analitički veoma složen i zahteva posebnu pažnju.

Skraćenja koja prate nastupe teme, **A** uz evidentne promene svih muzičkih parametara, upućuju na nepotpunu ekvivalentnost koja dominira svim nastupa teme **A** u prvom stavu. Time, simetrično postavljeni entiteti (tema **A** i njena ponavljanja **A<sub>1</sub>**, **A<sub>2</sub>**, **A<sub>3</sub>**), koji oslikavaju u osnovi takozvane statične simetrije, dobijaju izrazito dinamična usmerenja.

Inicijalni podsticaj izgradnji teme **B** daje motiv  $m^2$ . Međutim, neposredno nakon izlaganja motiva  $m^2$  sledi  $m^1$ , što upućuje na to da je druga tema realizovana sukcesivnim spajanjem novih varijanti motiva  $m^1$  i  $m^2$  iz uvoda (primer 28). Značajan za formiranje početnog motiva druge teme je i već pomenuti motiv u odseku **A/A<sub>1</sub>** lociran na granici između osnovnog toka muzičke rečenice i njenog proširenja (taktovi 49–50).

Ovim gestom kompozitor stvara neposrednu vezu između dva, u muzičkom toku udaljena entiteta – uvoda i druge teme. Tonalno, tema nakon kratke pripreme od četiri takta, započinje in E i završava otvoreno, odnosno uliva se u ponovni nastup prve teme in C. Rečenična struktura je osmišljena na način koji ukazuje na izlaganje metričko formalne jedinice (četvorotakt u kome su izloženi motivi), njeno izmenjeno ponavljanje, a proces ostvarivanja signala kraja je rezultirao izrazito propustljivom granicom, što upućuje na



strukturu  $n+n+2n$ . Neposredni nastup prve teme odnosno njene varijante  $A_1$  (takt 131) prekida izlaganje teme **B**.

Primer 28

The image shows a musical score for Example 28, consisting of three staves. The first staff, labeled 'UVOD', is for the cor. instrument, starting at measure 13, with a dynamic marking of *ff* and a motif  $m^2$  indicated by a bracket. The second staff, labeled '1. tema A/A<sub>1</sub>', is for the fl. and fg. instruments, starting at measure 50, with dynamic markings of *f* and *marc.*, and a motif  $m^2$  indicated by a bracket. The third staff, labeled '2. tema', is for the piano instrument, starting at measure 105, with a dynamic marking of *mf* and motifs  $m^2$  and  $m^1$  indicated by brackets. Arrows connect the motif  $m^2$  in the first two staves to the corresponding motif in the third staff.

Ponovni nastup druge teme  $B_1$  (takt 408) uveden je na način koji izaziva posebnu pažnju. Prepoznatljiva varijanta motiva  $m^2$  ne nastupa na samom početku izlaganja teme već šest taktova kasnije. (primer 29, takt 415). Šestotakt koji je označen kao početni impuls teme zasnovan na ponavljanju tona, u intenzivnoj akustičkoj dinamici (fortissimo), što u osnovi sugeriše varijantu motiva  $m^1$  i najavljuje početni motiv druge teme. Karakteristični šestotakt ima status izolovanog fragmenta – ne pokazuje tendenciju direktnog tematskog objedinjavanja sa okolnim događanjem (u šematskom delu primera 29 izolovani fragment je uokviren). Nakon njega sledi inicijalni motiv druge teme  $m^2$ .

Počeci druge teme u ekspoziciji i reprizi uporedivi su po principu nepotpune ekvivalentnosti, a visok stepen jedinstva očuvan je u inicijalnoj varijanti motiva  $m^2$  (u primeru 29 su obeleženi strelicama). Ceo postupak formiranja početnog muzičkog toka teme  $B_1$  se ponavlja (izlaže se najpre šestotaktni fragment za kojim sledi početni motiv teme – takt 419). Razvoj motiva  $m^2$  na kome je druga tema zasnovana, zaustavljen je potvrdom osnovnog tonalnog centra stava in E (takt 441). Na taj način, povratkom u osnovni tonalni centar stava, druga tema afirmiše odnos ekspozicije – reprize sonatnog oblika.



### 7. 2. 2. *Profil razvojnog dela – uloga simetrija u procesu realizacije muzičkog toka*

Razvojni deo je veoma obiman, pokazuje izuzetan stepen složenosti i kao kulminaciona tačka stava u konstituisanju forme zauzima posebno važno mesto.

Uvodni odsek je osmišljen kao fragmentarna struktura sačinjena od tri celine u kojima se prva i treća zasnivaju na obradi materijala oseka  $A/A_3$  prve teme. U prepoznatljivom zvuku limenih duvačkih instrumenata materijal se najpre imitaciono obrađuje (prva celina takt 163–181), dok ga u trećoj celini (takt 196–200), koja neposredno priprema centralni odsek razvojnog dela, izlažu drveni duvački instrumenti (klarinet i fagot u oktavi). U drugoj celini dominira solista u čijoj se deonici, na podlozi figuracija priprema tonalni centar centralnog odseka razvojnog dela (in D).

Centralni odsek razvojnog dela (201–332) je u celosti komcipiran na razvoju motiva  $m^2$  iz uvoda. S obzirom na to da se ovaj motiv u uvodu realizuje u dve varijante (horne i fagoti), neophodno je utvrditi koja se od njih podvrgava transformaciji tokom razvoja. Odsek čini šest etapa, odnosno faza razvoja osmišljenih tako da grade stalni porast zvučne tenzije. Premda je porast najvidljiviji u pogledu tempa i akustičke dinamike, ipak je u suštini on zasnovan na složenim i raznovrsnim transformacijama dve ravnopravno zastupljene varijante motiva  $m^2$  iz uvoda (primer 30). U uvodu je izlaganje motiva povereno duvačkim instrumentima, a njegov razvoj gotovo u celosti se oslanja na zvuk solističkog instrumenta (to je razlog svođenja notnog materijala u primeru 30 na solističku deonicu).

Na tonalnom planu mogu se uočiti veoma spore promene tonalnog centra osmišljene po principu sekundno silazne i uzlazne sekvence (prilog 3). U osnovi ovaj odsek ispoljava fragmentarnost strukture i u njemu je snažno afirmisan postupak postavljanja određenog modela i njegovog ponavljanja. U prve četiri faze razvoja jedinica koja se podvrgava ponavljanju nosi obeležja muzičke rečenice, i na taj način se muzički tok oblikuje u fragmentarnost višeg reda. U poslednje dve faze razvoja fragmentarnost se premešta na fragmentarnost nižeg reda (u realizaciji muzičkog toka učestvuju metričko formalne jedinice), što značajno doprinosi porastu tenzije u razvojnem delu.

Prva faza centralnog odseka razvojnog dela *Allegro moderato* (201–233) je zasnovana na varijanti motiva  $m^2$  koja pripada melodiji u fagotima. Izlaganje modela je povereno solisti u tihoj dinamici. Ponavljanje modela (t 209), koje uključuje i proširenje

UVOD

RAZVOJNI DEO

prva  
faza  
razvoja

druga  
faza  
razvoja

treća  
faza  
razvoja

četvrti  
faza  
razvoja

Allegro molto, ♩ = 152

peta  
faza  
razvoja

Più vivo, ♩ = 160

šesta  
faza  
razvoja

zasnovano na materijalu odseka  $A/A_3$  prve teme, a zatim i njegova transpozicija, doprinose dinamičkom usponu koji kulminira nastupom nove faze razvoja. Motiv  $m^2$ , odnosno početni dvotakt melodijske linije fagota je u postupku izgradnje modela preuzet u celosti (primer 30).

Druga faza centralnog odseka razvojnog dela (234–249, primer ) zasnovana je na novoj varijanti motiva  $m^2$  iz uvoda koja je, zbog prisustva sinkope, bliža melodiji horne. Melodijska linija je data u kanonu (klavir – klarinet), što ukazuje na postojanje refleksije sa horizontalnom osom. Ovakav način formiranja modela predstavlja nagoveštaj snažnog porasta zvuka koji će uslediti u muzičkom toku koji sledi.

Treća faza *Allegro* (249–270, primer 31) premda u tempu donosi ubrzanje, ipak predstavlja izvestan pad tenzije u odnosu na muzički tok koji je prethodio i to usled promene akustičke dinamike (piano), artikulacionih oznaka (uspоставljanje legata), ali prvenstveno zbog izbora varijante motiva  $m^2$  iz uvoda koja je povezana sa melodijskom linijom fagota. Na osnovu dvotaktnog motiva formiran je model (250–259), koji se zatim ponavlja sa izvesnim izmenama (takt 259–270). Model je dat kao kanon u deonici klavira.

Kanonsko izlaganje tematskog materijala omogućava da se ova faza razvoja, u kojoj dolazi do svojevrsnog smirenja, ne doživi kao pad tenzije, već kao nagoveštaj centralne kulminacije. U tom smislu veoma je značajan odnos dvotaktnog motiva  $m^2$  kojim započinje ova faza razvoja i njegovog izvornog oblička. Naime motiv koji inicira treću etapu razvoja nastaje na graničnoj oblasti izlaganja i ponavljanja motiva  $m^2$  pri njegovom nastupu u okviru uvoda (primer 30).

Četvrta faza razvoja *Allegro moderato* (takt 270–301, primer 30) se u motivskom pogledu na izvestan nači 'vraća' na varijantu  $m^2$ , korišćenu u okviru druge faze razvoja, ali u novoj orkestarskoj fakturi, i uz artikulacione oznake koje podstiču dostizanje jače akustičke dinamike. Pored tematske, druga i četvrta faza razvoja pokazuju sličnost u pogledu koncepcije muzičkog toka, obe su zasnovane na postavci modela koji se zatim izmenjeno ponavlja. Četvrta faza razvoja je intenzivnija u odnosu na prethodne. Nakon postavke modela (270–256), slede tri ponavljanja (276, 286, 294), u kojima je osmišljeno usložnjavanje muzičkog toka na svim komponentama muzičkog izraza.

Primer 31

3. faza razvoja

osa simetrije fiktivna

↑

proposta

risposta

250 model

259

proposta

risposta

260 transpozicija

270

osa simetrije fiktivna

→

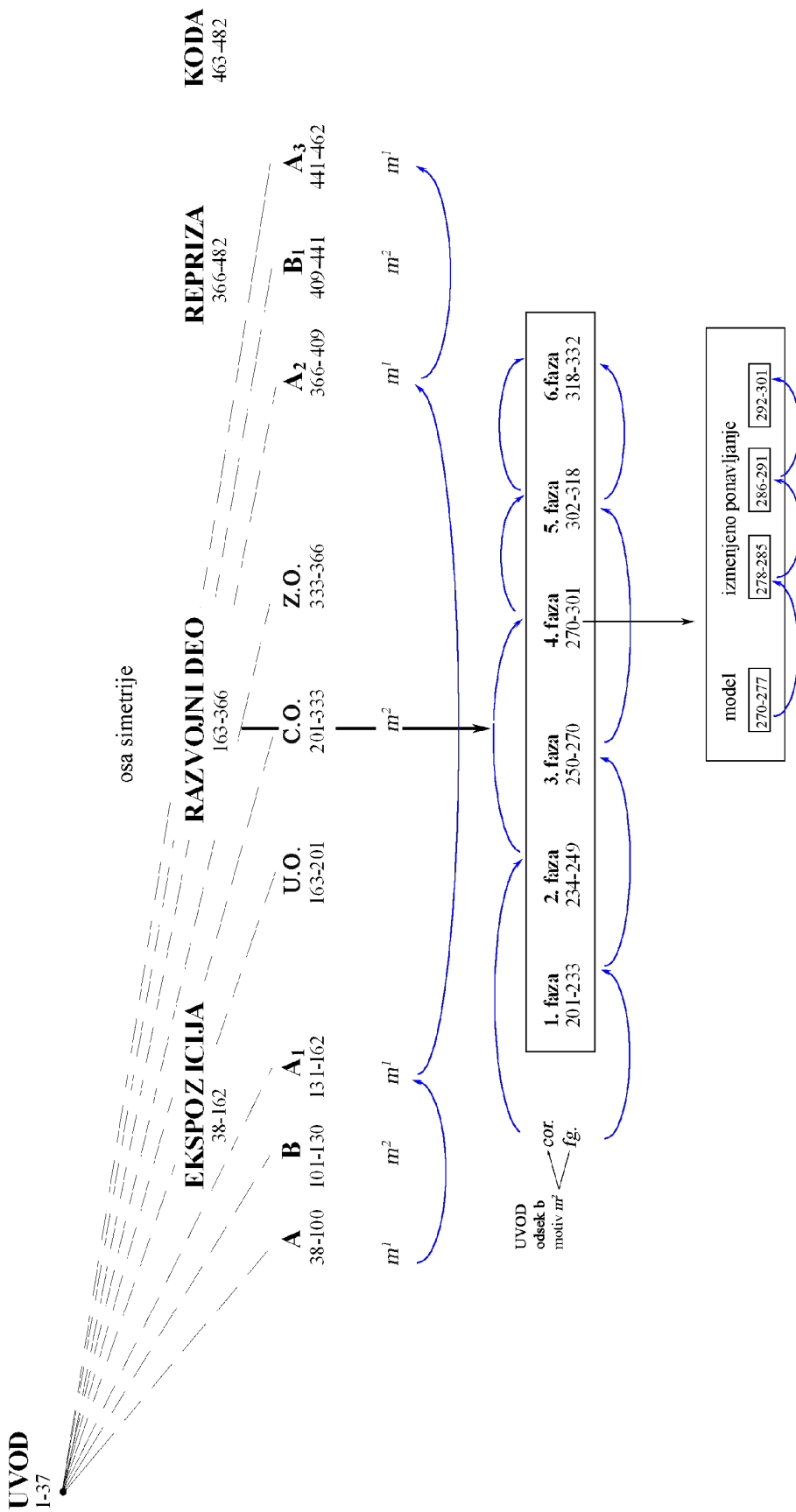
U pogledu tempa zapaža se da ova faza donosi izvesno početno smirenje, što suštinski samo doprinosi da ubrzanje koje sledi (*poco a poco acell...*) dobije na snazi i značaju. Gradacija dostiže kulminaciju u poslednjem nastupu modela (dinamika forte, 294) u kome se melodijska linija izlaže kanonski (deonice soliste i trube).

U petoj fazi centralnog odseka razvojnog dela *Allegro molto* (302–318) motiv  $m^2$  uvoda je do te mere modifikovan, posebno ritmički, da se veza može uspostaviti samo preko melodije skrivene u šesnaestinskoj figuraciji – deonica soliste (primer 30, peta faza razvoja – tonovi koji pripadaju melodiji označeni su strelicama). Okolnosti u kojima se tako značajno modifikuje početni uzorak, motiv  $m^2$ , nije moguće precizirati koja je od dve varijante ovog motiva iz uvoda podvrgnuta transformaciji (horne ili fagoti). Nakon postavljanja modela (302–312), koji je i sam sekventno građen, sledi njegovo varirano ponavljanje (takt 313–318).

U poslednjoj, šestoj fazi razvoja *Piu vivo* (takt 318–332) stepen transformacije poznatog tematskog materijala je takvog intenziteta, da je poređenje sa početnim uzorkom moguće samo na osnovu izrazito nepotpune ekvivalentnosti. Izvesna sličnost se može uočiti u motivu skrivenom u šesnaestinskim figuracijama klavira, koji je dat u slobodnoj inverziji (primer 30, šesta faza razvoja – melodijski tonovi su označeni strelicama). Kao i u prethodnoj fazi razvoja i ovde je ipak nemoguće utvrditi koja je od dve varijante motiva  $m^2$  iz uvoda korišćena.

Poslednje dve faze razvoja predstavljaju vrhunac u procesu transformacije motiva. Razlika koja je postojala između dve varijante motiva  $m^2$  se na određeni način poništava. Time se dodatno podvlači njihovo zajedničko ishodište kao i udruženo dejstvo u formiranju porasta zvučne napetosti.

Analitičko razmatranje centralnog odseka razvojnog dela upućuje na veoma snažno dejstvo rotacije u procesu realizacije muzičkog toka. Rotacija je postavljena na dva nivoa. Prvi se može pratiti u okviru svake faze pojedinačno i osmišljen je kao rotacija postavljenog modela, pri čemu osa simetrije nema realnu vrednost. Drugi nivo je realizovan u ideji permanentne rotacije dve varijante motiva  $m^2$ . Prva i treća faza razvoja odnosno druga i četvrta, imaju kao osnovu razvoja istu varijantu motiva  $m^2$ . Segmenti forme zasnovani na ove dve varijante motiva neizmenično poseduju karakteristike simetrično postavljenog entiteta i ose simetrije (primer 32). To ukazuje na materijalizovanu osu, koja nosi i odlike promenjive kategorije. U trenutku maksimalnog porasta tenzije (peta i šesta faza centralnog odseka razvojnog dela), dolazi do sjedinjavanja dve varijante istog motiva koja je postojala na početku. Navedenim postupcima dat je snažan podsticaj sadejstvu svih muzičkih komponenti u ostvarivanju kulminacije stava.





Ukoliko se ima na umu da na globalnom nivou ovog stava rotacija dejstvuje na transparentan način, višeslojna i isprepletana dejstva ove vrste simetrije ističu složenost muzičkog sadržaja, ali istovremeno ukazuju na preglednost procesa organizacije muzičkog toka.

Odsek kojim se razvojni deo zaokružuje i istovremeno otvara ka reprizi može se tretirati kao završni odsek razvojnog dela, ali ima i sve odlike lažne reprize. Ovaj segment forme je zasnovan na materijalu prve teme i čine ga tri sintaksičke jedinice. Svaka započinje prepoznatljivim osminskim ponavljanjem jednog tona što nedvosmisleno upućuje na motiv  $m^1$ , odnosno materijal odseka  $A/A_1$  prve teme.

### *7. 2. 3. Motivi $m^1$ i $m^2$ u funkciji generatora dinamičnih simetrija*

Uticao motiva  $m^1$  i  $m^2$  iz uvoda na sveukupni proces realizacije muzičkog toka stava je veoma intenzivan. Brojni preobražavalački procesi koji prate ova dva motiva ukazuju na intenzivnu dinamizaciju muzičkog toka i aktivno dejstvo simetrije karakternog variranja. U primeru 23 dejstvo ove simetrije ubeleženo je isprekidanim linijama koje sugeršu rasejavanje motiva iz uvoda na sve entitete muzičkog toka. Dinamizacija se, međutim, ne odnosi samo na ovaj vid simetrije. Svi simetrično postavljeni entiteti su u manjem ili većem stepenu međusobno različiti. Na taj način i svi odnosi segmenata forme koje regulišu takozvane statične simetrije, translacija, rotacija i refleksija, poprimaju izrazito dinamične karakteristike. U tom pogledu se posebno ističu rotacija i refleksija sa materijalizovanom ili fiktivnom osom simetrije. Osa se permanentno premešta na različite pozicije u muzičkom toku.

Za razumevanje ispoljavanja svih vrsta simetrija u muzičkom toku razvojni deo ima posebno mesto. Već je istaknut značaj dva nivoa rotacije koja postoje u ovom delu forme, a neophodno je imati na umu i treći, globalni nivo (primer 23). U praćenju rotacije na nivou stava važno je uočiti da se na inicijalnim pozicijama svakog segmenta forme rotiraju motivi  $m^1$  i  $m^2$  što višestruke nivoe rotacije dovodi u veoma čvrste i kompleksne međuodnose.

Razvojni deo u celini pokazuje da se oko centralnog odseka na određeni način ogledaju motivi  $m^1$  i  $m^2$ . Središnji odsek poprima sve karakteristike ose simetrije, a refleksija, koja podrazumeva izrazito nepotpunu ekvivalentnost simetrično postavljenih entiteta, ostavlja vidljiv trag u procesu realizacije ovog dela oblika (primer 23). Dejstvo

refleksije podržano je odnosima inicijanih motiva segmenata forme. Pod pretpostavkom da se susedni segmenti muzičkog toka zasnovani na istom inicijalnom motivu odrede kao jedinstvena celina, moguće je uočiti poredak koji sugerise refleksiju sa matrijalizovanom osom. Motiv  $m^2$  plasiran na početku razvojnog dela, dobija status ose oko koje se 'ogledaju' entiteti grupisani na osnovu istih inicijalnih motiva. Okolnost da razvojnog delu prethodi odsek zasnovan na istom motivu dodatno integriše osu simetrije u okolna muzička zbivanja. Upravo ova tačka, odnosno skup segmenata forme koji su zasnovani na inicijalnom motivu  $m^2$ , ima status centralnog gravitacionog središta koje se bočno izmešta. Naime, poslednji nastup odseka A/A<sub>3</sub> prve teme ne poseduje simetrično postavljenoj parnjaka. Izrazitost motiva  $m^2$  istaknuta je već u uvodu, a njegovi potencijali značajno su afirmisani tokom ovog stava, kao što će pokazati analiza ciklusa u celini koja sledi.

U tim okolnostima posebno se otvara pitanje statusa uvoda. U koncepciji uvoda rotacija ne uspostavlja dejstvo, već se izdvajaju translacija i refleksija. Zapaža se da dva susedna segmenta, uvod i prva tema, započinju istim motivom ( $m^1$ ), što bitno umanjuje (čak onemogućava) uticaj rotacije na segmentiranju inicijalnih motiva susedno postavljenih delova oblika. Ni ispoljavanje refleksije i translacije, koje inače regulišu odnose unutar uvoda, ne ukazuje na afirmativno integrisanje uvoda u prvi stav. Ova okolnost upućuje na svojevrsnu izdvojenost uvoda i dodatno ukazuje na njegovu funkcionalnu usmerenost ka ciklusu. Sagledavanje statusa uvoda iz perspektive ispoljavanja vrsta simetrije koja snažno dejstvuje na proces oblikovanja prvog stava, ne osporava da uvod predstavlja tematsko ishodište prvog stava, ali istovremeno ukazuje i da ne pripada samo njemu.

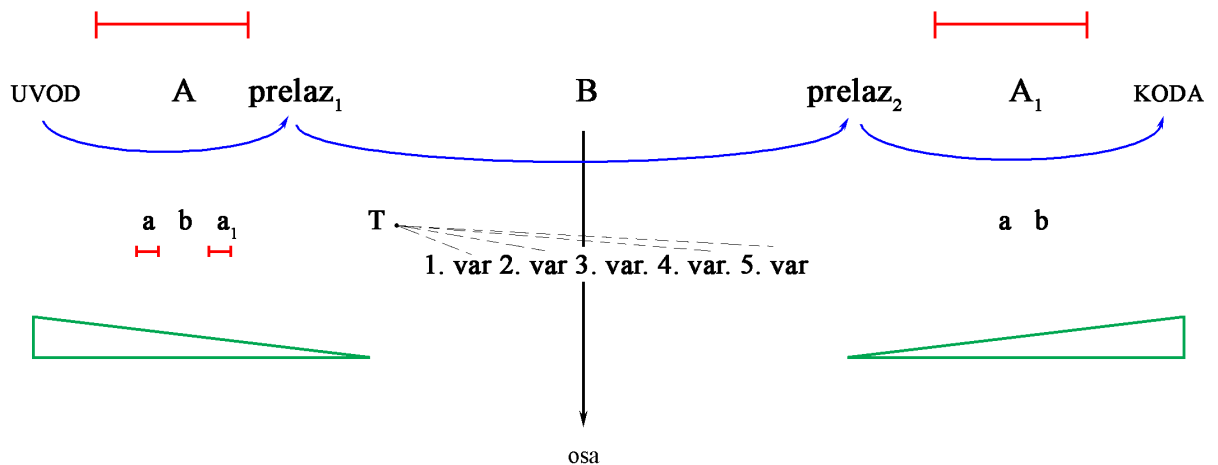
### 7. 3. Drugi stav – ispoljavanje simetrija u muzičkom toku

Drugi stav *Prvog koncerta za klavir i orkestar* predstavlja osoben spoj pregledne i jednostavno koncipirane globalne forme – složena trodelna pesma **A B A<sub>1</sub>** sa uvodom i kodom<sup>190</sup> i veoma suptilno iznijansiranom konfiguracijom svakog dela oblika ponaosob.

|             |                    |               |                                                                                           |               |                      |             |
|-------------|--------------------|---------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|----------------------|-------------|
| <b>UVOD</b> | <b>A</b>           | <b>prelaz</b> | <b>B</b>                                                                                  | <b>prelaz</b> | <b>A<sub>1</sub></b> | <b>KODA</b> |
|             | a b a <sub>1</sub> |               | tema<br>1. varijacija<br>2. varijacija<br>3. varijacija<br>4. varijacija<br>5. varijacija |               | a b                  |             |

Na globalnom nivou forme najuočljivija je translatorna simetrija sa materijalizovanom osom, koja se može smatrati tipičnom za ovaj formalni kontekst (primer 33).

Primer 33



Simetrično postavljene entitete **A** i **A<sub>1</sub>** su nepotpuno ekvivalentni – repriza **A<sub>1</sub>** je varirana i skraćena. Centralna tačka, odnosno deo **B** je osmišljen kao relativno samostalan i

<sup>190</sup> U prilogu 4 data je strukturna šema stava.

osoben segment muzičkog toka i predstavlja centralnu osu stava. Uvod i koda su zasnovani na istom tematskom materijalu, s tim da se u kodi koristi i materijal dela **B** (189), a prema osi uspostavljaju isti odnos kao **A** i **A<sub>1</sub>**. Delovi složene trodelne pesme su povezani prelazima, koji se prema centralnoj osi, delu **B**, sagledavaju na sličan način kao deo **A** prema **A<sub>1</sub>**.

U realizaciji oblika drugog stava, moguće je evidentirati translaciju dela **A** u deo **A<sub>1</sub>** (primer 33). Ispoljavanje translatorne simetrije sa materijalizovanom osom sadejstvuje sa refleksijom. **Uvod**, deo **A** i **prelaz<sub>1</sub>** se preko ose simetrije dela **B** ogledaju u **prelazu<sub>2</sub>**, delu **A<sub>1</sub>** i **kodi**. Značajna podudarnost simetrično postavljenih entiteta utiče na veoma snažno dejstvo refleksije u procesu realizacije muzičkog toka. Translaciju prati redukcija simetrično postavljenih entiteta.

Okolnost da su uvod, koda i prelazi zasnovani na srodnom tematskom materijalu, ukazuje na dalovanje rotacije. Materijal uvoda se preko delova **A** i **B** rotira u **prelaz<sub>1</sub>**, **prelaz<sub>2</sub>** i **kodu**. Dejstvo rotacije dovodi do formiranja veoma propustljivih granica unutar oblika i sveopšteg utiska razvojnosti, bez naglih i oštrih prekida muzičkog toka stava. Osa simetrije se premešta sa pozicije **A** na deo **B** i **A<sub>1</sub>**, što ukazuje na to da ona poseduje znatno manji stepen samostalnosti nego osa simetrije koja reguliše odnos translacije i refleksije.

U delovima **A** i **B** ispoljene su različite vrste simetrija. U delu **A** se manifestuje, kao i na globalnom nivou, translacija sa materijalizovanom osom. Ovaj deo forme je u obliku trodelne pesme **a b a<sub>1</sub>** dok je repriza **A<sub>1</sub>** skraćena i svedena na dvodel (u njoj dolazi do izrazite dinamizacije muzičkog toka) Narušavanje odnosa segmenata muzičkog toka unutar simetrično postavljenih sistema (**A** i **A<sub>1</sub>**), ne dovodi do bitnog narušavanja forme. Globalna simetrija **A B A<sub>1</sub>** dejstvuje kao snažna sila i natkriljuje lokalne simetrije (unutar pojedinih delova oblika) dovodeći formu stava u poziciju ravnoteže.

Deo **B** je koncipiran kao varijaciona forma. Samim tim u njemu su vidno ispoljeni uticaju rotacije sa fiktivnom osom, odnosno približno ravnomerno raspoređivanje odseka forme koji su međusobno ekvivalentni i postavljeni u susednom odnosu. Muzički tok zasnovan na variranju teme veoma logično ispoljava odlike simetrije karakternog variranja stvarajući vidljive niti zajedništva unutar stava.

Translacija i refleksija poseduju zajedničku osu simetrije centralizovanu u delu **B**. Ovaj deo forme se i pri rotaciji ispoljava kao segment u funkciji ose simetrije. Tematski,

strukturno i tonalno on poseduje znatan stepen autonomije i sa izuzetkom kratkog podsećanja u kodi stava (drugi segment kode, 189–197), materijal iz ovog dela forme se nigde ne pojavljuje. Sve izloženo ukazuje na materijalizovanu osu simetrije koja predstavlja svojevrsni rez u muzičkom toku, ali s obzirom na konfiguraciju tematskog sadržaja i način formiranja granica u muzičkom toku ne preterano izrazit.

### *7. 3. 1. Konstituisanje delova oblika*

Uvod čine dva segmenta fragmentarne strukture (prvi, takt 1–21; drugi takt 21–29), sadržajno osmišljenih tako da predstavlja postepenu i relativno opsežnu pripremu dela **A**. U okviru prvog segmenta dugotrajnim i ravnomernim hodom osmina, muzički tok se postepeno formira gotovo „ni iz čega“ (sličan postupak nalazimo i u prvom stavu). Drugi odsek je neposredna priprema dela **A** i realizovan je u spoju pokreta (uvođenje šesnaestinskog pokreta) i smirenja muzičkog toka (insistiranje na jednom tonu u basu – Des). Tematska konfiguracija uvoda u značajnoj meri utiče na formiranje prelaza i kode. Na način sličan kao u uvodu, pripremljena je repriza **A<sub>1</sub>** preko **prelaza<sub>2</sub>**. Deo **B** je uveden **prelazom<sub>1</sub>** u kome se formira karakteristična jednotaktna ostantna osminska figura. Kodu čine tri segmenta fragmentarne građe, od kojih su prvi i treći zasnovani na materijalu uvoda, dok je središnji izveden iz materijala dela **B**.

Kao što je već istaknuto u delu **A** su ispoljene karakteristike trodelne pesme **a b a<sub>1</sub>**. Okolnost da je pri repriziranju dela **A**, (odnosno u delu **A<sub>1</sub>**) došlo do svođenja trodelne pesme na dvodelnu, posebno ističe proces oblikovanja trodelnosti u delu **A**. Odnos koji se uspostavlja na relaciji između signala početka odseka **a** i njegove reprize **a<sub>1</sub>** (70–82) ukazuje na visok stepen variranja tematskog materijala (uporediti taktove 29–30 deonica klavira i 69–71 deonice klavira i oboe). To doprinosi značnom zamagljivanju nastupa reprize. Proces zaokruživanja prvog i repriznog odseka se funkcionalno razlikuju. Odsek **a** dela **A** je zaokružen izrazito obimnim proširenjem (40–50) u kome se potvrđuje tonalni centar in D dok repriza (**a<sub>1</sub>**) prerasta u prelaz ka delu **B**. Način plasmana odseka **a<sub>1</sub>** koji ne ističe već zamagľuje funkciju reprize, ostavlja dovoljno prostora da se ona u delu **A<sub>1</sub>** izostavi.

Deo **B** je osmišljen kao tema sa varijacijama. Nakon izlaganja teme (takt 91–100) sledi pet varijacija u kojima se uočavaju postupci tipični za kontrapunktsko variranje. Pri prvom izlaganju tema je poverena klarinetu, a zatim je uvek donosi novi instrument (primer 34), koji nakon što je izlaganje teme okončano, nastavlja kontrasubjekt ili ostaje na pedalnom tonu (ova konstatacija se ne odnosi na drugu varijaciju).

Primer 34

TEMA

91  
cl. *p espress.*

100  
cor. ing *p espress.*

108  
ob. *mf espress.*

119  
fl. *f espress.*

125  
fl. ob. cl. *ff*

134  
fl. ob. *f mf*

Takvim postupkom se iz varijacije u varijaciju povećava broj glasova. Maksimalan broj dostignut je u četvrtoj, pretposlednjoj, varijaciji (primer 35). Dodavanje

kontrapunktskih glasova ključna je odlika varijacionog procesa u muzičkom toku, ali se uočava i postojanje slobodne imitacije teme u streti (prva varijacija, deonice engleskog roga i fagota), kao i streto između kontrapunktskih glasova (četvrta varijacija deonice engleskog roga i fagota). Navedeni postupci ukazuju na dominantnost principa polifonog načina variranja. Tome doprinosi i prateći sloj zvuka isražen kroz figuracije u deonici klavira.

Primer 35

|                                  | tema<br>91-100 | 1. varijacija<br>100-108 | 2. varijacija<br>108-119 | 3. varijacija<br>119-125 | 4. varijacija<br>126-134               | 5. varijacija<br>134-142 |
|----------------------------------|----------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|----------------------------------------|--------------------------|
| trajanje<br>izraženo u taktovima | 9              | 8                        | 11                       | 7                        | 8                                      | 8                        |
| dinamika                         | <i>p</i>       | <i>p</i>                 | <i>mf</i>                | <i>f</i>                 | <i>ff</i>                              | <i>f</i>                 |
| instrument<br>koji izlaže temu   | <i>cl.</i>     | <i>cor. ing</i>          | <i>ob.</i>               | <i>fl.</i>               | <i>fl.</i><br><i>ob.</i><br><i>cl.</i> | <i>fl.</i><br><i>ob.</i> |
| broj glasova                     | 1 glas         | 3 glasa                  | 3 glasa                  | 5 glasova                | 8 glasova                              | 6(5) glasova             |

figura u basu  
deonica klavira

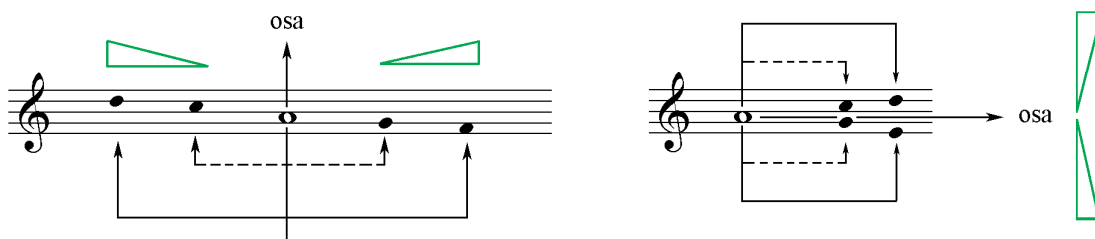
The diagram illustrates the bass line figures (F<sub>1</sub> through F<sub>4</sub>) and their corresponding piano accompaniment excerpts. The figures are shown as a sequence of notes: F<sub>1</sub> — F<sub>2</sub> — F<sub>3</sub> — F<sub>4</sub> — F<sub>3</sub> — F<sub>2</sub> — F<sub>1</sub>. Blue arrows indicate the mapping from these figures to specific measures in the piano accompaniment. The excerpts are:
 

- Measure 91: *pp*, bass line starting with F<sub>1</sub>.
- Measure 100: *p*, bass line starting with F<sub>2</sub>.
- Measure 119: *mf*, bass line starting with F<sub>3</sub>.
- Measure 126: *ff*, bass line starting with F<sub>4</sub>.

 Each excerpt shows the piano accompaniment with a dashed line indicating the 8<sup>va</sup> (octave) position.

U okviru niza tonova na kojima je zasnovana melodijska linija teme, prepoznaje se celostepena lestvica (C, D, E, G, A – ton H se pojavljuje samo jednom, na kraju teme, kao šesnaestinska notna vrednost, i ne utiče na njen tonski sastav). Tonom A počinje i završava tema, a celokupan muzički tok dela **B** završava in A (takt 142). Tonovi koji grade temu pokazuju izrazitu usmerenost ka tonu A. Ovaj ton predstavlja centralnu tačku, osu, oko koje se ostali tonovi ogledaju, odnosno reflektuju jedan u drugom (primer 36). Konfiguracija tonskog sastava teme ukazuje da se ton A sagledava kao horizontalna ali i vertikalna osa. Okvirni tonovi refleksije, oni koji su udaljeniji od ose pokazuju međusobno ekvivalentnu intervalsku udaljenost (ova veza je u primeru 36 ubeležena punom linijom), dok su tonovi bliži centru neekvivalentni (ova veza je u primeru 36 ubeležena isprekidanom linijom).

Primer 36



Sagledavanje rasporeda tonova unutar melodijske linije teme ukazuje da ton A nema ključnu ulogu samo kao centralna tačka oko koje se ostvaruje grupisanje tonova teme, već i za njen unutrašnji melodijski razvoj. Na osnovu rasporeda tonova unutar teme (primer 37 sadrži melodijsku okosnicu teme) može se zaključiti da je ton A inicijalni podsticaj pojavi novih tonova melodije sve do kulminacionog tona (ton E, u primeru 37 obeležen strelicom), nakon čega sledi smirenje koje dovodi do razrešenja. Proces oblikovanja teme ukazuje na postojanje translacije početnog motiva, uz dodavanje novog tona, a zatim njegove refleksije,



takođe uz proširenje i dostizanje kulminacionog tona. Ton A se centralizuje na različite načine, odnosno pojavljuje kao višestruka osa u različitim tipovima simetrija.

Primer 37

Celokupan muzički tok dela **B** protiče na pregledno plasiranoj ostinantnoj figuri u basu – deonica klavira. Ova figura se postepeno formira u prelazu ka delu **B** (82–90). U toku izlaganja teme figura dobija osnovni izgled, a celokupan segment u kome se javlja ta figura je radi analitičke preciznosti u primeru 35 obeležen sa **F** (oznaku **F** treba razumeti kao znaka za celinu u kojoj se nalazi prvi, osnovni oblik ostinantne figure).

Tokom varijacija povećava se broj tonova u okviru figure (svaka celina u kojoj figura ima isti broj glasova nosi istu oznaku od **F**<sub>1</sub> do **F**<sub>4</sub>), a maksimalni broj tonova dostiže u momentu kulminacije (četvrta varijacija), nakon čega sledi postepeni povratak na osnovnu figuru. Zanimljivo je da se u grupi tonova koji obrazuju figuru ne nalazi ton H. Njega ne sadrži, osim kao prolaznice ni tema za varijacije.<sup>191</sup> Proces porasta odnosno smanjenja broja tonova, pa samim tim gustine i jačine zvuka, unutar figure iskazan je odgovarajućim oznakama (u primeru 35 oznake **F**<sub>1</sub>, **F**<sub>2</sub>, **F**<sub>3</sub>, **F**<sub>4</sub>, **F**<sub>3</sub>, **F**<sub>2</sub>, **F**<sub>1</sub> ukazuju na način plasmana figure u varijacionom toku).

<sup>191</sup> Okolnost da se samo jedan ton iz dvanaestonskog sistema izostavlja, neminovno otvara i mnoga pitanja. Posebno bi bilo značajno ispitati, nekom od metoda analize muzike, kako se ova okolnost može razumeti.

Plasman ostinantne figure ukazuje na postojanje rotacije, bez materijalizovane ose, osmišljene na dva nivoa. Prvi je realizovan unutar svake celine koja je zasnovana na istoj ostinantnoj figuri. Sve figure unutar jedne celine (na primer  $F_1$  ili bilo koje druge) međusobno su potpuno ekvivalentne i u susednom odnosu. Drugi nivo rotacije reguliše odnos između susednih celina koje u sebi ne sadrže isti oblik figure (od  $F_1$  do  $F_4$ ) i koje su međusobno nepotpuno ekvivalentne.

Uticaj rotacije u delu **B** je veoma izrazit, s obzirom na to da joj podležu i tematski i prateći sloj zvuka. Istovremenim proticanjem rotacija na više različitih nivoa muzičkog toka ostvarena je čvrsta povezanost svih muzičkih komponenti i njihovo usaglašeno dejstvo u realizaciji muzičkog toka. Simetrija karakternog variranja se manifestuje veoma pregledno, što je uslovljeno već samom prirodom formalnog konteksta koji karakteriše deo **B**.

### *7. 3. 2. Motivski potencijali drugog stava i ispoljavanje dinamičnih simetrija*

Odseci **a** i **b** dela **A** poseduju izvesnu sličnost sa motivom  $m^2$  iz uvoda prvog stava. Nasuprot tome tema za varijacije u delu **B**, premda ima poseban značaj i apsolutno dominira muzičkim tokom ne samo drugog stava već i koncerta u celini, na tematskom planu poseduje visok stepen autonomije. U delu **B** nije moguće utvrditi postojanje sličnosti sa tematskim materijalom stavova koji ga okružuju.

U okviru odseka **a** i **b** dela **A** može se uočiti varijanta motiva  $m^2$  – verzija koja postoji u melodiji horne. Veza koja se uočava plasirana je u muzičkom toku diskretno i nenametljivo. U odseku **a** (primer 38) varijanta poznatog motiva nalazi se u pratećem glasu, što ga, do određene mere, marginalizuje. U odseku **b** veza sa izvornim oblikom motiva  $m^2$  je donekle zamagljena činjenicom da se poznati motiv javlja imitaciono (primer 38), a sam početak je izmenjen zbog dodavanja novog tona. Postojanje ovih veza nedvosmisleno potencira funkciju uvoda, kao segmenta forme koji dejstvuje na ciklus u celini.

Promena aktivnosti muzičkih komponenti koje utiču na transformisanje motiva  $m^2$  kao što su tempo, boja, dinamika i artikulacione oznake značajno ga menjaju. Na taj način se veza motiva iz uvoda sa motivima u drugom stavu ne nameće kao afirmativna, već je skrivena. Uprkos tome realno je utvrditi postojanje zajedničkih elemenata pojedinih komponentata, a motive je moguće porediti po principu nepotpune ekvivalentnosti. Na taj

način se nedvosmisleno može utvrditi dejstvo simetrije karakternog variranja. Ovaj poseban vid dinamične simetrije dejstvuje kao značajan činilac dinamizacije muzičkog toka.

Primer 38

Drugi stav  
deo A  
odsek a

Prvi stav  
UVOD

Drugi stav  
deo A  
odsek b

Zanimljivo je da se dinamizacija posebno ispoljava u složenom trodelnom obliku narušavanjem proporcionalnosti i izbegavanjem ponavljanja. U odnosu delova A i repriznog A<sub>1</sub> veoma je intenzivno izražena promena. Već je istaknuto da se trodelnost dela A narušava načinom uvođenja i zaokruživanja reprize, a dinamizacija posebno dolazi do izražaja u delu A<sub>1</sub> kada se trodelna pesma svodi na dvodelnu. Na ovaj se način u muzičkom toku drugog stava, u kome se po primarnim svojstvima složene trodelne pesme, odnosno njenom tipološkom određenju, može očekivati statičnost, intenzivira promena kao važan nosilac različitih vidova ispoljavanja dinamičnih simetrija.

#### 7. 4. Treći stav – ispoljavanje simetrija u muzičkom toku

Treći stav *Prvog koncerta za klavir i orkestar* je na nivou globalne muzičke forme veoma pregledno koncipiran. Muzički sadržaj prati logiku sonatne forme, u čijoj je realizaciji, na osnovama metodološkog pristupa koji se oslanja na fenomen muzičkog toka, moguće uočiti brojne posebnosti.

| Ekspozicija |       | Razvojni deo    |              |                               | Repriza       |         | Koda            |
|-------------|-------|-----------------|--------------|-------------------------------|---------------|---------|-----------------|
| 1. tema     | most  | 2. tema z.grupa | uvodni odsek | centralni odsek epozodna tema | završni odsek | 1. tema | 2. tema z.grupa |
|             | $B_1$ | $B_2$           |              |                               |               | $B_1$   | /               |

Na nivou celine, nedvosmisleno se uočava translatorna simetrija sa materijalizovanom osom simetrije (primer 39). Sistem **X**, odnosno ekspozicija se preko materijalizovane ose **Y** (razvojni dela) translira u reprizu, to jest **X<sub>1</sub>**. Simetrično postavljene delovi oblika su nepotpuno ekvivalentni – u reprizi je most značajno izmenjen a odsek  $B_1$  druge teme izostavljen.

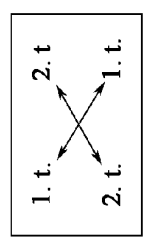
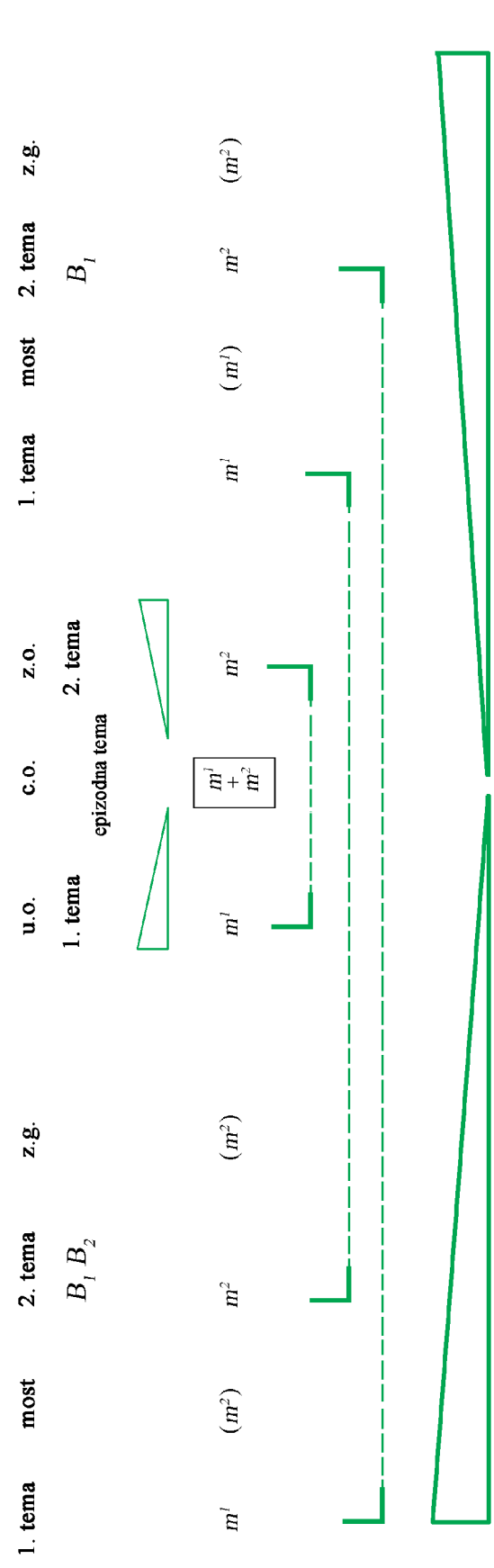
Središnja tačka stava, locirana je u razvojnom delu kao svojevrsni 'tunel' koji povezuje simetrično postavljene delove oblika. Uvođenje novog subjekta (epizodne teme) ne remeti pomenutu funkciju razvojnog dela i to iz dva razloga. Najpre zato što se istovremeno sa novim pojavljuju i poznati tematski potencijali, ali i stoga što je epizodna tema trećeg stava izvedena iz motiva uvoda koji predhodi prvom stavu (da podsetimo to su motivi  $m^1$  i  $m^2$ ).

Pod određenim uslovima moguće je u ovom stavu prepoznati uticaj refleksije u ogledalu sa materijalizovanom osom (primer 39). Ključna pretpostavka prepoznavanja ovog vida ispoljavanja simetrije u muzičkom toku, leži u mogućnosti permutacije subjekata koji se jedan u drugom ogledaju. To znači da je refleksiju moguće pratiti samo u sadejstvu sa simetrijom permutacije, odnosno može se uočiti da se prva tema iz ekspozicije ogleda u reprizi prema drugoj i obrnuto.

Primer 39



EKSPozICIJA RAZVOJNI DEO REPRIZA KODA



refleksija uz permutaciju

Prva i druga tema finalnog stava su na određeni način srodne, s obzirom na to da imaju zajedničko ishodište u motivskom sadržaju uvoda prvog stava, ali se razlikuju prema drugim karakteristikama, kao što su koncepcija strukture, funkcija u obliku i način plasmana unutar formalnog modela. Međutim, ne može se zanemariti striktna doslednost sa kojom je, unutar stava, ova zamena realizovana (u primeru 39 ovi odnosi, proistekli iz specifično ispoljene refleksije, ubeleženi su nejednakostraničnim pravouglim trouglom, a početni motivi obe teme isprekidanim linijama). Centralna tačka, koja se u muzičkom toku ne pomera i javlja na samo jednom mestu jeste epizodna tema. Istaknimo još jednom da predloženo tumačenje posebno podržava okolnost da su sve teme u ovom stavu izvedene iz materijala uvoda prvog stava. Time je ostvaren visok stepen jedinstva svih subjekata u finalnom stavu.

#### *7. 4. 1. Formiranje tematskog materijala finalnog stava iz motiva $m^1$ i $m^2$ uvoda*

Na tematskom planu finale, kao što je već istaknuto, pokazuje visok stepen povezanosti sa prvim stavom, konkretno motivima iz uvoda. Početni impuls tematskom razvoju prve teme trećeg stava, kao i prvoj temi prvog, daje ravnomerno osminko ponavljanje tona u deonici soliste (uporediti taktove 30–64 prvog i 5–55 trećeg stava). Između inicijalnih subjekata prvog i finalnog stava uočava se, pored melodijsko ritmičke, i sličnost klavirske fakture, kao i bliskost registra u kome se materijal izlaže. Kontrast postoji u orkestarskom tkivu, odnosno okruženju subjekata, a ne u njemu samom. Ova okolnost nedvosmisleno upućuje na srodnost prvih tema eksternih stavova i njihovu vezu sa motivom  $m^1$  uvoda.

Celokupan tematski sadržaj koji u finalnom stavu sledi nakon izlaganja prve teme – most, odseci  $B_1$  i  $B_2$  druge teme kao i završna grupa, utemeljen je na materijalu uvoda. Kao osnova oblikovanja navedenih segmenata poslužila je varijanta motiva  $m^2$ , u uvodu poverena fagotima (prvi stav, takt 22). Kao što je pri analizi ovog motiva u uvodu istaknuto, nakon njegovog izlaganja i ponavljanja sledi proširenje. Upravo na osnovu tog proširenja, koje u primarnom izlaganju ovog materijala nema poseban značaj, formira se inicijalni motiv ključnih subjekata finala (primer 40). Niz tonova koji se u melodijskoj liniji fagota iz uvoda prvog stav izdvaja kao posebna celina je oivičen. Grupa tonova koja predstavlja derivat motiva  $m^2$ , označena je na isti način (oznakom  $m^2$ ) kao i osnovni oblik.

Početni motivski impuls svih izdvojenih entiteta finalnog stava, oblikovan je u okviru metričko formalnih jedinica različite dužine, što poznatoj melodisko ritmičkoj građi daje uvek drugačiju metričku osnovu. Kao što se iz primera 40 može videti, na osnovu poznate melodije izvedene su dve varijante motiva  $m^2$  koje se koriste u realizaciji tematskog sadržaja finalnog stava.

Međusobno su ekvivalentni inicijalni motivi odseka  $B_1$  druge teme i završne grupe, s tim što je odsek druge teme zasnovan na četvorotaktu, a završne grupe na jednotaktu. Srodnost je ispoljena između odseka  $B_2$  druge teme i mosta. Oba segmenta su utemeljena na početnoj trotaktnoj metričko formalnoj jedinici. Potrebno je istaći da se dve varijante razlikuju prvenstveno po smeru kretanja. No s obzirom na to da se ovaj motiv u muzičkom toku permanentno javlja u osnovnom i inverznom obliku, razliku je potrebno (i moguće) uočiti primarno na inicijalnim pozicijama segmenata forme.

Posebnu izrazitost nosi početni motiv odseka  $B_1$  druge teme, a način na koji je izveden iz poznatog sadržaja ukazuje na veći stepen složenosti u odnosu na ostale muzičke entitete finala. U postupku formiranja inicijalnog motiva ovog odseka druge teme, zapaža se preuzimanje dela poznate melodijske linije kombinovane sa slobodnom inverzijom. Osa obrtaja je ton fis, koji se javlja u melodijskom toku što ukazuje na refleksiju sa materijalizovanom, horizontalnom osom simetrije. U završnoj grupi koristi se, za sekventni rad, samo početni takt. Odsek  $B_2$  druge teme, zasnovan je na karakterističnom motivu mosta, koji je dobijen iz istog segmentu uvoda (primer 40) kao i odsek  $B_1$  odnosno završna grupa, ali u osnovnom obliku.

Materijal odseka  $B_1$  druge teme značajan je, ne samo po postupku dobijanja iz poznatog materijala, već i po ulozi koju u stavu zauzima. U razvojnom delu se koristi motiv iz ovog odseka, koda je gotovo u celosti sazdana na njemu, a u reprizi je druga tema u celosti predstavljena samo odsekom  $B_1$ .

Primer 40

The image displays four staves of musical notation, each with a descriptive label to its right. The first staff (measures 22-91) is in bass clef, marked *fg* and *p*, and features a motif  $m^2$  indicated by a bracket and dashed lines. The second staff (measures 92-168) is in treble clef, marked *tr.* and *mf*, and features a motif  $m^2$ . The third staff (measures 169-247) is a piano duet, with the right hand marked *f* and *p*, and the left hand marked *f*, featuring a motif  $m^2$ . The fourth staff (measures 248-325) is also a piano duet, with the right hand marked *ff* and the left hand marked *f*, featuring a motif  $m^2$ . The fifth staff (measures 326-393) is a piano duet, with the right hand marked *f* and the left hand marked *f*, featuring a motif  $m^2$ .

Prvi stav UVOD

Treći stav 2. tema  $B_1$

Treći stav završna grupa

Treći stav 2. tema  $B_2$

Treći stav most

O značaju ovog odseka druge teme, pa samim tim i inicijalnim motivom na kome se on zasniva, govori i činjenica da druga verzija ovog motiva, na kojoj počivaju odsek  $B_2$  i most<sup>192</sup>, u reprizi biva izostavljena.

<sup>192</sup> Most u reprizi se tematski razlikuje od onoga u ekspoziciji. U ekspoziciji, karakterističan motiv mosta (takt



Za proces oblikovanja finalnog stava posebno je važan materijal kojim započinje centralni odsek razvojnog dela (takt 255). Na tom mestu se izlaže tema koja u ekspoziciji ne postoji, što i uslovljava njeno određenje kao epizodne teme. Ovakav stav je sasvim prihvatljiv ukoliko se u obzir uzmu samo događanja unutar trećeg stava. No poređenjem pojedinih karakteristika motiva  $m^1$  i  $m^2$  iz uvoda prvog stava moguće je utvrditi da ove dve muzičke supstance, uvod prvog i epizodna tema trećeg stava, poseduju određeni stepen srodnosti. Veza se uspoljava u ravnomernom ritmičkom pulsus (motiv  $m^1$  pokret osmina, epizodna tema četvrtina) melodijskom ambitusu kvarte (motiv  $m^2$  i epizodna tema), a veoma je indikativan izbor instrumenta kome je epizodna tema poverena – horna. Do nastupa epizodne teme horne uglavnom učestvuju u realizaciji vertikale i pedala, što dodatno afirmiše izlaganje epizodne teme. Pored instrumentalne boje sličnost pojačavaju dinamika i artikulacione oznake (tenuto i snažni akcenti, primer 41).

Primer 41

Treći stav

RAZVOJNI DEO

epizodna tema

254 cor. a2

The musical notation shows a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a measure rest marked '254'. The notes are: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. Dynamics are indicated as *f* under the first note and *ff* under the final note. The instrument is identified as 'cor. a2'.

Povezivanje uvoda prvog sa epizodnom temom trećeg stava sjedinjenja su dva, naizgled, suprotna htenja. Jedno je izraženo u tendenciji da se događanja na tematskom planu koncerta nađu pod istom kupolom na čijem je vrhu materijal uvoda; a drugo da se epizodnoj temi u okviru trećeg stava obezbedi dovoljno prostora za individualno profilisanje

---

57) je on zasnovana na veoma izrazitom tematskom materijalu (nastalom iz uvoda prvog stava), dok je u reprizi (takt 389) on izgrađen na materijalu prve teme.

#### 7. 4. 2. Posebnosti u realizaciji formalnog modela

Globalno uređenje formalnog konteksta je u osnovi veoma pregledno, ali način plasmana pojedinih odseka ukazuje na brojna veoma specifična rešenja u procesu konstituisanja forme. Posebnu pažnju izaziva konstituisanje onih subjekata u kojima se ispoljava dejstvo rotacije, čiji uticaj ne nalazimo na globalnoj koncepciji stava. Izlaganje prve teme, odseka  $B_1$  druge u okviru ekspozicije a delimično i epizodne teme u razvojnom delu pokazuju uticaj rotacije sa fiktivnom osom (primer 42). Subjekti u ekspoziciji (prva tema i odsek  $B_1$ ) poseduju srodnost u procesu konstituisanja forme i mogu se odrediti kao tema i niz varijacija, dok epizodna tema poprima odlike niza, sintaksičkih jedinica ili metričko formalnih celina.

Prva tema je građena homofono, dok se u drugoj uočavaju i elementi polifonije.<sup>193</sup> Odsek  $B_2$  druge teme je koncipiran kao samostalna sintaksička jedinica i pokazuje određenu autonomiju. U muzičkom toku stava se ne ponavlja niti razvija odudara od koncepcije ostalih subjekata, nema svog simetrično postavljenog 'parnjaka' i u stav unosi određeni stепен uznemirenja.<sup>194</sup>

Repriza prve teme je varirana i redukovana, odsek  $B_1$  značajno strukturno preosmišljen<sup>195</sup> a  $B_2$  je izostavljen. Rotacija, koja je u ekspoziciji značajno uticala na koncepciju tema, u reprizi se povlači a simetrija karakternog variranja postaje veoma

---

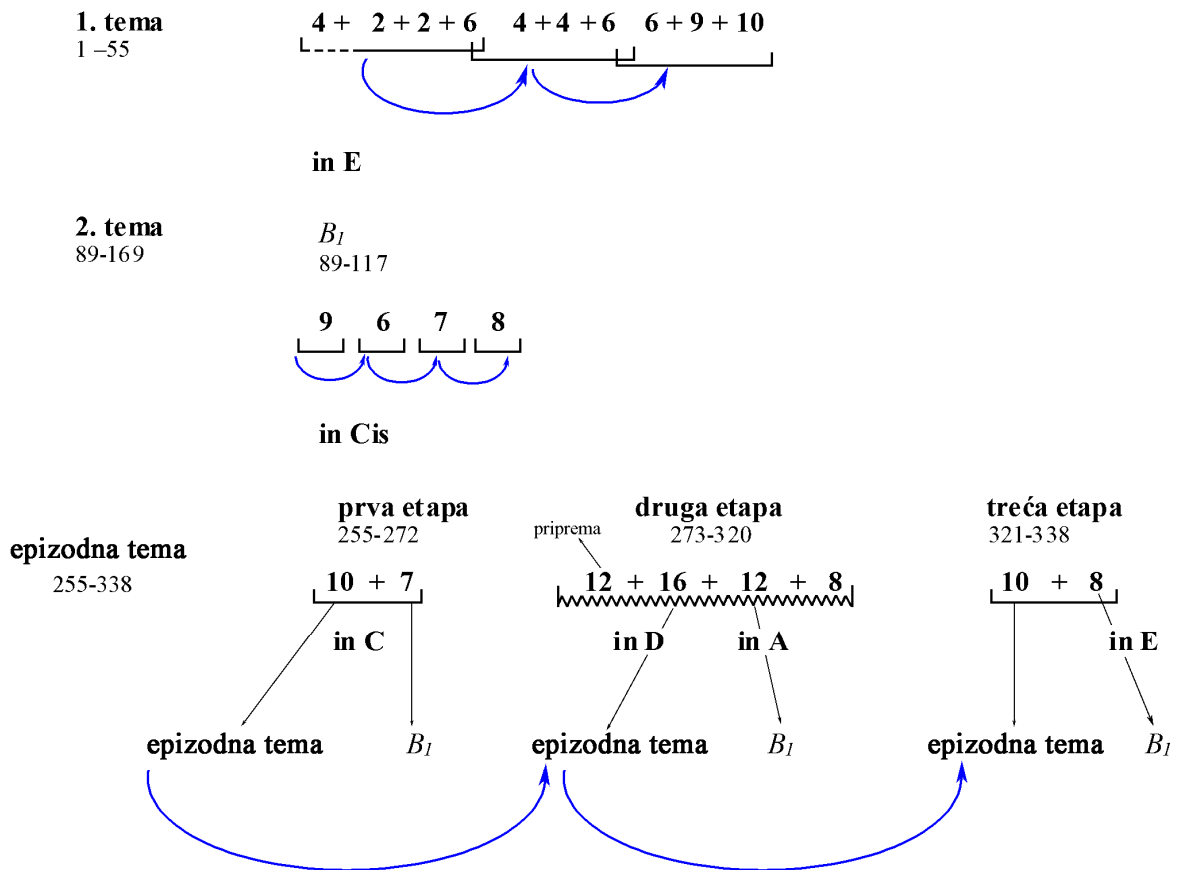
<sup>193</sup> Prva tema je nakon pripreme od četiri takta oblikovana u formu muzičke rečenice (takt 5–14), nakon koje slede dve varijacije. Druga tema je takođe oblikovana u formi varijacija. Nakon izlaganja teme, u formi rečenice (takt 89-98) slede tri varijacije (prva takt 99–102, druga takt 103–109, i treća 110–139). Odnos između teme i varijacija je osmišljen tako da sledi logiku kretanja od jednostavnijeg ka složenijem načinu rada sa temom, što uslovljava opšti porast zvučne tenzije. Prva varijacija donosi temu u streti (deonice trombona), u drugoj se tema melodijski menja i takođe je data u streti (oboa i engleski rog gornji a fagot donji glas), dok se u poslednjoj varijacija nakon imitacije u streti, koja je realizovana smanjenjem razmaka između nastupa glasova, nalazi i obimno proširenje (takt 117–139) u okviru koga se potvrđuje tonalni centar – in – Cis ovog odseka teme.

<sup>194</sup> Tematska izrazitost, strukturna i tonalna osamostaljenost odseka druge teme ( $B_1$  i  $B_2$ ) inicira tumačenje po kome je sonatni oblik ovog stava utemeljen na tri teme – drugi odsek druge teme ima funkciju treće teme: Laslo Somfai, *Bartok Tanulmany Znemukiado*, Budapest 1981, 178. Prema navedenom izvoru druga teme ( $B_1$ ) predstavlja svojevrsan omaž Stravinskom, a treća ( $B_2$ ) Čajkovskom. Uz puno uvažavanje različitih analitičkog tumačenja, čini se da – inače sasvim prihvatljiva ideja o tumačenju ova dva muzička entiteta kao nezavisnih subjekata, zahteva i jednu širu raspravu o trećoj temi u sonatnom obliku. Ona bi trebalo da obuhvati istorijski kontekst pojave trećeg subjekta u sonatnom obliku, različite vidove ispoljavanja, sistematizaciju, i sasvim izvesno, po obimnosti i složenosti, jeste građa za posebnu studiju.

<sup>195</sup> Odsek  $B_1$  se u reprizi najpre konstituiše kao rečenična struktura, ali se nakon izlaganja ne pojavljuju varijacije, kao što je to u ekspoziciji već sledi rad sa tematskim materijalom koji poprima karakteristike razvojnog dela i deluje kao nov, drugi, razvojni segment oblika (videti šemu II/3 u prilogu).

značajna u procesu realizacije reprize. To podrazumeva aktiviranje promene, kao vodeće kategorije u realizaciji muzičkog toka.

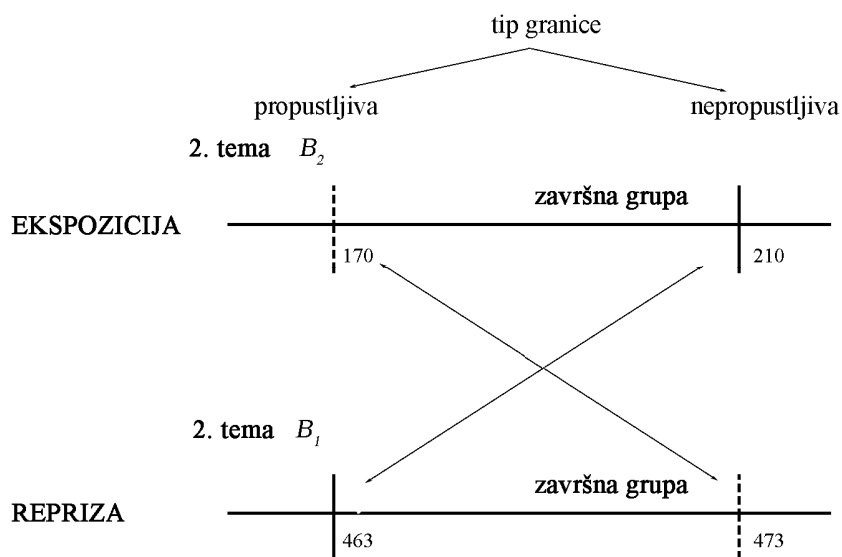
Primer 42



Most i završna grupa su u muzičkom toku osmišljeni kao segmenti fragmentarne strukture, i na sebe posebno skreću pažnju po karakterističnom načinu iscrtavanja signala početka i završetka, što utiče na profiliranje granice. Most se u ekspoziciji i reprizi razlikuje. U ekspoziciji je uveden u trenutku dok još traju odjeci materijala prve teme (takt 51), a karakterističan materijal se uvodi šest taktova nakon njegovog početka (takt 57), što izaziva duboko ulančavanje ova dva susedna segmenta muzičkog toka (prve teme i mosta). Završna grupa se izdvaja kao poseban segment forme, u oba dela oblika (ekspozicija i repriza) tematski je ista, ali se u muzički tok ugrađuje na drugačiji način. Može se reći da u uslovima

napuštanja tonalno-funkcionalne logike ovaj segment forme donekle gubi svoju pramernu funkciju (potvrdu tonaliteta druge teme) i često biva izostavljen. Međutim, u finalnom stavu ovog koncerta ona nosi određeni stepen izrazitosti što je izdvaja iz okolnog muzičkog tkiva. Način na koji ulazi u muzički tok, signal početka, kao i postupak njenog zaokruživanja, signa kraja, je specifičan jer ne predstavlja puko prenošenje poznatog muzičkog entiteta sa jedne na drugu poziciju u muzičkom toku (iz ekspozicije u reprizu). Brojne komponente muzičkog izraza se akativiraju u cilju njenog povezivanja za muzički tok koji prethodi odnosno razdvajanja od onoga koji za njom sledi (primer 43).

Primer 43



Poređenjem odseka koji se izdvajaju kao završna grupa (ekspozicija 170–209, repriza 463–473) može se utvrditi da u je u ekspoziciji direktno vezana za odsek koji joj prethodi (druga tema – odsek  $B_2$ ), i jasno odvojena od dela koji za njom sledi (razvojni deo). Nasuprot tome, u reprizi je granica koja deli završnu grupu od prethodnog toka (druga tema – odsek  $B_1$ ) veoma jasno iscrtana, dok je onu prema odseku koji sledi – koji, zbog svoje izrazite propustljivosti, moguće samo uslovno odrediti na način kako se to u analizi predlaže. Primarna funkcija završne grupe je u periodu nastanka i razvoja sonatnog oblika imala funkciju potvrde tonaliteta druge teme. U okolnostima kada takva tonalna logika nije

primarna u procesu oblikovanja formalnog modela, funkcija ovog odseka biva preusmerena na afirmaciju tematskog i strukturnog plana.

Razlike koje postoje u oblikovanju simetrično postavljenih sistema (ekspozicija i repriza) produkt su sveukupnog procesa variranja koja dominira u koncepciji koncerta. Centralni odsek razvojnog dela se izdava za kao centralna osa stava zasnovana na epizodnoj temi. Oko nje se u razvojnom delu ogledaju prva i druga tema, zasnovane na motivima  $m^1$  i  $m^2$  (upisano u primru 39), što ukazuje na refleksiju u koncepciji razvojnog dela, pri čemu su simetrični entiteti permutovani (veoma slična koncepcija razvojnog dela nalazi se i u prvom stavu koncerta). Različiti vidovi simetrija logično sadejstvuju otkrivajući trag jedne osobene logike stvaralačkog umeća, koja se prepoznaje kao originalna, Bartokova.

#### 7. 4. 3. Osvrt na sadejstvo simetrija

U koncepciji sonatnog oblika finalnog stava, kao što je već istaknuto, prirodno i logično se manifestuje translatorna simetrija sa materijalizovanom osom simetrije. Osa (razvojni deo) integriše simetrično postavljene sisteme (ekspoziciju i reprizu) među kojima je izražena nepotpuna ekvivalentnost. Pored ovog vida simetrije na globalnom nivou je, uz uvažavanje izrazito nepotpune ekvivalentnosti, moguće evidentirati i uticaje refleksije. I dok na nivou celine dominiraju osne simetrije sa materijalizovanom osom – translacija i refleksija, pojedini delovi oblika (prva tema, odsek  $B_1$  druge teme i centralni odsek razvojnog dela) su profilisani pod izrazitim dejstvom rotacije. Ispoljavanje takozvanih statičnih simetrija prati postojanje promene u simetrično postavljenim segmentima, čime se ostvaruje izrazit stepen dinamizacije muzičkog toka. To ujedno potvrđuje stav da vrste simetrija koje se terminološki često određuju kao statične, u sebi nose i suprotna obeležija.

Okolnost da su svi segmenti forme trećeg stava direktno (most, odseci  $B_1$  i  $B_2$  druge teme i završna grupa motiv  $m^2$ ) ili indirektno (prva tema finala preko prve teme prvog stava vezuje se za motiv  $m^1$ ) izvedeni iz uvoda koji prethodi prvom stavu, ukazuje na veoma značajan uticaj simetrije karakternog variranja. Na taj način se dokazuje da je uvod suštinski vezan za ciklus u celini, a ne samo, čak ne ni primarno, za prvi stav.

Na nivou globalnog uređenja forme stava dva muzička entiteta su plasirana bez odgovarajućeg simetrično postavljenog ekvivalenta. Pored odseka  $B_2$  druge teme, o čemu je

već bilo reči, to je i koda u finalnom stavu. Završni segmen forme je veoma opsežan i razvijen, a ne poseduje ekvivalent u muzičkom toku stava.<sup>196</sup> Ova okolnost inicira i realnost da se koda, kojom završava finale, opredeliti kao svojevrsna koda ciklusa i na taj način, po mestu nalaženja, postavi ekvivalentno uvodu prvog stava.

### **7. 5. Konceptija ciklusa – vrste simetrija i status ose**

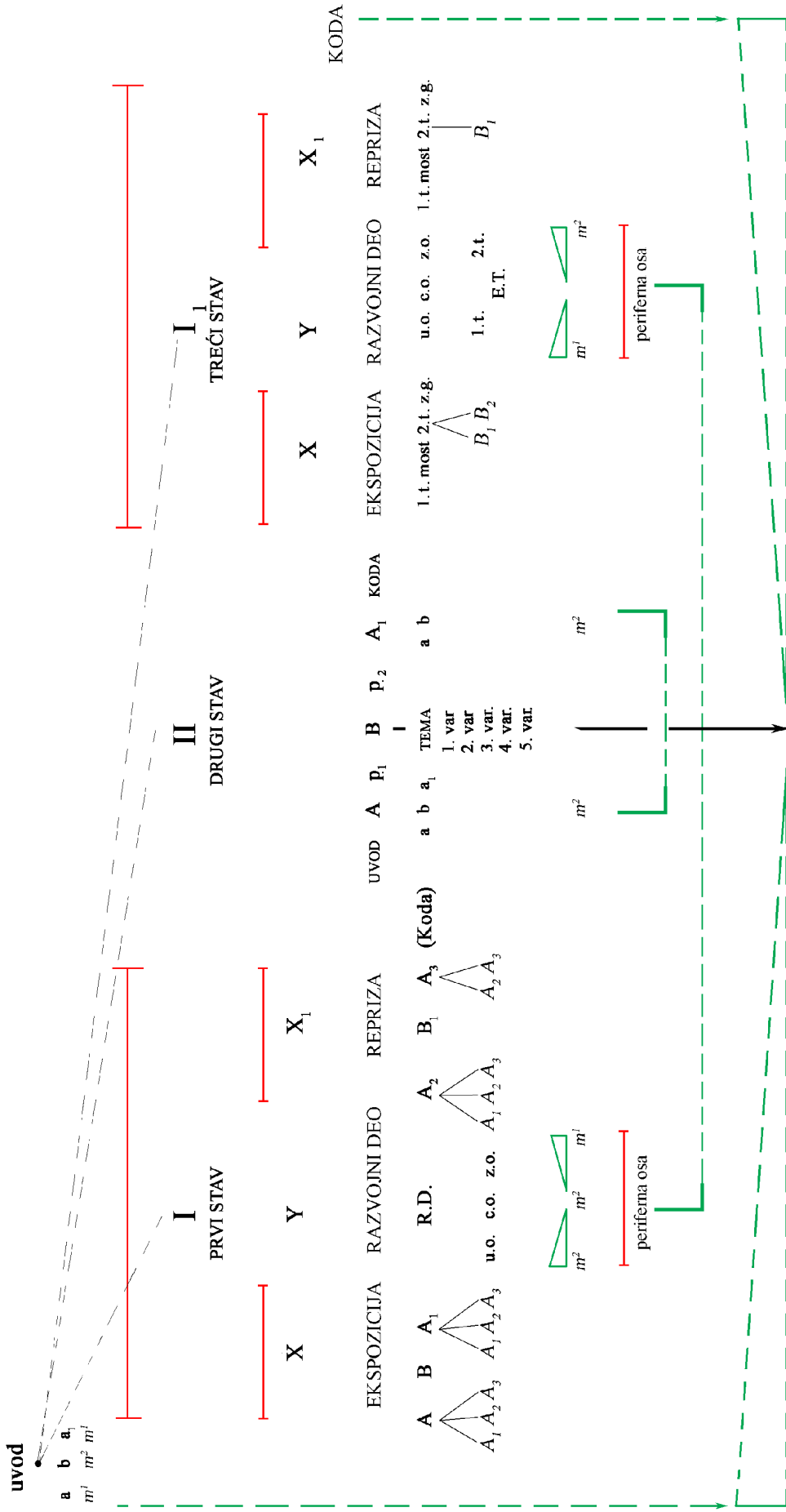
Razmatranjem vrsta simetrije u svakom stavu ponaosob stvoren je prostor da se utvrdi njeno dejstvo na proces realizacije ciklusa. Na nivou celine evidentno je sadejstvo translatorne simetrije i refleksije sa materijalizovanom osom, uz dominantno izražen uticaj simetrije karakternog variranja (primer 44).

Prvi i treći stav pokazuju veoma visok stepen tematske izvedenosti iz uvoda, što posredno i njih dovodi u značajan stepen međuzavisnosti. Nasuprot tome drugi stav ispoljava značajnu samostalnost, posebno u delu **B**, što ga u muzičkom toku centralizuje i izdvaja od okolnog muzičkog tkiva.

Eksterni stavovi su povezani tematski, ali i na osnovu drugih muzičkih parametara što primarnoj, tematskoj objedinjenosti daje novu dimenziju. Na osnovu tempa, orkestracije, vrste takta, akustičke dinamike, tonalnog plana i koncepcije forme, može se zaključiti da prvi i treći stav poseduju visok stepen jedinstva dok se središnji, lagani stav u značajnoj meri izdvaja (primer 44). Prvi i treći stav su u brzom, a središnji u laganom tempu; spoljašnji stavovi su utemeljeni na zvuku celog orkestra, dok se u drugom ne uključuje zvuk gudačkih instrumenata; prvi i treći stav uglavnom protiču u parnom taktu dve četvrtine, a drugi je u taktu tri osmine; prvi i treći stav počinju i završavaju jakom akustičkom dinamikom,

---

<sup>196</sup> Koda bi se mogla odrediti kao treći razvojni segment stava



dok se na analognim mestima, početku i kraju drugog stava nalazi tiha dinamika; eksterni stavovi su zaokruženi istim tonalnim centrom (inE), a na početku središnjeg stava se uspostavlja tonalni centar udaljen za prekomernu kvartu (in Ais); u procesu oblikovanja muzičkog toka u eksternim stavovima dominira sonatni oblik, a lagani stav je u formi složene trodelne pesme.

- Translacija se prepoznaje u činjenici da se prvi stav – složeni sistem **I**, preko ose simetrije premešta na poziciju finala – složeni sistem **I<sub>1</sub>** (primer 44). Drugi stav, zauzima poziciju centralne ose simetrije – složeni sistem **II**.
- U odnosu na deo **B** drugog stava, koji je postavljen kao epcentralna tačka ciklusa moguće je uočiti da se segmenti forme zasnovani na istim inicijalnim motivima na određeni način 'ogledaju' oko njega što ukazuje na dejstvo refleksije. Između segmenata koji su bliži centru, a to su odseci drugog stava, uspostavlja se ekvivalentnost. Razvojni deo u spoljnim stavovima osmišljen tako da se u njima ispoljava slična koncepcija muzičkog toka utemeljena na refleksiji sa materijalizovanom osom. Ova okolnost ukazuje na strukturnu srodnost dve periferne ose. Obimna i složena koda finala ostvaruje svojevrsnu ravnotežu uvodu kojim započinje koncert i na određeni način dobija funkciju kode ciklusa u celini. Svi navedeni odnosi koji proističu iz refleksije ubeleženi su u primeru 44 isprekidanim linijama.

Translacija i refleksija se u ciklusu prepliću, ali refleksija ispoljava veću raznovrsnost i preciznije delovanje te sam tim dobija veći značaj. Razvojni deo eksternih stavova poprima ulogu periferne ose. Centralna osa je tematski i strukturno nezavisna, a među perifernim se manifestuje strukturna srodnost.

#### *7. 5. 1. Značaj uvoda u procesu realizacije ciklusa*

Osnovni pokretač celokupnog muzičkog sadržaja u ovom delu lociran je u uvodu prvog stava. Složenim vidovima transformacije motiva  $m^1$  i  $m^2$  iz uvoda prvog stava dobijeni su svi vitalni tematski potencijali unutar koncerta, osim središnjeg dela **B** laganog



stava. Menjajući svoju unutrašnju konfiguraciju početni motivi se usmeravaju na nove pozicije unutar dela dobijajući i novu funkciju u procesu konstituisanja muzičkog toka. Na taj način se nedvosmisleno potvrđuje da je uvod na početku koncerta suštinski uvod u ceo ciklus.

Okolnost da su gotovo svi muzički sadržaji unutar dela osmišljeni na osnovu istih početnih impulsa, ukazuje na postojanje motivske monolitnosti, srodne onoj kakvu nalazimo u *Prvom koncertu za violinu i orkestar*. Srodnost se ogleda u činjenici da postoji jedno osnovno motivsko ishodište iz koga se rasejavaju svi motivski materijali dela. Ishodišna motivska tačka samim tim postaje i ključna poluga u razotkrivanju složenih procesa oblikovanja dela.

Razlike koje postoje u procesu realizacije ovih dela ukazuju na svojevrsnu razvojnu liniju u oblikovanju ciklusa. U violinskom koncertu osnovni pokretač muzičkog zbivanja lociran je u inicijalnom motivu prve teme prvog stava i konkretno povezan za ime ličnosti kojoj je delo posvećeno – Štefi Gejer. Svi tematski materijali muzičkog toka u tom delu proizašli su iz početnog motiva. Centralna tačka – osa simetrije oko koje su segmenti forme objedinjeni, takođe je zasnovana na transformaciji poznatog motiva. Nasuprot tome u klavirskom koncertu su motivi  $m^1$  i  $m^2$  izloženi u posebno profilisanom odseku dela – uvodu, njihov sadržaj nema vanmuzički predznak, a u muzički tok je uveden segment koji na tematskom planu poseduje apsolutnu autonomiju – deo **B** drugog stava – i predstavlja centralnu osu simetrije. Koncept oblikovanja ciklusa u *Prvom koncertu za klavir i orkestar* uvažava princip tematskog jedinstva ciklusa karakterističan i za prethodno delo, ali na poziciju ose simetrije uvodi nov muzički entitet.

Osamostaljivanje ose simetrije, i jačanje uticaja refleksije u ogledalu dva su ključna momenta koja na određeni način obezbeđuju kontinuitet u odnosu na prethodno delo, ali su istovremeno izuzetno važni u procesu razvoja simetrične koncepcije ciklusa kakvu nalazimo u kasnijim Bartokovim delima. Uz nesumnjivo veliki uticaj koji osne simetrije imaju na proces oblikovanja ovog dela, ipak je nesporno je da najveći zanačaj u delu nose dinamične simetrije. Ispoljavaju se u različitim vidovima narušavanja statičnih, ali i posebno izraženoj simetriji karakternog variranja. Osnovni pokretač ove vrste simetrije je lociran u uvodu iz koga se motivski sadržaj 'rasejava' u sve pore muzičkog tkiva koncerta, (primer 44).

Ovaj vid simetrije je ključni pokretač realizacije muzičkog toka i poluga koja realizaciju ciklusa usmeri ka novim rešenjima.

## 8. AFIRMACIJA SIMETRIČNE KONCEPCIJE CIKLUSA

Koncepcija ciklusa, koja podrazumeva izdvajanje središnjeg stava (drugog u trostavačnom ili trećeg u petostavačnom) kao autonomne celine i tematskog objedinjavanja okvirnih stavova, kao što je već više puta isticano, predstavlja osobeni pečat forme Bartokovih dela. Jednostavno nazvana, simetričnom koncepcijom ciklusa, ona neprestano izaziva interesovanje stručnjaka različitog profila, jer joj se, ne bez razloga, pripisuje važna uloga u kreiranju prepoznatljivosti i autentičnosti opusa ovog autora. U prethodnim poglavljima rada sagledan je put koji vodi ka takvoj koncepciji. U poglavlju koji sledi ukazaće se na afirmaciju simetričnog pristupa u realizaciji ciklusa i izdvojiti pojedini momenti koji se mogu označiti kao razlozi njegovog napuštanja.

### 8. 1. Drugi koncert za klavir i orkestar

*Drugi koncert za klavir i orkestar* (1930–31)<sup>197</sup> poseduje trostavačnu koncepciju ciklusa (brzo, lagano, brzo) uobičajenu za za koncertantni žanr. Umetanje izrazito kontrastnog segmenta, (*Adagio – Presto – Adagio*), unutar središnjeg, laganog stava značajno potencira osobenosti, ne samo drugog stava, već i koncerta u celini<sup>198</sup>, a ciklusu daje obrise petostavačnosti.<sup>199</sup> *Presto* segment poprima karakteristike epicentralne tačke koja u muzičkom toku poseduje apsolutnu tematsku i strukturnu autonomiju. Način profilisanja eksternih stavova, posebno na tematskom, tonalnom a delimično i na strukturnom planu i tonalnom planu, ukazuje na njihovu irazitu objedinjenost, što ciklusu u celini daje pečat afirmativne simetrične koncepcije ciklusa tipične za Bartoka.

---

<sup>197</sup> Delo je premijerno izvedeno 23. januara 1933. godine u Frankfurtu. Orkestrom frankfurtskog radija (Frankfurt Radio Symphony Orchestra) dirigovao je Hans Rosbaud (Hans Rosbaud), a solističku deonocu je tumačio Bela Bartok.

<sup>198</sup> Treba napomenuti da ovakav vid kontrasta u tempu unutar laganog stava nije novina u apsolutno smislu te reči. U *Koncertu za klavir i orkestar* u b molu P. I. Čajkovskog postoji gotovo analogna koncepcija laganog stava: *Andantino semplice – Prestissimo – Tempo I*

<sup>199</sup> U koncepciji ciklusa moguće je sagledati logiku petostavačnosti tipičnu za četvrti i peti gudački kvartet. O tome će detaljnije biti reči u okviru poglavlja o koncepciji ciklusa.

Dejstvo simetrije u isticanju osobnosti koncepcije forme svakog stava ponaosob, ali i značaj za njihovo integrisanje u celinu veoma je intenzivno. Iznijansiranost dejstva i slojevito prožimanje različitih vidova simetrije u ovom koncertu biće razmatrani najpre u svakom stavu pojedinačno, a potom i u delu u celini. Ključni analitički oslonac manifestuje simetrija se ispoljava u tematizmu. Prepoznatljive tematske jedinice artikulišu muzički tok i generišu formalni obrazac svakog stava. Elementi strukturnog plana pokreću promene u načinu plasmana prepoznatljivih tematskih entiteta. Promena strukture pojedine teme gotovo redovno inicira i promenu njene funkcije u datom formalnom kontekstu, što po pravilu dovodi do višeznačnih tumačenja. Za razliku od *Prvog koncerta za violinu i orkestar* i *Prvog koncerta za klavir i orkestar* u kojima je tonalni plan značajno uticao na proces oblikovanja muzičkog toka, u delu koje će biti razmatrano on nema tako izraženu oblikotvornu funkciju. Ipak, neophodno je istaći tonalnu objedinjenost koncerta, in G.

Prvi stav je utemeljen na zvuku orkestra bez gudačkih instrumenata,<sup>200</sup> koralni segment drugog stava, Adagio, uz deonicu soliste sadrži i gudački korpus dok su središnja tačka ciklusa, *Presto*, i finale zasnovani na zvuku orkestra u celini. Sam autor ostavio je analitički zapis o ovom delu, u kome ukazuje na pojedine polifone postupke u radu sa muzičkim sadržajem i posebno ističući tematske veze između stavova

#### 8. 1. 1. Prvi stav – sled segmenata u muzičkom toku i mogućnosti određenja formalnog modela

Sled segmenata u muzičkom toku ukazuje na sjedinjavanje više različitih formalnih konteksta.

|                       |                    |          |                      |          |                      |                      |                      |          |                             |
|-----------------------|--------------------|----------|----------------------|----------|----------------------|----------------------|----------------------|----------|-----------------------------|
| <i>Rondo:</i>         | <b>A</b>           | <b>B</b> | <b>A<sub>1</sub></b> | <b>C</b> | <b>A<sub>2</sub></b> | <b>B<sub>1</sub></b> | <b>A<sub>3</sub></b> | <b>C</b> | <b>A<sub>4</sub> (Koda)</b> |
| <i>Sonatni oblik:</i> | <b>Ekspozicija</b> |          |                      |          | <b>Razvojni deo</b>  | <b>Repriza</b>       |                      |          | <b>Koda</b>                 |
|                       | <b>A</b>           | <b>B</b> | <b>A<sub>1</sub></b> | <b>C</b> | <b>A<sub>2</sub></b> | <b>B<sub>1</sub></b> | <b>A<sub>3</sub></b> | <b>C</b> | <b>A<sub>4</sub></b>        |
| <i>Dvodel:</i>        | <b>Prvi deo</b>    |          |                      |          | <b>Drugi deo</b>     |                      |                      |          | <b>Koda</b>                 |
|                       | <b>A</b>           | <b>B</b> | <b>A<sub>1</sub></b> | <b>C</b> | <b>A<sub>2</sub></b> | <b>B<sub>1</sub></b> | <b>A<sub>3</sub></b> | <b>C</b> | <b>A<sub>4</sub></b>        |

<sup>200</sup> Tretman orkestra u prvom stavu pokazuje vezu sa *Koncertom za klavir i duvače* iz 1924. godine (rev. 1950) Igora Stravinskog.

Početna tema **A** nastupa nakon svakog kontrasnog segmenta, odnosno tema **B** i **C**, što upućuje na ključnu karakteristiku ronda, ali se okolnost da je pri ponavljanju ona uvek značajno izmenjena, opire logici rondo forme.

Po strukturi se, u odnosu na prvo izlaganje izrazito razlikuju treći i četvrti nastup prve teme (**A<sub>2</sub>** i **A<sub>3</sub>**)<sup>201</sup>, u kojima dolazi do značajne transformacije njenih motiva. Posebno je važna okolnost da je treći nastup prve teme konstituisan na način razvojnog dela (sadrži uvodni odsek, dve etape razvoja u centralnom i uvođenje elemenata teme **C** takt 119–199) a četvrti poseduje veoma značajan rad se početnim motivom (retogradna inverzija, takt 212), ali i svojevrsno pročišćenje teme kroz solističku kadencu (takt 222).

Izrazito raznorodan tretman prve teme upućuje na određeni uticaje sonatnosti i otvara mogućnost razumevanja stava kao sonatniog oblika sa tri teme. Ekspozicija u kojoj se predstavljaju tema (takt 1–73), i početak razvojnog dela (takt 119) su plasirani na način koji ih čini prepoznatljivim. Pitanje početka reprize usložnjava okolnost da se u muzičkom toku ne afirmiše ponavljanje subjekata izloženih u ekspoziciji, već u potpunosti dominira njihov razvoj.

Kao potencijalni reprizni momenat može se odrediti nastup tema **B<sub>1</sub>** (takt 200 – tema u inverziji), što sugeriše obrnutu reprizu. Ovo tumačenje značajno remeti činjenica da tema **B<sub>1</sub>** započinje transformisanim početnim motivom. Alternativno, potencijale početaka reprize poseduje solo kadenca (takt 222, nakon korone i general pauze), koja je zasnovana na materijalu prve teme. U tim okolnostima repriza se može tretirati kao nepotpuna, bez druge teme, s tim da se njeno izostavljanje donekle kompenzuje u nastupu teme **C<sub>1</sub>**, u koju se pri ponavljanju ugrađuje hromatika, karakteristična za temu **B**. O različitim vidovima izmene tema biće reči u odeljku teksta o motivskim potencijalima stava i procesu oblikovanja tema.

Konstituisanje muzičkog toka sugeriše i mogućnost da se stav sagleda kao dvodelni formalni kontekst. Nakon izlaganja tema (**A**, **B**, **A<sub>1</sub>**, **C**) sledi njihov razvoj, realizovan po istom redosledu segmenata muzičkog toka (**A<sub>2</sub>**, **B<sub>1</sub>**, **A<sub>3</sub>**, **C<sub>1</sub>** i **koda** na materijalu teme **A**), što stav deli na dve celine. Prvi deo je primarno zasnovan na ekspozicionom načinu izlaganja

---

<sup>201</sup> U prilogu 6 je dat shematski prikaz stava. Šematski prikaz zadržati analizu muzičkog toka i nije usmeren na zapis formalnog modela. U konkretnom segmentu muzičkog toka (prvi stav *Drugog koncerta za klavir i orkestar*) reč je o sadejstvu različitih formalnih modela tako da se zapis šeme muzičkog toka može smatrati jedino merodavnim.

forme – teme se izlažu, a drugi predstavlja njegovu varijantu i u njemu dominira razvojni tip izlaganja<sup>202</sup>.

U toku stava dolazi do čestih promena tempa, koje nisu radikalne ali značajno doprinose složenosti formalnog konteksta. Istovremeno, brojna razgraničenja su podvučena nepropustljivim granicama, koje veoma pregledno artikulišu muzički tok. U ovako isprepletanju konfiguraciji muzičkog zbivanja, kada snažno sadejstvuju precizna logika koncipiranja forme i neuhvatljiva stvaralačka imaginacija genijalnog autora, analitičko proučavanje vrsta simetrije postaje posebno atraktivno.

#### *8. 1. 1. 1. Potrncijali formalnih modela i ispoljavanje simetrija*

Kruženju teme **A** u muzičkom toku stava, koje afirmiše karakteristike oblika ronda, nedvosmisleno upućuje na postojanje rotacije sa materijalizovanom osom, koja je promenjiva kategorija (primer 45). Naime, osa se materijalizuje u temi **B** i **C**, odnosno **B<sub>1</sub>** i **C<sub>1</sub>**, i suštinski je usmerena ka objedinjavanju segmenata koji je okružuju. Tema **C** (takt 74), zbog promene tempa i činjenice da se njen inicijalni motiv formira u zvuku klavira, dok su prethodno izložene teme **A** i **B** započinjale orkestarskim instrumentima, u prvom nastupu unosi značajniji kontrast od prethodno izložene teme **B** (takt 33). Ta okolnost dovodi do primarne diferencijacije osa. Pri drugom nastupu teme **C** odnosno u temi **C<sub>1</sub>** (takt 254) mogu se prepoznati i pojedine odlike teme **B**<sup>203</sup>. Time je na određeni način umanjena razlika u muzičkom sadržaju među osama, a istaknuta njihova uloga u procesu ostvarivanja koherentnosti muzičkog toka.

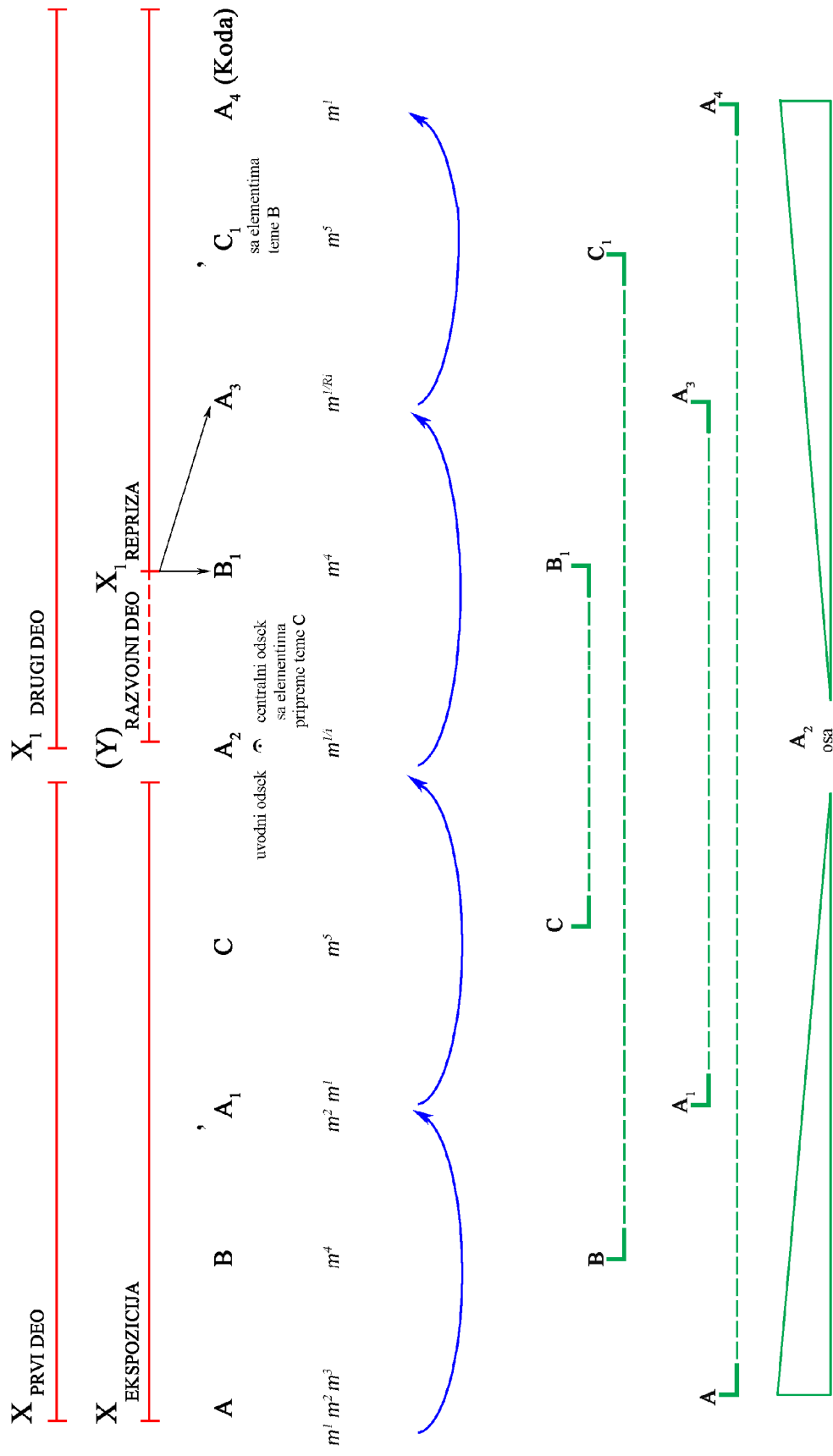
Činjenica da formalni obrazac prvog stava poseduje određene karakteristike sonatnog oblika upućuje na translatornu simetriju (primer 45) sa materijalizovanom osom. Istovremeno dvodelnost, koja podrazumeva najpre izlaganje tema a potom njihov razvoj, ukazuje na translaciju bez materijalizovane ose simetrije.

---

<sup>202</sup> Na ovom mestu bi se moglo otvoriti pitanje: Da li se radi o procesu oblikovanja muzičkog toka koji karakteriše oblik igre iz barokne svite – misli se na igru i dubl? S obzirom na to da se na mnogim nivoima konstituisanja muzičkog sadržaja tokom koncerta u celini mogu prepoznati uticaji baroka (na to će se tokom analitičkog saglesavanja koncerta stalno ukazivati), tumačenje dvodela iz vizure barokne forme bi bilo sasvim opravdano.

<sup>203</sup> Tema **C<sub>1</sub>**, takt 254, je data u orkestarskom zvuku, promena tempa upućuje na ubrzanje, a ne usporavanje muzičkog toka kao što je to bilo pri njenom prvom nastupu, a intervalski sastav ukazuje na preuzimanje odlika teme **B**.

Primer 45



Prema logici sonatnog oblika materijalizovana osa simetrije se nalazi na poziciji razvojnog dela odnosno teme  $A_3$ . U ovom stavu ona se izdvaja prema mestu nalaženja (u primeru 45 obeležena slovom  $Y$ ), ali je po ključnim svojstvima muzičkog toka, koji je utemeljen na razvoju prethodno izloženih materijala, suštinski povezana sa segmentima koji slede, što i njeno izdvajanje čini krajnje uslovnim (njen nastup uslovan i u primeru 45 izdvojen zagradama). Ekspozicija predstavlja sistem  $X$ , a njegovo premeštanje u sistem  $X_1$ , po svojstvima muzičkog toka ne favorizuje ponavljane, već promenu što uslovljava dominaciju elemenata razvoja. Upravo ovi razlozi navode na percepciju i drugog oblička ispoljavanja translatorne simetrije.

Uočavamo da je, prema redosledu nastupa tema moguće izvršiti grupisanje u dva međusobno nepotpuno ekvivalentna segmenta. Nastupe tema  $A$ ,  $B$ ,  $A_1$  i  $C$  moguće je tretirati kao sistem  $X$  koji se 'premešta', translira u sistem  $X_1$ . On je po redosledu nastupa tema podudaran prethodnom  $A_2$ ,  $B_1$ ,  $A_3$  i  $C_1$  (primer 45). Mogućnost sagledavanja translatorne simetrije bez materijalizovane ose, ukazuje na postojanje dva sistema u susednom odnosu ( $X$  i  $X_1$ ) između kojih postoji jasna diferencijacija između eksponiranja tematskog sadržaja sistem –  $X$ , i njegovog razvoja – sistem  $X_1$ . To ujedno ukazuje i na karakteristike globalne dvodelnosti stava. Translacija koja deluje na proces oblikovanja forme stava, i koja se ispoljava dvojako (sa i bez ose), ukazuje i na jedno opšte pozicioniranje sonatnog oblika između dvodela i trodela.

Ako se u obzir uzmu neke od već navedenih osobenosti koncepcije forme, a to su: a) mogućnost izdvajanja centralne tačke stava (nastup teme  $A_3$  odnosno razvojni deo), bez obzira na svu uslovnost tog postupka, b) odnos tema  $B$  i  $C$  koje se u procesu razvoja približavaju jedna drugoj (posebno sa nastupom teme  $C_1$ ) i c) činjenicu da početni motiv prve teme ( $m^1$ ) ima primat ne samo u konstituisanju stava već i koncerta u celini (o čemu će reći biti kasnije), ukazuje na postojanje refleksije u ogledalu sa materijalizovanom osom (primer 45). Funkciju ose, kao i u slučaju translacije, nosi razvojni deo oličen u nastupu teme  $A_3$ . Uz svu uslovnost njenog izdvajanja, ipak se ne može prenebreguti činjenica da je u odnosu na osu tema  $A$  postavlja tako da uvek 'odgovara' sama sebi, dok se teme  $B$  i  $C$  ogledaju jedna u drugoj. Ponuđeni presek dejstva simetrija na proces oblikovanja prvog stava upućuje na zaključak da su višeznačnost koncepcije forme i kompleksnost ispoljavanja vrsta simetrija snažno isprepletani.

### 8. 1. 1. 2. Motivski potencijali stava i proces oblikovanja tema

Moguća višeznačnost sagledavanja globalne forme<sup>204</sup> stava je rezultat kompleksnih odnosa njegovih tematskih potencijala. U tom smislu posebno mesto pripada prvoj temi, odnosno njenom inicijalnom motivu.

Prva tema stava javlja se ukupno pet puta (**A**, **A<sub>1</sub>**, **A<sub>2</sub>**, **A<sub>3</sub>** i **A<sub>4</sub>** u okviru **kode**) i na brojne načine se manifestuje kao ključni činilac koegzistentnosti muzičkog toka. Temu čine tri motiva  $m^1$ ,  $m^2$  i  $m^3$  (primer 46), a najvažnije mesto, ne samo u prvom stavu već i u koncertu u celini, ima prvi od njih. Ovaj jezgrovit muzički nukleus, izdvojen u blistavom zvuku trube, nosi u sebi neverovatnu snagu i ogromne izražajne kapacitete. Motivi  $m^2$  i  $m^3$  su po ritmičkoj konfiguraciji međusobno srodni, a razlika se ispoljava u melodijskom kretanju. Za motiv  $m^2$  je karakterističan postupni uzlazni ili silazni pokret, dok motiv  $m^3$  karakteriše izlomljena putanja melodijskog kretanja. Zajednička odlika svih motiva je dvotaktni metričko formalni kontekst u kome su realizovani.

Primer 46

The image shows three staves of musical notation for motifs  $m^1$ ,  $m^2$ , and  $m^3$ .  
- The first staff (labeled '2') is for motif  $m^1$ , marked 'tr.' and 'f'. It features a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, and a dotted quarter note.  
- The second staff (labeled '4') is for motif  $m^2$ , marked 'pft.' and 'f<sup>3</sup>'. It features a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, and a dotted quarter note.  
- The third staff (labeled '5') is for motif  $m^3$ , marked 'ob.' and 'f'. It features a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, and a dotted quarter note.

Energetski potencijal motiva  $m^1$ , posebno je afirmisan samom konstrukcijom u kojoj dominira refleksija u ogledalu sa matrijalizovanom osom (primer 47). Osa simetrije je ujedno i antiklimaks u melodijskom toku motiva. Izvesna nedoslednost u redosledu tonova

<sup>204</sup> Na to ukazuje i Somfai Laszlo, *Tizennyolc Bartok-tanylmany, Zenemukiado*, Budapest, 1981, 205.



upućuje na nepotpunu ekvivalentnost osnovnog lika i njegovog odraza u ogledalu (ton d je u primeru izdojen zagradom), što unosi izvesnu dinamizaciju ali suštinski ne umanjuje značaj koji pomenuti vid simetrične koncepcije ima u procesu formiranja ovog motiva.

Primer 47

U toku stava motiv  $m^1$  podleže brojnim transformacijama, a najznačajnije se vezuju za polifone postupke. Uz osnovni oblik, ovaj se motiv javlja u inverziji i u retrogradnoj inverziji. Sve varijante motiva podležu strogo imitaciji. Prema redosledu promena motiv  $m^1$  sledi logiku od jednostavnijeg ka složenijem (primer 48). Nakon početnog izlaganja motiva u temi **A** (3–4), sledi njegova imitacija u streti najpre u prelazu ka temi **B** (26), a isti način rada nalazimo i u okviru teme **A<sub>1</sub>** (68–69). Inverzija motiva locirana je u temi **A<sub>2</sub>** i nakon izlaganja sledi strogo. Retrogradna inverzija motiva, u segmentu muzičkog toka označenom kao **A<sub>3</sub>**, podudara se sa kulminacijom stava (212–221) i nakon izlaganja takođe je data u streti.

Ovakva distribucija motiva  $m^1$  koja prati logiku od jednostavnijeg ka složenijem i u kojoj jedino ne postoji retrogradna inverzija njegovog osnovnog oblika, stvara jedinstvenu mrežu simetrija koja se uspostavlja između osnovnog oblika motiva  $m^1$  i njegovih varijanti.

Primer 48

Ispoljavanje motiva  $m^1$ ,  $m^2$  i  $m^3$  u segmentima  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_3$  i  $A_4$ .

|                          |                                       |                                                                                                                                                             |                                                                                              |                                                     |
|--------------------------|---------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| <p><b>A</b><br/>1-24</p> | <p><b>A<sub>1</sub></b><br/>58-73</p> | <p><b>A<sub>2</sub></b><br/>119-199<br/><small>(razvoj teme A sa elementima teme C)</small></p>                                                             | <p><b>A<sub>3</sub></b><br/>213- 253</p>                                                     | <p><b>A<sub>4</sub> (Koda)</b><br/>282-307</p>      |
| <p>[ 9 + 15 ]</p>        | <p>[ 10 + 6 ]</p>                     | <p><b>uvodni odsek</b><br/>119-135</p> <p><b>centralni odsek</b><br/>136-199</p> <p><b>prva etapa</b><br/>136-180</p> <p><b>druga etapa</b><br/>180-199</p> | <p>[ 5 + 5 ]</p> <p style="font-size: small;">solo kadencia</p> <p>[ 13 + 19 ]</p> <p>1)</p> | <p>[ 3 + 6 + 5 ]</p> <p>[ 3 + 3 + 7 ]</p> <p>2)</p> |

$m^1$

$m^2$   $m^3$

$m^1$

$m^2$   $m^3$

$m^1$

$m^{1/4}$  SIBILO

$m^2$   $m^3$

$m^1$

$m^{1/4}$  SIBILO

$m^2$   $m^3$

$m^1$

$m^{1/4}$  SIBILO

$m^2$   $m^3$

$m^1$

$m^{1/4}$  SIBILO

$m^2$   $m^3$

1) razvoj motiva  $m^1$  u kome dominira variranje i deljenje  
 2) variranje motiva  $m^1$ , nepotpuna ekvivalentnost osnovnog i izvedenog oblika

Refleksija koja reguliše sve te odnose ugrađena je u logiku konstituisanja motiva  $m^l$  širi se na postupke rada sa njim i dalje, kao što će analiza pokazati, ka realizaciji koncerta u celini.

Zvuk trube oglašava povratak na osnovni oblik motiva  $m^l$  u kodi, odnosno poslednjem nastupu teme **A<sub>4</sub>** (291). To stvara utisak uspostavljanja svojevrsne ravnoteže i 'raspleta' na kraju stava, ali se on već sledećeg momenta (292) poništava nastupima osnovnog i inverznog oblika motiva  $m^l$  u streti. Ovim gestom simbolično su nagoveštene nove transformacije motiva koje će uslediti ne samo u kodi već i u daljem toku koncerta. U poslednjem segmentu kode (295–307) nastupa jedan naizgled nov trotaktni motiv (deonica trombona, 295–297) koji se zatim imitaciono ponavlja (deonica trube takt 298). Ovaj motiv, bez obzira na osebnu melodijsko ritmičku konfiguraciju kakavu u toku stava ne nalazimo, može se smatrati derivatom inverznog oblika motiva  $m^l$  (primer 49).

Primer 49

The image displays three musical staves illustrating the relationship between motifs. The top staff, measures 2-3, shows a trumpet part with a trill (tr.) and forte (f) dynamics, featuring a motif labeled  $m^l$ . The middle staff, measures 174-175, shows a first trumpet part (tr. 1.) with forte (f) dynamics, featuring an inverted motif labeled  $m^{l/i}$ . The bottom staff, measures 295-297, shows a first trombone part (tbn. 1.) with forte (f) dynamics, featuring a motif labeled  $m^l/i$ . A vertical line connects the middle and bottom staves, and a green trapezoid is drawn below the bottom staff, indicating a relationship between the two motifs.

Najizrazitija veza između ovih motiva uspostavlja se na nivou simetrije. Refleksija u ogledalu sa materijalizovanom, vertikalno plasiranom osom uz nepotpunu ekvivalentnost

simetrično postavljenih tonova zajednička je odlika ovih motiva (uporediti primer 49 sa primerom 47)<sup>205</sup>.

Najizrazitija srodnost svih nastupa teme **A** je nesumljivo na tematskom planu. U tonalnom pogledu prvi i poslednji (**A** i **A<sub>4</sub>**) su usmereni ka osnovnom tonalnom centru in G, dok su ostali nastupi tema tonalno veoma nestabilni. Na strukturnom planu u svim nastupima teme **A** (osim u okviru kode), postoji jedna sintaksička jedinica koja u sebi sadrži dva međusobno zavisna strukturna entiteta (struktura n+n). Odnos između njih je razčit ali se uvek prepoznaje kao važan oslonac realizacije muzičkog toka (u primeru 48 označen je strukturni plan).

Prvo izlaganje teme (1–24) je osmišljeno kao jedinstvena sintaksička jedinica, čija je struktura svodiva na ideju izlaganja motiva (u okviru prvih devet taktova), nakon čega sledi njihov razvoj, a naredni nastup **A<sub>1</sub>** (58–73) se zasniva na rečeničnoj strukturi koja sadrži izlaganje i razvoj najpre motiva  $m^2$ , a potom i  $m^1$ .

Ostali nastupi prve teme su strukturno znatno složeniji. U tom pogledu posebno se izdvaja tema **A<sub>2</sub>**, u kojoj se prepoznaje konfiguracija razvojnog dela. Uvodni odsek je koncipiran kao rečenica, po rasporedu motivskih potencijala i unutrašnjem odnosu segmenata, srodna temi **A<sub>1</sub>**. Centralni odsek sadrži dve etape razvoja zasnovane na motivima prve teme. Na početku prve etape uočavaju se karakteristike muzičkog toka koje nalazimo u pripremi treće teme (uporediti takt 74 – priprema treće teme, sa taktom 136). Nakon početne asocijacije na materijal treće teme u proces razvoja uključuje se motiv  $m^3$  a zatim i inverzija motiva  $m^{1/i}$ . Inverzija dominira sledećom, drugom etapom razvoja (javlja se imitacija u streti), a u nju se uključuju i motivi  $m^2$  i  $m^3$  u inverziji. Distribucija motiva na kojima se tema zasniva ukazuje na centralizaciju motiva  $m^1$ . Za segment forme označen kao **A<sub>2</sub>**, odnosno razvojni deo, motiv  $m^1$  dobija status centralne tačke oko koje se ostali motivi

---

<sup>205</sup> Na ovom mestu bi se moglo napomenuti da ova varijanta motiva  $m^1$  poseduje sličnost sa melodijskom linijom koralu drugod stava (uzlazno silazno kretanje tonova u srodnom registru i obimu). Uprkos mogućem povezivanju melodijske okosnice, o ovom i njemu srodnim mestima u toku koncerta neće se posebno raspravljati. Tokom koncerta, kao uostalom i u svim drugim Bartokovim delima, postoji čitav niži melodijskih srodnosti koje dejstvuju kao prepoznatljiv kompozicioni sistem. Taj sistem, između ostalog podrazumeva stalno variranje srodnih muzičkih ćelija. Mapiranje takvih veza sasvim sigurno je veoma važno jer prati osnovnu liniju ispoljavanja simetrije i uslovljava koezistentnost muzičkog toka. Premda bi se izdvajanje svake motivske veze moglo svesti na puko nabiranje, ipak je potrebno naglasiti da složene veze motiva artikulišu brojna narušavanja takozvanih statičnih simetrija. U radu se ukazuje na najznačajnije, ključne pozicije motiva kao na važan korpus postupaka koji istovremeno obezbeđuju koherentnost i dinamizaciju forme.

ogledaju uz moguću zamenu mesta motiva  $m^2$  i  $m^3$  (na čiju je sličnost već ukazano) kao i svojevrsno izjednačavanje njihovog osnovnog i inverznog oblika (ovaj odnos je evidentirana u primeru 48).

Četvrti nastup prve teme u momentu kulminacije (**A<sub>3</sub>**) i izlaganje retrogradne inverzije motiva  $m^{1/Ri}$  sadrži dve celine, razdvojene koronom (221). Prva je konstituisana u formi rečenice (strukture n+n) u kojoj se retrogradna inverzija motiva najpre izlaže a potom razvija, dok druga predstavlja solo kadencu utemeljenu na intenzivnim preobražavalačkim procesima osnovnog oblika istog motiva,<sup>206</sup> i u njoj dominira fragmentarnost strukture.

Poslednji nastup prve teme koji ujedno ima i funkciju kode (**A<sub>4</sub>**) započinje sintaksičkom jedinicom u kojoj se prepoznaje dvosegmentna struktura (n+n). Za njom sledi druga jedinica zasnovana na veoma udaljenoj transformaciji početnog motiva (primer 49), u kojoj se i strukturni plan rečenice transformiše. Posebno je važno, još jednom, podvući tonalnu zaokruženost muzičkog toka stava koju afirmiše poslednji nastup prve teme.

*Druga tema* (takt 33–57) se zasniva na jednostavnom silaznom postupnom melodijskom pokretu. Osnovni trotakti početni motiv teme  $m^4$  se svojim zvučnim potencijalima ne nameće posebno u okviru koncerta (primer 50). Tema je konstituisana kao trorečenični period. Rečenice su uređene na izlaganju, ponavljanju i razvoju motiva  $m^4$ . Proces zaokruživanja prve dve rečenice podvučen je novim izlaganjem poznatog motiva. Poslednja rečenica donosi zastoj in Fis i cezurom je odvojena od muzičkog toka koji sledi. U drugom nastupu (**B<sub>1</sub>** 200–212) tema započinje motivom  $m^4$  u inverziji ( $m^{4/i}$ ). Osnovni i inverzni oblik motiva ukazuju na postojanje refleksije u ogledalu sa osom simetrije koja se materijalizuje u tonu C (primer 50). Osnovni lik motiva i onaj koji je dat kao odraz u ogledalu pokazuju nepotpunu ekvivalentnost (sličan odnos poseduju i motivi  $m^1$  i  $m^{1/i}$ ). Na strukturnom planu, tema **B<sub>1</sub>** je svedena na jednu rečenicu zasnovanu na izlaganju, ponavljanju i razvoju motiva  $m^{4/i}$ . Ovaj nastup druge teme zaokružen je in C što ukazuje na povezanost tonalnog centra teme **B<sub>1</sub>** i ose simetrije koja reguliše osnovni i inverzni oblik motiva  $m^4$ . Između prvog i drugog nastupa druge teme, uspostavlja se polarni odnos, in Fis prvi i in C drugi nastup.

---

<sup>206</sup> U ovom segmentu forme veoma je izraženo deljenje osnovnog, ali i inverznog oblika motiva  $m^1$ , kao i njihovo variranje (preovlađuje ornamentiranje motiva).

Primer 50

Treća tema nosi neuporedivo veći izražajni potencijal od druge (primer 51). Promena tempa, izrazita dominacija soliste u izlaganju teme, uz krajnje redukovan orkestarski zvuk, obezbeđuju temi C visok stemen samostalnosti.

Početni dvotaktni motiv  $m^5$  teme karakteriše pentatonski pokret i sinkopirani ritam. Ove melodijsko ritmičke osobine, u afirmativno osamostaljenom zvuku klavira obezbeđuju trećoj temi prvog stava visok nivo prepoznatljivosti. U oba nastupa tema je koncipirana kao period od dve rečenice. Inicijalni motiv teme,  $m^5$ , pri svakom izlaganju zadržava dvotaktni metričko formalni okvir. Izmene intervalskog sklopa ovog motiva, koje označavaju postepeno napuštanje prepoznatljivog celostepenog pokreta, kao i promena njegove ritmičke konfiguracije, uslovljavaju značajne transformacije izvornog oblika motiva  $m^5$ . U prvom nastupu teme C (74–118) inicijalni motivi dve sintaksičke jedinice koje grade period, uprkos nepotpunoj ekvivalentnosti, sadrže visok stepen srodnosti (primer 51). Pri ponovnom izlaganju (254–282) treća tema C<sub>1</sub> zadržava strukturu, ali se osnovni izgled motiva veoma transformiše.

Uočavamo da je u temi C<sub>1</sub> očuvana ritmička konfiguraciju i smer kretanja motiva  $m^5$ , ali je on u melodijskom smislu zasnovan na hromatici karakterističnoj za temu B.

Primer 51

TEMA C

8 + 5 + 9      5 + 4 + 15

in As      in C

81 piano *p sub. grazioso*  $m^5$

99 cor. a2 *ff*  $m^5$

TEMA C<sub>1</sub>

1 + 2 + 2 + 10      2 + 2 + 9

in E

254 cl. fg.  $m^5$  *mf*

269 fl. fg. *p*  $m^5$

Činjenica da su dva u osnovi samostalna subjekta stava povezana na ovaj način, ima značaja za razumevanje uticaja sonatnosti na koncepciju forme stava<sup>207</sup>, ali i na konfiguraciju perioda u temi C<sub>1</sub>. Naime, inicijalni motiv druge rečenice perioda pokazuje visok stepen udaljavanja od osnovnog oblika. Unutar perioda dve rečenice su povezane tako što se inicijalni motiv druge može smatrati ritmički izmenjenom (nema karakteristične snkope), a

<sup>207</sup> Na to je ukazano pri utvrđivanju opštih odlika globalne forme.

melodijski prdstavlja slobodnu inverziju motiva sa početka prve rečenice perioda (u primeru 51 tonovi dati u inverziji su povezani isprekidanim linijama). Način rada sa motivom  $m^5$  ukazuje na postojanje transformacija koje vode do značajne udaljenosti od izvornog oblika. Poređenjem motiva  $m^5$  na inicijalnim pozicijama sintaksičkih jedinica (primer 51) može se utvrditi postojanje značajnog kontrasta, a motive je moguće porediti samo po principu nepotpune ekvivalentnosti. Tonalni koncept teme **C** pokazuje izrazitu nestabilnost i za razliku od teme **A** i **B** nije precizno definisan, već na svojevrsan način „pluta“ između različitih tonalnih centara.

### 8. 1. 1. 3. Vidovi ispoljavanja dinamičnih simetrija

Vidovi ispoljavanja simetrije u ovom stavu (rotacija, translacija i refleksija), o kojima je već bilo reči i koje ukazuju na logiku pojedinih formalnih modela, nominalno pripadaju kategoriji takozvanih statičnih simetrija. Međutim, uspostavljanje nepotpune ekvivalentnosti između simetrično postavljenih subjekata i apsolutna dominacija promene u procesu realizacije muzičkog toka, upućuju na visok stepen narušavanja statičnosti i uspostavljanje izrazite dinamizacije. Upravo ovaj tip dinamičnih simetrija koje se oslanjaju na promenu unutar simetrično postavljenih entiteta dominira koncepcijom stava.

Za koncerte nastale pre ovog dela, karakteristično je postojanje malog broja motiva ali i veoma raznorodnih promena koje uslovljavaju mogućnost poređenja osnovnog oblika motiva i njegovih derivata samo po principu nepotpune ekvivalentnosti, što uslovljava snažno dejstvo simetrije karakternog variranja. Nasuprot tome u *Drugom koncertu za klavir i orkestar* prvi stav se zasniva na čak pet međusobno različitih nukleusa (motiv  $m^1$ ,  $m^2$ ,  $m^3$ ,  $m^4$  i  $m^5$ ), od kojih prva četiri tokom koncerta primarno prati i jasno plasirana inverzija za koju je karakteristično ispoljavanje refleksije u ogledalu sa materijalizovanom osom, dok je inverzija u poslednjem motivu  $m^5$  data veoma slobodno. Motiv  $m^1$ , čiji je značaj za konstituisanje čitavog ciklusa već više puta istican, dat je i u retrogradnoj inverziji. Svi navedeni postupci obezbeđuju preglednu uporedivost osnovnog sa izvedenim motivima. To ukazuje na povlačenje simetrije karakternog variranja u procesu motivskih transformacija koja je bila veoma karakteristična za prethodne koncerte.



Distribucija motiva i njihove transformacije u *Drugom koncertu za klavir i orkestar* ne donose nove dimenziju u manifestaciji simetrija u muzičkom toku ovog stava. U prethodnim koncertima, a posebno u *Prvom koncertu za violinu i orkestar*, upravo složene transformacije motiva i aktivno dejstvo simetrije karakternog variranja inicijalno afirmišu i druge tipove simetrija koje artikulišu muzički tok.

8. 1. 2. *Drugi stav – ispoljavanje simetrija u muzičkom toku i identifikacija formalnog modela*

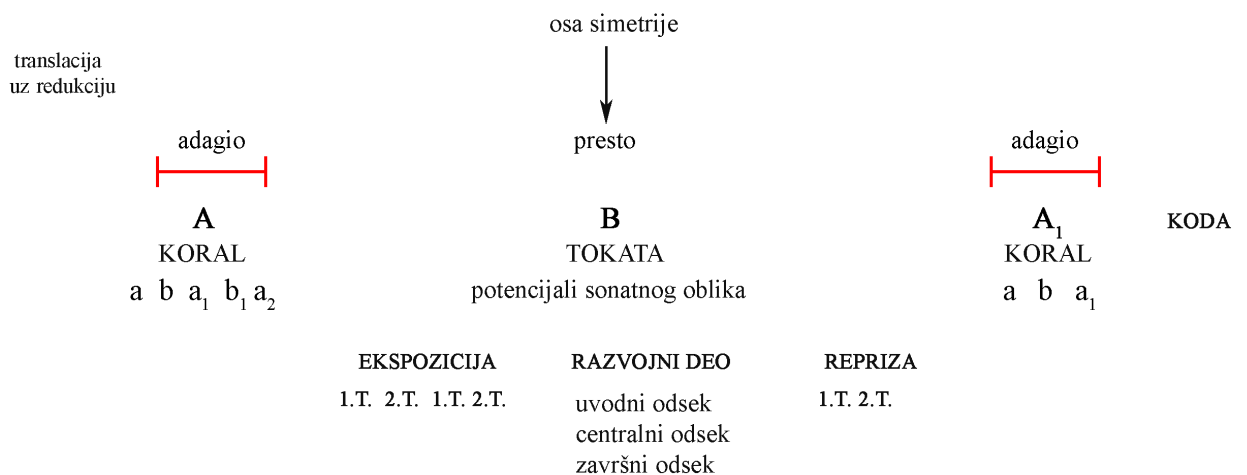
Lagani stav *Drugog koncerta za klavir i orkestar* u najopštijem smislu poseduje karakteristike složene trodelne forme tipa **A B A<sub>1</sub>**. Globalna forma stava je konstituisana veoma pregledno, dok način profilisanja svakog dela oblika ponaosob, kao i odnos među njima, poseduju sasvim posebna obeležja.

|                                                      |                                                                                                                               |                          |             |
|------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-------------|
| <b>A</b>                                             | <b>B</b>                                                                                                                      | <b>A<sub>1</sub></b>     | <b>koda</b> |
| <b>KORAL</b>                                         | <b>TOKATA</b>                                                                                                                 | <b>KORAL</b>             |             |
| <b>a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub> a<sub>2</sub></b> | <b>potencijali sonatnog oblika</b>                                                                                            | <b>a b a<sub>1</sub></b> |             |
|                                                      | ekspozicija    razvojni deo    repriza<br>1.t. 2.t. 1.t. 2t.    uvodni odsek    1.t. 2.t.<br>centralni odsek<br>završni odsek |                          |             |

Delovi **A** i **A<sub>1</sub>** u osnovi nose koralni karakter, pokazuju međusobnu sličnost u orkestraciji (smena gudačkih instrumenta con sordino i soliste), tematskom i tonalnom planu kao i srodnost strukturnog plana. Deo **B** je utemeljen na zvuku celog orkestra uz permanentno učešće soliste i na svim muzičkim planovima izrazito različit u odnosu na okruženje. Njegova unutrašnja građa odoleva preglednoj standardizaciji formalnog modela, ali istovremeno ostavlja utisak nužno logičnog i jasno uređenog sistema. Ključna karakteristika muzičkog toka se ispoljava u permanentnoj transformaciji melodijsko ritmičkog nukleusa sa značenjem „čeoone teme“, a virtuoзни tretman solo instrumenta stvara utisak improvizacije, što sveukupno ukazuje na tokatni karakter ovog segmenta forme.

Na nivou celine jasno se manifestuje translatorna simetrija sa materijalizovanom osom (primer 52). Delovi **A** i **A<sub>1</sub>** (Adagio) postavljeni su na rastojanju i među njima postoji značajan stepen ekvivalentnosti koja obezbeđuje koegzistentnost stava. Osa simetrije materijalizovana u delu **B**, unosi u muzički tok izrazito radikalni rez, i nosi u sebi visok stepen autonomije. Aktivnost svih muzičkih komponenti usmerena je ka isticanju kontrasta dela **B** u odnosu na **A** i **A<sub>1</sub>**.

Primer 52



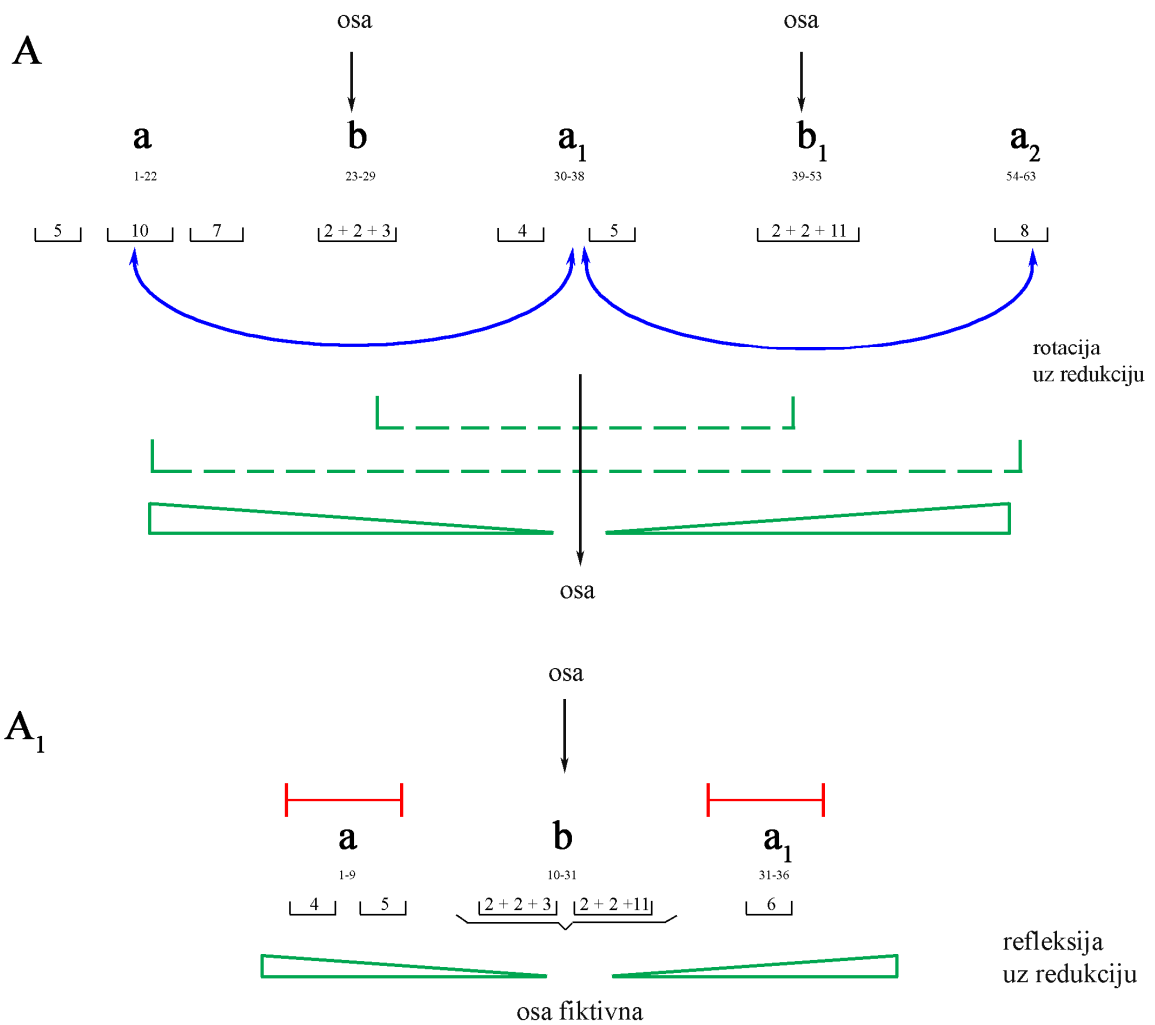
Izdvojenost dela **B** (Presto) je potencirano na različite načine, a potrebno je istaći i činjenicu da su u dostupnom notnom materijalu (partitura i klavirski izvod) taktovi u drugom stavu obeleženi na način koji sugeriše da su deo **B** i reprizno **A<sub>1</sub>** novi stavovi (numerisanje taktova počinje od broja jedan). Transparentnost forme stava podržana je preglednoću simetrično postavljenih entiteta u muzičkom toku i postupkom iscrtavanja ose simetrije koji se izdvaja kao posebna, jedinstvena kategorija i predstavlja prepoznatljiv muzički tok koji dominira koncertom.

#### 8. 1. 2. 1. Segmenti **A** i **A<sub>1</sub>** - potvrđivali formalnog modela i ispoljavanje simetrija

Delove **A** i **A<sub>1</sub>** na nivou forme moguće je odrediti kao pesmu. Oblik je utemeljen na odseku **a**, osmišljenom kao koral u gudačkim instrumentima i izrazito kontrastnom odseku **b**

kojim dominira zvuk soliste. Gotovo sve muzičke komponente usmerene su na isticanje razlika između odseka pesme. Sled segmenata u muzičkom toku dela A (primer 53) ukazuje na osobenosti razvijene, petodelne pesme tipa **a, b, a<sub>1</sub>, b<sub>1</sub>, a<sub>2</sub>**.

Primer 53



Odsek **a** čini niz od tri međusobno srodne rečenice. U svakom sledećem nastupu dolazi do redukcije muzičkog sadržaja, tako da **a<sub>1</sub>** sadrži dve, a odsek **a<sub>2</sub>** jedanu sintaksičku jedinicu. To ukazuje na postojanje elemenata prelaznog oblika između dvodelne i trodelne

pesme za koji je tipično uprava strukturalno skraćivanje reprize<sup>208</sup>. Odsek **b** i **b<sub>1</sub>** su takođe u formi rečnice ali sa bitno drugačijom unutrašnjom građom u odnosu na odsek **a**. Repriza, **A<sub>1</sub>** je, po broju odseka, redukovana u odnosu na deo **A**. Pokazuje obrise trodelnosti tipa **a**, **b**, **a<sub>1</sub>**, sa tendencijom skraćivanja reprize čime se, kao i u segmentu **A**, ostvaruje uticaj prelaznog oblika između dvodelne i trodelne pesme, sa izrazitim usmerenjem ka trodelnosti.

*Ispoljavanje simetrija* – Okolnost da se u delu **A** odsek **a** preko **b** i **b<sub>1</sub>** premešta na poziciju **a<sub>1</sub>** odnosno **a<sub>2</sub>**, ukazuje na uticaj rotacije sa materijalizovanom osom (odsek **b** i **b<sub>1</sub>**), koja, zbog izrazito kontrastnog materijala u odnosu na okruženje, ima funkciju reza u muzičkom toku (primer 53). Istovremeno sa rotacijom, muzički tok dela **A** pod uticajem je refleksije u ogledalu sa materijalizovanom osom, čije ipoljavanje prati promena značenja odseka **a** i **b** u muzičkom toku (primer 53). Refleksije podrazumeva, izdvajanje odseka **a<sub>1</sub>** kao ose koja, zbog srodnosti sa okruženjama (odseci **a** i **a<sub>2</sub>**), ima objedinjavajuća svojstva, ali istovremeno, u odnosu na segmenat **b** koji joj prethodi i neposredno za njom sledi, osa preuzima i ulogu kontrastnog zasecanja muzičkog sadržaja. U repriznom delu **A<sub>1</sub>** raspoznaje se translacija odseka **a** u **a<sub>1</sub>**, preko materijalizovane ose plasirane (kao i kod rotacije u delu **A**) u odseku **b**. Pored translacije u muzičkom toku se prepoznaje i uticaj refleksije u ogledalu sa fiktivnom osom. Refleksiju prati redukcija simetrično postavljenih entiteta (primer 53).

U delovima oblika koji nedvosmisleno poseduju značajan stepen ekvivalentnosti (**A** i **A<sub>1</sub>**) u unutrašnjoj građi primarno zasnovanoj na obliku pesme, ispoljavaju se različite vrste simetrija koje prema tipologiji nose oznaku statične (rotacija, refleksija i translacija). Osa je uglavnom materijalizovana (izuzetak je refleksija u delu **A<sub>1</sub>**), ali ne i fiksirana u jednom odseku, što ukazuje na postojanje višestrukih osa simetrije koje presecaju muzički tok. Funkcija ose je promenljiva. U zavisnosti od toga koji segment predstavlja osu simetrije ona može biti, više ili manje, radikalna rez koji zaseca muzički tok, ili imati objedinjavajuća svojstva. Simetrični odnosi su redovno plasirani pregledno. Prožimanjem različitih vrsta simetrija, ostvaruje se značajan stepen dinamizacije muzičkog toka.

---

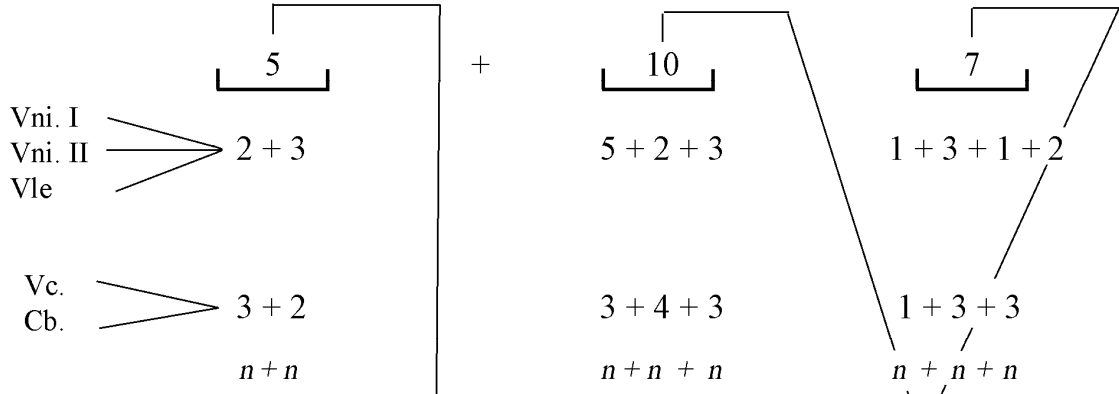
<sup>208</sup> Prelazni oblik između dvodelne i trodelne pesme, kao što samo ime govori, poseduje karakteristike, dva međusobno suprotstavljena formalna konteksta (dvodelni i trodelni) i kao takav predstavlja poseban teorijsko-analitički izazov. Pitanjima prelaznog oblika pesme autorkaovog rada se bavila u: Anica, Sabo, Prelazni oblik između dvodelne i trodelne pesme: suočavanje teorijskih postavki i analitičke prakse, u: *Zbornik Katedre za teorijske predmete*, ured. Miloš Zatkalik i drugi, Beograd, FMU, 2006, 145–169.

Dinamizacija je podržana, ne samo stalnom promenom statusa odseka **a** i **b** u ispoljavanju simetrije, već i promenom njihove strukture. Koralni odsek **a** se tokom stava neprestano redukuje (niz od tri rečenice na početku stava biva sveden na jednu), a **b** proširuje (od rečenice do veoma razvijenog perioda). Na taj način se u pregledno uređenom muzičkom toku, sa jasno prepoznatljivim simetrijama, intenziviraju postupci koji vode narušavanju proporcija ostvarivanjući prodor dinamičnih simetrija i specifičnu realizaciju formalnog modela.

Rečenična struktura odseka **a** i **b**, ukazuje na njihovu stabilnost, ali su prema unutrašnjoj građi sintaksičke jedinice međusobno različite. Osnovna postavka muzičke rečenice u oseka **a**, kojim stav započinje, ukazuje na dvoslojnu metričko formalnu strukturu (primer 54), od kojih jednu izlažu violine i viole, a drugu violončela i kontrabasi.

U osnovi rečenične građe odseka **a** je nizanje metričko formalnih jedinica, realizovano tako da prva rečenica ima građu  $n+n$ , druga  $n+n+n$ , a treća  $n+n+n+n$ . Dvoslojnost metričko formalnih jedinica u pcesu konstituisanja rečenice postepeno nestaje u svetlu opšteg pojednostavljenja ovog segmenta forme prema kraju stava, te ovakav koncept rečenice iščezava i ustupa mesto jedinstvenom strukturnom uređenju (uporediti deo **A**, taktove 1–9 i **A**<sub>1</sub>, taktove 32–36, šema u prilogu 7).

A



**Adagio**,  $\text{♩} = 66 - 69$  **II**  
*tutto il pezzo con sord., non vibrato*

1. *div. pp*  
 Violino

2. *pp*  
 Viola

*div. pp*  
 Violoncello

*pp*  
 Contrabbasso

1. *pp*  
 Vn.

2. *pp*  
 Vn.

Vla.  
 Vlc.  
 Cb.

Timp. *pp*

1. *ppp*  
 Vn.

2. *ppp*  
 Vn.

Vla.  
 Vlc.  
 Cb. *ppp*

5, 10, 15, 20

Nasuprot tome odsek **b** poseduje rečenicu koja upućuje na standardni model strukture  $n+n+2n$ , i sadrži izlaganja, ponavljanja razvoja i zastoja (primer 55). Ovakav koncept rečenične građe očuvan je u svim izlaganjima (videti strukturu odseka **b** u prilogu 7).

Primer 55

deo **A**

odsek **b**

Delovi **A** i **A<sub>1</sub>** su na tematskom planu međusobno ekvivalentni. Odsek **a** je koral dat u tihoj akustičkoj dinamici (od *pp* do *ppp*), poveren zvuku gudačkog korpusa, uz promenu načina izvođenja, što uslovljava i promenu zvučne boje (u delu **A** svi gudački instrumenti sviraju *con sordini, non vibrato*, a deo **A<sub>1</sub>** započinje neritmizovanim tremolom *sul ponticello* i završava *ordinario*). Odsek **b** se prepoznaje po nastupu soliste, izrazito aktivnoj ritmičko-

melodijskoj komponenti, i redukovnom orkestarskom zvuku. Na tonalnom planu deo **A** i **A<sub>1</sub>** završavaju in C. Početak stava, odnosno dela **A**, zasniva se na kvintnim sazvučjima (F-C, G-D, A-E), koja ne sugerišu funkcionalnu već kolorističku logiku vertikale. Ali istovremeno tonovi koji čine sazvučja ukazuju na tonalni prostor **C** tonaliteta (primer 54) i otvaraju put ka centralizaviji koja se, u ovim delovima forme, i realizuje.

8. 1. 2. 2. Deo **B** - sled segmenata u muzičkom toku, potencijali formalnog modela i ispoljavanje simetrija

Deo **B** se po svim muzičkim parametrima izdvaja u koncepciji ciklusa. Melodijsko ritmički nukleus sa značenjem „čéone teme“<sup>209</sup> koji se na samom početku dela **B** izlaže u deonici soliste (primer 56, 1–6.), u muzičkom toku ovog dela forme biva podvrgnut najrazličitijim izmenama. Početno ponavljanje tona obezbeđuje prepoznatljivost „čéone teme“ (1–4), a zaokruženje lestvičnom šesnaestinskom figuracijom (5–6), na određeni način, je izdvaja u muzičkom toku. Na samom kraju čéone teme uveden je nov, prepoznatljiv motiv ( $m^6$ ) u deonicama klarineta, koji karakteriše smenjivanje stakato osmina i osminskih pauza (primer 56).

Nakon izlaganja, „čéona tema“ se neprestano razvija i transformiše. U tom procesu ona prerasta u figuracije, horizontalne-melodijske ili vertikalne-akordske, uvek u solističkoj deonici, a stepen promene je takvog intenziteta da je veza sa početnim materijalom ponekad jedva vidljiva. Realizacija tematskog plana, podrazumeva permanentno ponavljanje figurativno pasażnih elemenata (zasnovanih na linearnom kretanju, dvozvucima i višezvucima), što formira veoma složenu, tehnički zahtevnu i zvučno bogatu deonicu soliste.

---

<sup>209</sup> Terminološka odrednica – melodijsko ritmičkog nukleusa sa značenjem „čéone teme“ – je najprihvatljivija za određenje početne ideje konstituisanja muzičkog toka dela **B**, a u cilju pojednostavljenja iskaza koristiće se samo termin „čéona tema“. Stručno teorijska literatura još uvek nema pouzdan odgovor na pitanje: šta se u analitičko praktičnom smislu pod ovim pojmom podrazumeva. Sam pojam se najčešće vezuje za muziku iz perioda baroka i u najopštijem smislu određuje kao „kraća početna tematska ideja“ (Skovran–Peričić oi. Cit. 178), na osnovu koje se ispredanjem gradi muzički tok. S obzirom na to da je realizacija muzičkog toka na bazi razvoja čéone teme očuvana i nakon baroka teorijsko analitička razmatranja ove pojave sasvim sigurno zavređuju posebnu studiju.



Primer 56

The image shows a musical score for Example 56. At the top, a box contains the rhythmic pattern  $6 + 4 + 8$ . Below it, the section is labeled **B** and *Fresto, ♩ = 184*. The first staff is for the Trumpet (Tup.), with the instruction *čona tema* and a dynamic marking *p*. The second staff is for the Clarinet in Bb (Klar. in Bb), with a dynamic marking *pp*. The third staff is for the Bassoon (Fagot), with a dynamic marking *pp*. The fourth staff is for the Violin 1 (Vl. I), with a dynamic marking *pp*. The fifth staff is for the Violin 2 (Vl. II), with a dynamic marking *pp*. The sixth staff is for the Viola, with a dynamic marking *pp*. The seventh staff is for the Cello (Vcl.), with a dynamic marking *pp*. The eighth staff is for the Double Bass (Vcl. b.), with a dynamic marking *pp*. The score includes various performance instructions such as *pizz.*, *arco*, *div.*, and *div. in 3/4*. A box containing the number **5** is placed above a measure in the Flute 1 & 2 staff, with *M6* written above it. An arrow points from the  $6 + 4 + 8$  box to the first staff, and another arrow points from the **5** box to the Flute 1 & 2 staff.

Virtuozni tretman solo instrumenta stvara utisak improvizacije. Sve navedeno ukazuje na svojstva tokate<sup>210</sup> (figure, pašaži i pojedini elementi improvizacije). Povremeno uvođenje prepoznatljivih motiva (na jedan takav motiv je već ukazano) vezano je isključivo za

<sup>210</sup> Na to ukazuje i Somfai Laszlo, *Tizzennyolc Bartok Tanulamny*, Zeneműkiadó, Budapest, 1981, 213.

orkestarske instrumente, što zvuku klavira ostavlja zanačajan muzički prostor za stalno razvijanje tokatnih elemenata muzičkog sadržaja. U osnovi tokata ne poseduje standardizovani formalni obliku, što joj daje generalnu kvalifikaciju slobodne forme. Ipak, u svakom pojedinačnom muzičkom delu koje nosi katakteritike tokakate, uočavaju se odlike jednog ili sadejstvo više različitih prepoznatljivih formalnih tipova. Proces konstituisanja muzičkog oblika središnjeg dela **B** drugog stava ovog koncerta može se, tako, sagledati iz perspektive sonatne forme (primer 57).

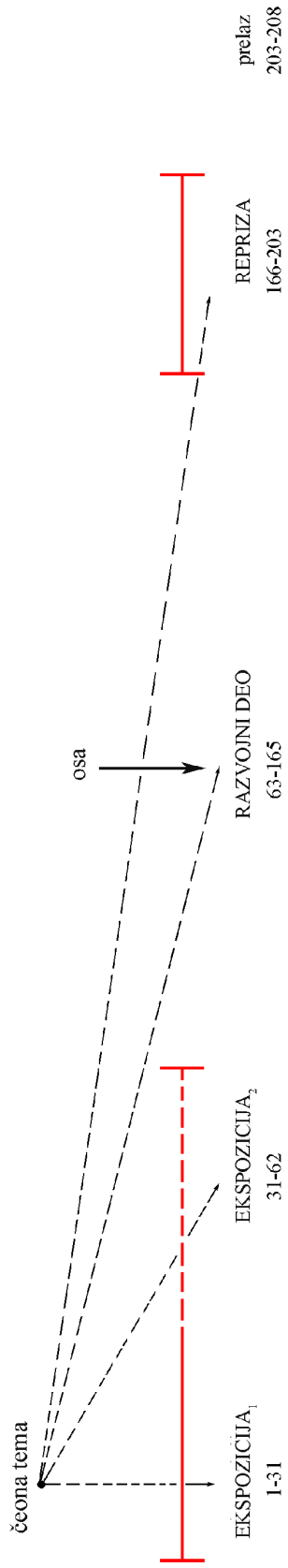
*Potencijali sonatnog oblika* – Mogućnosti izdvajanja dva segmenta koja u sebi nose potencijale prve i druge teme ukazuje na sonatno određenje oblika dela **B**. Transformacija „čeoone teme“, odnosno njena izmenjena ponavljanja i promene koje postoje u muzičkom toku, osmišljene su tako da prate logiku sonatne forme. Promene figuracija se poklapaju sa segmentima koji označavaju kao nastupe tema, a na ključnim mestima razgraničenja delova oblika (posebno razgraničenje ekspozicije i razvojnog dela, takt 62–63; kao i transparentnost početka reprize, takt 166) dolazi i do promene fature, orkestracije, akustičke dinamike, što utiče na prepoznatljivost sonatnog oblika.

Nastup prve i druge teme moguće je tretirati kao ekspoziciju (takt 1–31), koja se izmenjeno ponavlja (takt 31–62 – pretpostavka ispisivanja repeticije!), što uslovljava njihovo evidentiranje kao ekspozicija<sub>1</sub> i ekspozicija<sub>2</sub>. Najveći stepen transformacije subjekti doživljavaju u delu okarakterisanom kao razvoj, nakon čega sledi pad tenzije i smirenje muzičkog toka, odnosno repriza.

*Identifikacija tema* – Prva tema (takt 1–18), nastaje u sadejstvu „čeoone teme“ sa motivom  $m^6$  uvedenim na njenom kraju. Promena figuracije označava signal početka drugog muzičkog subjekta u sonatnom obliku (uvođenje dvozvuka u figuru, takt 18–31). Tematski potencijali ne poseduju melodijsko ritmičku izrazitost ali se, prema načinu ispoljavanja u muzičkom toku dela **B** mogu odrediti na predloženi način. Izneseno tumačenje podrazumeva mogućnost poređenja izdvojenih tema u muzičkom toku po principu nepotpune ekvivalentnosti.

Prva tema (primer 58) se u u prvom, ali i svakom narednom nastupu prepoznaje po motivu  $m^6$  i „čeoonoj temi“. Ponavljanje tona, kao važna odlika „čeoone teme“, dato je na različite načine, što ukazuje na to da se srodnost muzičkih entiteta, označenih kao prva

# B



1. tema 2. tema

1. tema 2. tema

1. tema 2. tema

in A:  
in Ec:

**X**

**X<sub>1</sub>**

**X<sub>2</sub>**

**X<sub>3</sub>**



tema, može pratiti samo na osnovu nepotpune ekvivalentnosti. Prvi i reprizni nastup poseduju visok stepen međusobne sličnosti (uporediti taktove 1 i 166), s tim da se u reprizi karakteristični motiv prve teme ( $m^6$ ) i „čeonu tema“ pojavljuju istovremeno. Na donekle otežano izdvajanje drugog nastupa prve teme (ekspozicija<sub>2</sub>) utiče okolnost da se najpre javlja motiv  $m^6$  (takt 31) praćen šesnaestinskom lestvičnom figuracijom, a ponavljanje tona, kao karakteristika „čeonu teme“ uključuje na kraju (taktove 40 i 44).

Pregrupisanja prepoznatljivih, pre svega ritmičkih, odlika prve teme koji joj obezbeđuju izdvojenost iz muzičkog toka, zahtevaju i dodatno preciziranje nastupa motiva koji se uz „čeonu temu“ afirmiše kao sastavni deo prva tema sonatnog oblika. U primeru 14 dat je pregled motiva koji ukazuje na pozicioniranje prve teme unutar oblika.

Primer 58

Potencijali prve teme

EKSPozICIJA<sub>1</sub>

1. tema (1-18)

6 + 4 + 8

in Es:

Cl.  
in B

EKSPozICIJA<sub>2</sub>

1. tema (31-45)

6 + 4 + 4

in D

Cl.  
in B

REPRIZA

1. tema (166-181)

4 + 3 + 9

Vni. I  
Vni. II  
Vle.

Uvođenje druge teme u muzički tok (takt 19) prepoznaje se po promeni figuracije ali i dvotaktnom motivu  $m^7$  koji karakteriše svaki njen nastup (primer 59). Izlaganje ovog motiva u ekspoziciji je povereno drvenim duvačkim instrumentima u tihoj akustičkoj dinamici sa stakato artikulacionim oznakama. Drugi nastup je dat gudačkom korpusu i s obzirom na izrazito tihu akustičku dinamiku (pianissimo) i način izvođenja (ritmizovani tremolo, *con sordino*) donekle je potisnut u drugi plan, a u reprizi je sproveden imitaciono (takt 182 – deonice gudačkih i duvačkih instrumenata). Inicijalni motiv druge teme tokom stava podvrgnut je intenzivnim transformacijama ali je prepoznatljivost očuvana.

Poseban doprinos koegzistentnosti muzičkog toka daje tonalni plan, centralizovan in Es. Premda tonalni odnosi nisu ključni za određenje sonatnosti ovaj muzički plan na nivou celine deluje izrazito objedinjavajuće. Moguće je utvrditi postojanje osnovnog tonalnog centra in Es koji se na kraju dela **B** potvrđuje (takt 203).

Razvojni deo čine tri odseka (uvodni, centralni, završni). Više etapa centralnog odseka se međusobno razgraničavaju promenom figure na koju se muzički tok oslanja. Istovremeno okolnost da sve figuracije proističu jedna iz druge, ili se poznate ponovo 'vraćaju', ukazuje na jedinstvenost ovog segmenta forme. Tematski i tonalno u njemu se uočava visok stepen nestabilnosti, a na strukturnom planu izrazita fragmentarnost.

*Struktura tema* – Tematske potencijale sonatnog oblika moguće je sagledati kao sintaksičke jedinice, odnosno muzičke rečenice. Strukturna građa rečenice prirodno je uslovljena specifičnošću tematskog sadržaja. Kao što je već istaknuto teme ne poseduju melodijsko ritmiču izrazitost, što i sam proces struktuiranja čini teže prepoznatljivim. Ipak, u obe teme je moguće evidentirati logiku rečenice zasnovanu na izlaganju, ponavljanju, razvoju i zastoju, prepoznatljivu u formuli-ideji  $n+n+2n$  (u primeru 58 i 59 uz motive koji obezbeuju izdvojivost tema data je i strukturna građa svake od njih). U ekspoziciji<sub>1</sub> i reprizi ove strukture se nedvosmisleno manifestuju, dok je u ekspoziciji<sub>2</sub> donekle zamagljena. Signal kraja muzičke rečenice najčešće ističe promena ostinantne figure

Primer 59

Potencijali druge teme

**EKSPOZICIJA<sub>1</sub>**  
**2. tema (19-31)**

Ob. *p*

**EKSPOZICIJA<sub>2</sub>**  
**2. tema (45-62)**

Vc.  
Cb. *pp*

**REPRIZA**  
**2. tema (182-203)**

Fl. I. *p*  
Vni. II *pizz.* *p*

u deonici klavira, diskretna cezura kao i promena na tematskom planu.<sup>211</sup> Za razumevanje muzičke rečenice, od posebnog je zanačaja činjenica da ona predstavlja subjekat u muzičkom toku (odnosno temu) tako da se može označiti i kao rečenica po funkciji.

<sup>211</sup> Na primer kraj prve teme (takt 18) karakteriše cezura (premda je reč o zastoju na osminskoj notnoj vrednosti, u konkretnom kontekstu on dolazi do izražaja) i promena ostanantne figure (melodijsku figuraciju šesnaestina smenjaju dvozvuci), dok je druga tema (takt 31) izdvojena promenom figure (povratak na

Određenje dela **B** iz perspektive sonatnosti ne protivureči njegovom tokatnom karakteru, već samo artikuliše slobodu razvoja i obezbeđuje spoznaju o čvrstini muzičkog zdanja.

*Ispoljavanje simetrija* – U delu **B** drugog stava dominira simetrija karakternog variranja. Ishodišna tačka svih događanja u muzičkom toku je „čona tema“. Brojnim transformacijama ona dobija veoma različite vidove sopstvenog ispoljavanja i apsorbuje relativno nove muzičke sadržaje (motiv prve i druge teme), koji, takoe, podležu transformacijama. S obzirom na činjenicu da varijacioni procesi apsolutno dominiraju u muzičkom toku poređenje sgrmenata je moguće isključivo po principu nepotpune ekvivalentnosti. Doda li se tome činjenica da su granice u muzičkom toku uglavnom beznaponske i veoma propustljive, dejstvo simetrije karakternog variranja postaje očigledno (u primeru 57 rasejavanje karakteristika čone teme ubeleženo je isprekidanim linijama).

Okolnost da se u delu **B** razotkriva sonatni oblik upućuje na translaciju (primer 57) sa materijalizovanom osom (razvojni deo). Pri transliranju ekspozicije na poziciju reprize dolazi do redukcije a osa simetrije vrši veoma intenzivno objedinjavanje simetrično postavljenih delova. Činjenica da nakon izlaganja prve i druge teme dolazi do njihovog veoma izmenjenog ponavljanja, zatim intenzivnog razvoja i svojevrsnog ponavljanja upućuje na mogućnost izdvajanja četiri sistema u kojima se nalaze obe teme (primer 57). Sistem **X** (ekspozicija<sub>1</sub>) se u muzičkom toku dela **B** premešta na poziciju **X<sub>1</sub>** (ekspozicija<sub>2</sub>), **X<sub>3</sub>** (razvojni deo) i **X<sub>4</sub>** (repriza), što sugerise rotaciju sa fiktivnom osom. Svi simetrično postavljeni entiteti su nepotpuno ekvivalentni, što suštinski ukazuje na apsolutnu dinamizaciju muzičkog toka ovog dela forme.

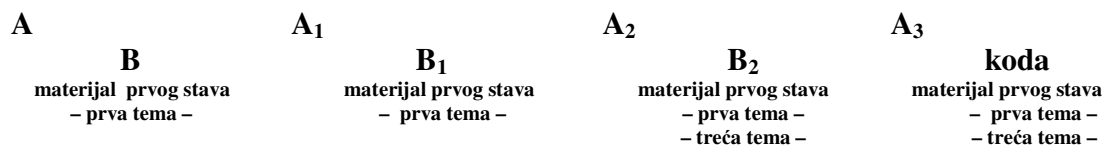
Posebnosti središnjeg stava sagledavaju se iz perspektive veoma specifičnih postupaka u načinu ispoljavanja muzičkih planova i posebno složenoj mreži različitih vrsta simetrija. Istovremeno on predstavlja i svojevrsnu matricu za preciziranje formalnog konteksta korala i utvrđivanje logike konstituisanja oblika tokate u koncertantnoj muzici. Drugi stav, a posebno deo središnji deo **B** (*Presto*) izrazito se diferencira u odnosu na okolinu, radikalno zaseca muzički tok i predstavlja tačku preseka – osu simetrije – istovremeno za drugi stav ali i ciklus u celini.

---

melodijsku figuraciju u šesnaestinama – karakterističan za prvu temu) i uvođenjem prepoznatljivog motiva (*m<sup>6</sup>*) prve teme kojim započinje ekspozicija.

8. 1. 3. Treći stav - ispoljavanje simetrija u muzičkom toku i identifikacija formalnog modela

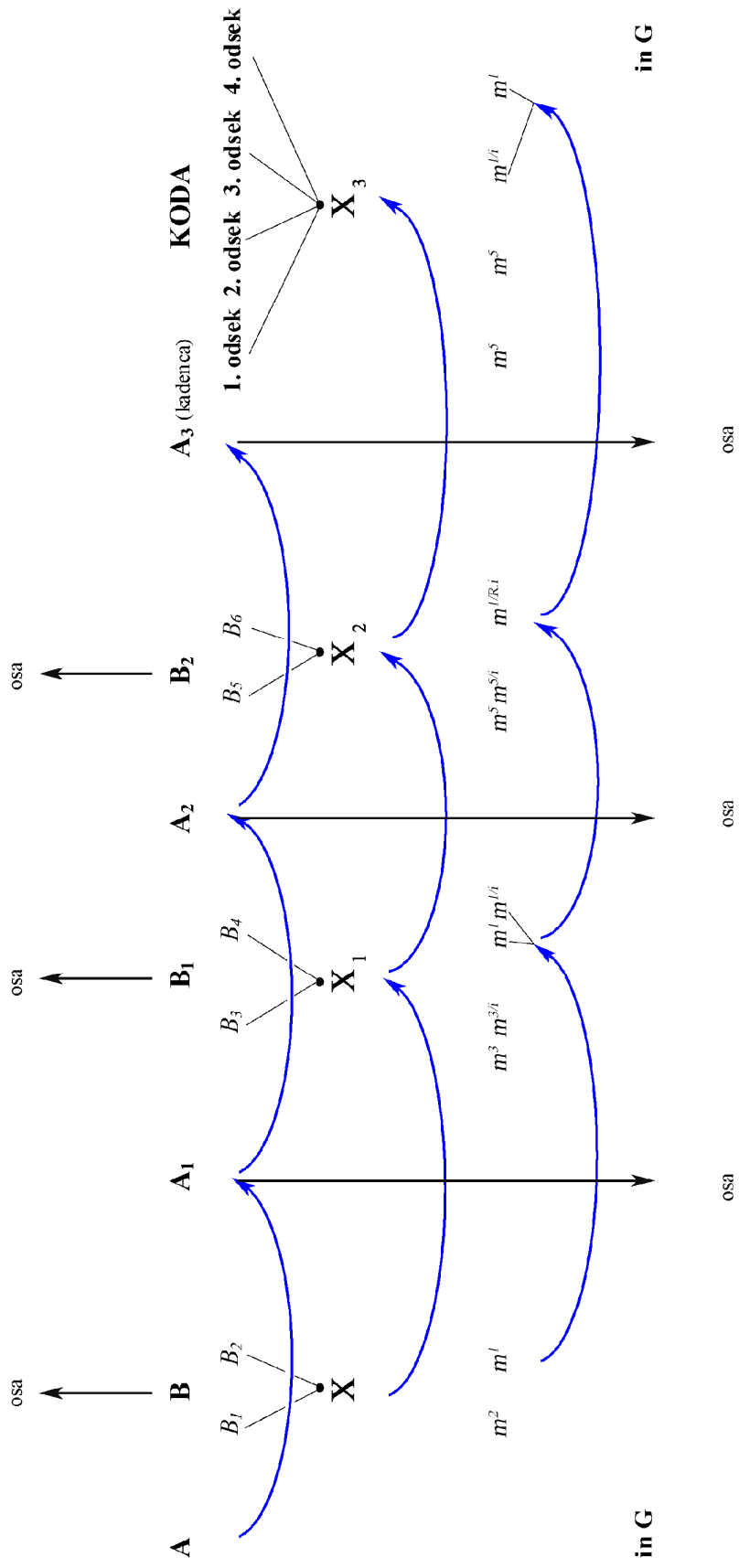
Muzički tok finalnog stava ukazuje na postojanje teme **A**, koja se, nakon izlaganja javlja još tri puta – **A<sub>1</sub>**, **A<sub>2</sub>**, **A<sub>3</sub>**. Nastupi teme **A** su postavljeni na rastojanju i ispoljavaju visok stepen ekvivalentnosti. Međusobno su razdvojeni segmentima forme koji su označeni sa **B**, **B<sub>1</sub>** i **B<sub>2</sub>**. Ovi segmenti, uključujući i razvijenu **kodu**, zasnovani su na poznatom tematskom materijalu prvog stava, dok je tema **A** utemeljena na novom, veoma izrazitom muzičkom sadržaju. Stav u celini je centralizovan in G što ukazuje na tonalno jedinstvo ciklusa.



U ovako koncipiranoj formi, jasno se prepoznaje dejstvo rotacije sa materijalizovanom osom simetrije (primer 60). Tema **A** se rotira oko segmenta **B** koji poseduje funkciju ose. Istovremeno se osa simetrije, koja preseca nastup rotirajućih segmenata ponaša na isti način. I ona sama se rotira, tako da u muzičkom toku entiteti stalno menjaju svoju funkciju, što na poseban način ističe fluidnost muzičkog sadržaja. Pomenutu koncepciju stava prati i tip izlaganja materijala. Tema **A** poseduje odlike ekspozicionog načina izlaganja (osim poslednjeg nastupa **A<sub>3</sub>** koji ima funkciju solo kadence), dok u segmentima **B** prevladuje razvojni tip izlaganja (poseban zanačaj razvoja leži u činjenici da je raznovrsnim vidovima transformacije podvrgnut tematski sadržaj prvog stava, a ne onaj koji je izložen u finalu).



Primer 60



Time se rotacija jasno prepoznaje i na na nivou distribucije tipova izlaganja (ekspozicioni – razvojni).

Sled segmenata kao i drugi faktori: pozicija stava – finale, brz tempo i sveukupni način ispoljavanja muzičkih komponenti, ukazuju na rondo formu (primer 60). Šematski prikaz sugerise tip ronda sa dve teme, ali je takvo određenje neprihvatljivo zbog statusa segmenta **B**. Pod oznakom **B** nije plasirana druga tema koja se zatim izmenjeno ponavlja (**B<sub>1</sub>** i **B<sub>2</sub>**). Zajednički imenitelj (**B**) ovi segmenti su poneli zbog tematske povezanosti sa prvim stavom. Ova okolnost suštinski ostavlja otvoreno pitanje identifikacije tipa rondo forme.

Tematski i strukturno veoma razrađena i jasno usmerena ka osnovnom tonalnom centru stava i čitavog koncerta in G, koda daje sasvim posebnu dimenziju obliku stava stava, ali i koncepciji ciklusa u celini. Koda predstavlja najobimniji deo forme finala, sastavljena je iz više odseka koji su naizgled međusobno različiti i gotovo da se stiče utisak njene svojevrsne 'odvojenosti' od prethodnog toka stava. Istovremeno zbog snažne, premda u nekim momentima ipak donekle skrivene veze sa prvim stavom, koda predstavlja važan oslonac u ostvarivanju koherentnosti celine dela.

Koncepcija forme trećeg stava ispoljava visok stepen transparentnosti. Delovi forme su pregledno plasirani i jasno razgraničeni. U takvim uslovima simetrija koja podrazumeva naizmeničnu rotaciju dva muzička entiteta postaje transparentno prepoznatljiva i dobija sve odlike ključnog regulsalativa u ostvarivanju jedinstva muzičkog toka stava. Istovremeno, određenje pripadnosti konkretnom formalnom modelu je otežano. Na to utiče specifična morfologija muzičkog toka, ali i postojanje sasvim osobene tematske veze finalnog i prvog stava ovog koncerta.

### *8. 1. 3. 1. Proces oblikovanja teme A*

Segment muzičkog toka finalna označen kao tema **A**, nosi visok stepen autonomije u odnosu na ostale segmente stava. Nastupi teme **A** su veoma prepoznatljivi i pregledno artikulišu muzički tok stava. Prvi nastup teme (4–44) je najopsežniji i strukturno najrazvijeniji – reč je o trorečeničnom periodu. U prvu rečenicu (primer 61) ugrađeni su

3 + 4 + 3 + 8  
in G in A

III

*Allegro molto*,  $\text{♩} = 150$

Flauto piccolo  
Flauto 1. & 2.  
Oboe 1. & 2.  
Clarinetto 1. & 2. *fi b*  
Fag. 1. & 2.  
Corno in Fa 1. & 2.  
Tromba 1. & 2.  
Tromboni 1. & 2.  
Timpani  
Gr. Cassa  
Fianforte  
Violino 1. & 2.  
Viola  
Violoncello  
Contrabbasso

*Sostenuto*  
*Allegro molto*,  $\text{♩} = 150$

*accel.* *al Più allegro*,  $\text{♩} = 180$

Timpani  
Gr. C.  
Fagotto  
Flauto piccolo  
Flauto 1. & 2.  
Oboe 1. & 2.  
Clarinetto 1. & 2. *fi b*  
Fagotto 1. & 2.  
Corno in Fa 1. & 2.  
Tromba 1. & 2.  
Tromboni 1. & 2.  
Timpani  
Fagotto

*pochiss. allarg.*  
*cresc.*

potencijali teme na svim muzičkim planovima. Na tematskom planu izdvaja se početni motiv  $m^8$  sazdan od tri submotiva, od kojih je prvi ponovljen (u primeru 61 obeleženi kao  $sm_1$ , i  $sm_2$ ). Brojnim transformacijama, koje ne ugrožavaju njegovu prepoznatljivost motiv  $m^8$  ima obeležja identifikacionog znaka finala.

Uz solistu, u izlaganju teme učestvuje timpan, dok se orkestar uključuje u trenutku iscrtavanja signala kraja. Time se postiže efekat „kadenciranja“, a ležeći tonovi u basu (deonica trombona), sugerišu tonalni centar svake rečenice (prva in A – takt 18, druga in H – takt 31 i treća in B – takt 44).

Sledeća dva nastupa teme su svedena na po jednu sintaksičku jedinicu (**A**<sub>1</sub> takt 75–94 i **A**<sub>2</sub> takt 139–161), dok se u poslednjem nastupu teme (**A**<sub>3</sub> takt 207–254) afirmišu elementi solo kadence povezane sa razvojem što uslovljava fragmentarnost strukture. Tema **A** je stožer muzičkog toka i njeni nastupi predstavljaju oslonce muzičke forme.

#### 8. 1. 3. 2. Motivi $m^1$ , $m^2$ , $m^3$ i $m^5$ prvog stava u procesu oblikovanja **B**, **B**<sub>1</sub>, **B**<sub>2</sub> i kode finala

Osim početnog motiva druge teme prvog stava, svi ostali su uključeni u proces realizacije finala. Nakon izlaganja, prva tema finala je podvrgnuta stalnoj redukciji, dok se segmenti označeni zajedničkim simbolom **B**, zasnovani na poznatom sadržaju, proširuju. Koda poseduje veoma značajnu ulogu u procesu razvijanja poznatog sadržaja i najobimniji je segment stava. Sagledavanje promena motiva prvog stava moguće je izvesti na dve ravni. Prva uključuje razmatranje svih delova trećeg stava imenovanih sa **B**, a druga se odnosi na kodu.

*Prva ravan* podrazumeva korišćenja motiva prvog stava u delovima **B**, **B**<sub>1</sub> i **B**<sub>2</sub> trećeg. Za praćenje promena veoma je važna okolnost da su svi delovi sazđani od dva odseka, što znači da ih ima ukupno šest ( $B_1$ ,  $B_2$ ,  $B_3$ ,  $B_4$ ,  $B_5$  i  $B_6$ ). Svaki je odsek zasnovan na jednom motivu prvog stava (u primeru 62 je dat šematski pregled strukturnog plana i ukazano je na distribuciju motiva iz prvog stava, dok su pojedinačne motivske veze eksternih stavova predstavljene u primeru 63).

Primer 62

|                                   |                                       |                                 |                                       |                                 |                                 |                                 |
|-----------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| <b>B</b><br>45-74                 | <b>B<sub>1</sub></b><br>94-138        | <b>B<sub>2</sub></b><br>162-206 | <b>B<sub>3</sub></b><br>94-127        | <b>B<sub>4</sub></b><br>128-138 | <b>B<sub>5</sub></b><br>162-195 | <b>B<sub>6</sub></b><br>196-206 |
| $\underline{4+5+12}$<br>in B in G | $\underline{10}$<br>in A <sub>s</sub> | $\underline{11}$<br>in E        | $\underline{13}$<br>6 + 7 + 6 + 6 + 9 | $\underline{11}$<br>in E        | $\underline{3+3+2}$<br>16 + 10  | $\underline{11}$<br>in E        |
| $m^2$                             | $m^1$                                 | $m^1$<br>$m^{3/4}$              | $m^3$<br>$m^{3/4}$                    | $m^1$<br>$m^{3/4}$              | $m^5$<br>$m^{3/4}$              | $m^{1/R,4}$                     |

94

Tempo I

100

scappato

marcato fortissimo

$m^3$

$m^{3/4}$

$m^3$

$m^{3/4}$

$m^1$

$m^{3/4}$

$m^5$

$m^{3/4}$

$m^{1/R,4}$

Postupci u radu sa poznatim motivima, po pitanju složenosti ukazuju na uzlaznu liniju. Na toj liniji moguće je utvrditi četiri ključna oslonca.

1. Polaznu tačku svih promena tematskog sadržaja prvog stava u okviru trećeg, čini tip rada koji se može okarakterisati kao ritmičke izmene motiva. Zadržavanje melodijske linije i preobražaj ritma, zamena osminko - šesnaestinskog pulsa triolskim, tip je promene kojoj podležu svi motivi preuzeti iz prvog stava. U primeru 63 dat je pregled navedenih transformacija. Prema redosledu nastupa u finalnom stavu motivi se izlažu na sledeći način: najpre motiv  $m^2$  deo **B** odsek  $B_1$ , a zatim  $m^1$  u odeku  $B_2$ . Sledi transformacija motiva  $m^3$  deo **B<sub>1</sub>** odsek  $B_3$  i, po istom principu kao i prethodni motivi, transformiše se motiv  $m^5$  u delu **B<sub>2</sub>** odsek  $B_5$ . Ovako dobijeni motivi u finalnom stavu imaju status osnovnog oblika motiva koji se podvrgava najrazličitijim transformacijama.

2. Osim motiva  $m^2$ , kojim započinje transformacija motiva prvog stavu, svi ostali se javljaju i u inverziji: motivi  $m^3$  i  $m^5$  su izloženi najpre u osnovnom a potom i inverznom obliku, dok se motiv  $m^1$ , nakon primarne postavke u odseku  $B_2$ , istovremeno izlaže u osnovnom i inverznom obliku u odseku  $B_4$ , a zatim i u retrogradnoj inverziji u odseku  $A_6$ . Osim ovih, u osnovi polifonih promena, postoje i brojni drugi preobražavalački procesi motiva, naročito variranje i deljenje, koje je najizrazitije na motivu  $m^5$  – odsek  $B_5$  dela **B<sub>2</sub>**.

3. U okviru delova **B** i **B<sub>1</sub>** korišćeni su motivi prve teme prvog stava, dok se u segmentu **B<sub>2</sub>** priključuje i inicijalni motiv treće teme. Postavljanjem dve teme, koje su primarno bile na rastojanju (u prvom stavu), u susedni odnos ostvaruje se značajan porast tenzije u procesu oblikovanja muzičkog toka finala.

4. Motiv  $m^1$  ima sasvim poseban status u procesu usložnjavanja motivskog rada. Ovaj upečatljiv i izuzetno vitalan gradivni element muzičkog toka koncerta, prvenstveno je podvrgnut polifonoj obradi. U delu **B** izlaže se osnovni oblik ovog motiva, a potom sprovodi imitaciono u streti, dok **B<sub>1</sub>** sadrži istovremeni nastup osnovnog i inverznog oblika ovog motiva koji se takođe javljaju u streti. Deo **B<sub>2</sub>** sadrži izlaganje pomenutog motiva u retrogradnoj inverziji i njegovo imitaciono sprovođenje takođe u streti. Način tretmana motiva  $m^1$  u finalu pokazuje podudarnost sa pozicioniranjem vartjanti istog motiva u prvom stavu.

Primer 63

|                                                                                                                                          |                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>B</b><br/>45-74<br/><i>B<sub>1</sub></i><br/>45-45    65-74</p> <p>Prvi stav<br/>TEMA A</p> <p>Treći stav <i>B<sub>1</sub></i></p> | <p><b>B<sub>1</sub></b><br/>94-138<br/><i>B<sub>2</sub></i><br/>94-127    128-138</p> <p>Prvi stav<br/>TEMA A</p> <p>Treći stav <i>B<sub>2</sub></i></p> | <p><b>B<sub>2</sub></b><br/>162-206<br/><i>B<sub>3</sub></i><br/>162-195    196-206</p> <p>Prvi stav<br/>TEMA C</p> <p>Treći stav <i>B<sub>3</sub></i></p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                        |                                        |                                        |
|----------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------|
| <p>Prvi stav<br/>TEMA A</p>            | <p>Prvi stav<br/>TEMA A</p>            | <p>Prvi stav<br/>TEMA A</p>            |
| <p>Treći stav <i>B<sub>1</sub></i></p> | <p>Treći stav <i>B<sub>2</sub></i></p> | <p>Treći stav <i>B<sub>3</sub></i></p> |

Promene kojima je podvrgnuta motivska građa prvog stava pri oblikovanju trećeg idu od jednostavnijih ka složenijim. Time je na nivou motivskog rada ostvaren značajan porast napetosti koji na muzički tok u celini deluje kao svojevrsna gradacija. Kulminaciona tačka gradacije oslonjene na transformaciju motiva realizovana je u kodi stava.

*Druga ravan* ispitivanja motivskih veza eksternih stavova odnosi se na kodu finala. Koda se sastoji od četiri odseka u kojima poznati motivi dobijaju nova usmerenja, što ukazuje na to da ona, pored uloge koja je primarno usmerena na zaokruženje ciklusa, ima i izrazito razvojna svojstva. U prva tri odseka preobražaj poznate građe dobija takve dimenzije da se u trenutku izlaganja materijal kode, upkos sasvim mogućem poistovećivanju sa prethodnim motivima, gotovo nameće kao nov. To upućuje na zaključak da se transformacijama ritma i melodije poznatih motiva u kombinaciji sa promenama ostalih komponenti muzičkog izraza (boje, agogike, artikulacije, registra, tempa i drugo) dobijaju muzički sadržaju koji se percipiraju kao novi.

Prvi i drugi odsek kode se zasnivaju na transformacijama motiva  $m^5$  prvog stava, odnosno pokazuju vezu sa trećom temom i to prvi odsek sa repriznim, a drugi sa prvim nastupom ove teme. Treći i četvrti pripadaju razradi motiva  $m^1$  i dok je u trećem ta veza veoma diskretna i uspostavlja se sa inverzijom ovog motiva, završni odsek kode transparentno afirmiše izvorni i veoma prepoznatljiv oblik ovog motiva (primer 64). Svi odseci kode su međusobno povezani. Granice su propustljive, a drugi i treći odsek se preklapaju. Čvrsta tonalna logika kode jasno je usmerena ka završetku stava in G.

Prvi i drugi odsek su povezani istim tempom, klavirskom fakturom i, kao što je već istaknuto, zajedničkim motivom. U prvom je moguće izvesti relativno jasnu vezu sa motivom  $m^5$ , dok je veza drugog odseka sa ovim motivom svedena na osnovnu ideju smeru kretanja intervala (primer 64). U trećem odseku kode dolazi do promene ritmičkog toka što stvara utisak usporvanja tempa, a veza sa motivom  $m^1$  je veoma diskretna i može se tek posredno sagledati, a sam završetak kode uz povratak na osnovni oblik motiva  $m^1$  donosi efektanu završnicu stava i dela u celini.



Primer 64

**KODA**

255-326

**1. odsek**

255-274

20

in F

Prvi stav  
TEMA C<sub>1</sub>

Treći stav

258

**2. odsek**

275-292

18

in Ges

Prvi stav  
TEMA A<sub>3</sub>

Treći stav

290

*espress*

Prvi stav  
TEMA C<sub>1</sub>

81

*p sub. grazioso*

Treći stav

275

*p dolce*

**4. odsek**

304-326

19 + 4

in E in G

Treći stav

290

*espress*

Prvi stav  
TEMA A<sub>3</sub>

2

Treći stav

304

*sf*

### 8, 1. 3. 3. Strukturna segmenata **B**, **B<sub>1</sub>**, **B<sub>2</sub>** i kode

*Segmenti finalnog stava* označeni kao **B**, **B<sub>1</sub>**, i **B<sub>2</sub>** sadrže po dva odseka koji su označeni sa  $B_1$ ,  $B_2$ ,  $B_3$ ,  $B_4$ ,  $B_5$  i  $B_6$  (primer 62). Kao što je već istaknuto, svaki od odseka je utemeljen na jednom od poznatih motiva prvog stava. Motiv  $m^1$  čiji su potencijali ključni energetski zamajac čitavog koncerta, redovno se nalazi u na poziju drugog odseka ( $B_2$ ,  $B_4$ , i  $B_6$ ) unutar delova **B**, **B<sub>1</sub>**, i **B<sub>2</sub>**, ugrađen je kontekst sintaksički samostalnih jedinica muzičkog toka i sadrži jasno tonalno usmerenje. Isto strukturno uređenje, odnosno formaciju muzičke rečenice poseduje i odsek  $B_1$  zasnovan na motivu  $m^2$ .

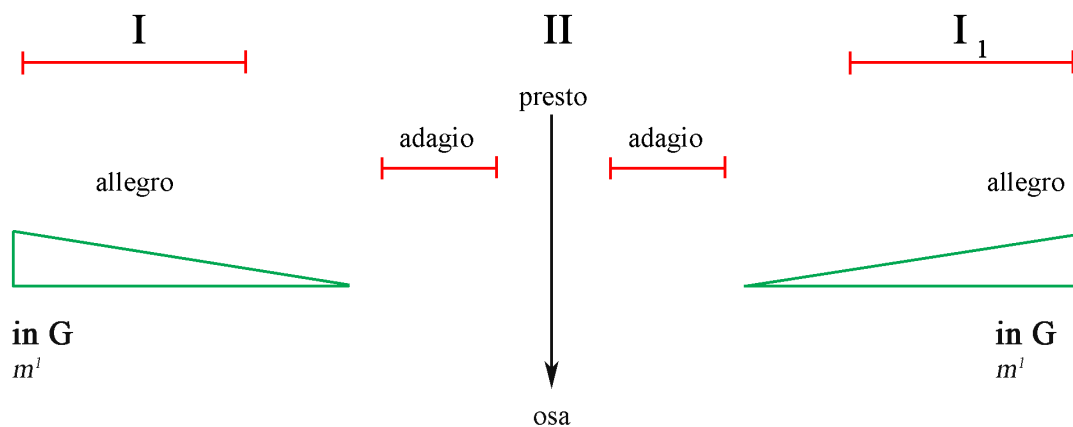
Po načinu realizacije strukturnog plana, posebno na sebe skreće pažnju odsek  $B_3$ . Ovaj odsek poseduje izrazito razvojni tip izlaganja i u celosti se zasniva na metričko formalnim jedinicama različite dužine, što upućuje na fragmentarnost nižeg reda. U njemu se uočava veoma snažno dejstvo refleksije, sa fiktivnom osom, koja deluje integrativno na metričko formalne jedinice. Nakon pripreme od jednog takta (94) sledi petotakt (95–99) zasnovan na motivu  $m^3$  koji se, nakon pripreme od dva takta (100–101), ponavlja u slobodnoj inverziji (102–106). Sledi metričko formalna jedinica od šest taktova (107–112) koja se takođe ponavlja u inverziji (113–118). Ovaj postupak u procesu realizacije fragmentarne strukture, kao što je već istaknuto, ukazuje na refleksiju u ogledalu (primer 62). U odseku  $B_5$  zasnovanom na motiv  $m^5$ , veoma transparentno se ispoljava logika izlaganje–razvoj. Nakon početnog izlaganja u okviru muzičke rečenice ovaj motiv se intenzivno razvija oblikujući tako izrazito obiman fragmenarni segment muzičkog toka stava.

*Strukturni plan kode* se u celosti može odrediti kao fragmentaran. U ovom delu stava dolazi do izrazito bogatog razvoja poznatih motiva. Veoma razuđena fragmentarna struktura, jasno je artikulisana motivskim sadržajem. Grupisanje fragmenata definiše upravo tematski plan. Početnu tonalnu nestabilnost (prvi odsek kode) smenjuje pregledno usmerenje stava ka osnovnom tonalnom centru in G.

#### 8. 1. 4. Konceptija ciklusa

Razmatranje simetrija u svakom stavu pojedinačno ima prvenstveno za cilj utvrđivanje globalne simetrije koja je ključna za ostvarivanje koherentnosti muzičkog toka koncerta, pa samim tim i bitna pretpostavka razumevanja i tumačenja samog dela. Poseban cilj analize simetrije je utvrđivanje značaja ovog dela za tumačenje simetrične koncepcije ciklusa. Na nivou ciklusa najznačajnije dejstvo ima refleksija sa materijalizovanom osom simetrije (primer 65).

Primer 65



Drugi stav ima funkciju centralne tačke, ose (u primeru 65 obeležen kao složeni sistem, označen sa **II**) koja razdvaja dva simetrično postavljena entiteta – prvi i treći stav (u primeru 65 obeleženi sa **I** i **I<sub>1</sub>**). Osa je koncipirana po istom simetričnom principu. Centralna, odnosno epicentralna tačka stava je središnji deo **B** – *Presto* – drugog stava. To je segment koji se izrazito diferencira u odnosu na okolinu, radikalno zaseca muzički tok i predstavlja tačku preseka – osu simetrije – istovremeno za drugi stav, a što je još važnije i za ciklus u celini. U odnosu na tu tačku, žižu, delovi ciklusa su postavljeni u ogledalu.

Delovi **A** i **A<sub>1</sub>** – *Adagio* – drugog stava poseduju visok stepen ekvivalentnosti na svim muzičkim planovima, a na nivou tematskog i tonalnog plana, prvog i finalnog stava,

takođe se uočavaju jasno postavljene veze. Pomenuti način konstituisanja ciklusa ukazuje da se muzički tok od početka koncerta do ose simetrije (*Presto*), koja predstavlja radikalni rez, ogleda u muzičkom toku koji sledi.

Pored srodnosti na tematskom i na tonalnom planu prvi i finalni stav poseduju sličnost i u ispoljavanju drugih muzičkih parametara. Akustička dinamika plasirana na početku i na kraju stava pokazuje gotovo savršenu podudarnost – oba stava započinju dinamikom forte, a završavaju fortissimo. Pored toga metrička okosnica trećeg stava, izražena kroz vrstu takta, direktno je povezana sa prvim. Prvi stav protiče pretežno u taktu tri četvrtine, a u tečem svi segmenti koji su tematski za njega vezani (**B**, **B<sub>1</sub>** i **B<sub>2</sub>**), sadrže istu vrstu takta, dok je tema **A** finala (kao što je već istaknuto zasnovana na potpuno novom materijali) u taktu dve četvrtine.

Od posebne je važnosti ukazati na postojanje podudarnosti ispoljavanja simetrije u koncepciji motiva  $m^1$  i ciklusa u celini. Refleksija sa materijalizovanom osom simetrije ključna je odrednica procesa oblikovanja ovog motiva. Isti princip realizacije muzičkog sadržaja sagledava se i na nivou ciklusa. Kada su veze između osnovnog gradivnog elementa muzičkog toka, motiva i celine muzičkog dela sagledavaju tako transparentno kao što se to događa u *Drugom koncertu za klavir i orkestar*, moguće je konkretno i pregledno ukazati na činjenicu da su sve odlike celine ugrađene u inicijalni entitet koji je pokrenuo muzički tok. Nepotpuna ekvivalentnost u građi motiv  $m^1$  (refleksiju u ogledalu karakteriše nepodudarnost lika i odraza) raspoznaje se i na nivou koncerta. Karakteristika osnovne ćelije postaje ključno obeležje, svojevrsni znak raspoznavanja, dela u celini. Na nivou celine najtransparentnija je nepodudarnost orkestarskog zvuka koji učestvuje u realizaciji prvog i trećeg stava (prvi stav samo duvački instrumenti, finale zvuk celog orkestra). Nepotpuna ekvivalentnost se ispoljava i u procesu oblikovanja formalnog obrasca, ali je uprkos tome finalni stav u suštini direktno proizašao iz prvog.

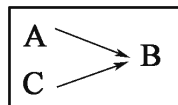
#### 8. 3. 4. 1. Dejstvo dinamičnih simetrija na proces oblikovanja ciklusa

Određeni motvski nukleusi prvog stava locirani su u trećem na tačno utvrđenim mestima, tako da se može govoriti o preciznom rasadivanju motiva prvog stava u trećem. Pri prenošenju, poznati sadržaj se menja i u novim okolnostima dobija drugačiju funkciju.

To ukazuje na delovanje dinamičnih simetrija koje se u ovom delu ispoljavaju na veoma specifičan način.

Segment forme koji u prvom stavu nosi odlike teme **A** i **C** premešta se na poziciju segmenta **B**, što ukazuje na promenu značenja poznatih motiva odnosno simetriju permutacije (primer 66). Time se otvara mogućnost ispitivanja simetrije između eksternih stavova unutar ciklusa, koji su na nivou uređenja forme nepotpuno ekvivalentni.

Primer 66



Simetrija permutacije gotovo redovno prati promenu strukture i funkcije pojedinih segmenata muzičkog toka. S obzirom na ovu okolnost važno je istaći da motiv  $m^l$  koji se izdvaja kao idejni i dramaturški zamajac koncerta izaziva dejstvo dinamičnih simetrija, ali i stvara uslove da se ciklus dovede u poziciju ravnoteže. Naime u oba stava se motiv  $m^l$  javlja na isti način: osnovni oblik, inverzija, retrogradna invertija, osnovni oblik (primer 66). Moguće je utvrditi da se u oba stava u momentu nastupa retrogradne inverzije ovog motiva uspostavlja kulminacija (uporediti taktove 212–221 prvog i 196–206 trećeg stava). Ove okolnosti ukazuju na translaciju (u primeru 66 obeležena crvenom bojom) motiva  $m^l$  i njegovih transformacija sa pozicije prvog na poziciju finalnog stava. Ovim gestom se jedna u osnovi veoma fluidna i permanentnom razvoju podložna muzička tvorevina (motiv  $m^l$ ), ispoljava i kao faktor stabilnosti.

Treba ukazati i na dejstvo karakterno varijantne simetrije koja se posebno ispoljava u procesu konstituisanja ose simetrije (*Presto*), ali se njen uticaj ispoljava i u oblikovanju kode finala. U kodi trećeg stava stepen transformacije motiva prvog je takvog intenziteta da se oni mmogu porediti samo po principu izrazito nepotpune ekvivalentnosti. Takođe treba podsetiti i na različite vidove narušavanja statičnih simetrija na šta je tokom analitičkih razmatranja već ukazano (narušavanje statičnih simetrija se suštinski proteže od izgradnje motiva  $m^l$  do ciklusa u celini).

U ovako bogatom i raznovrsnom postojanju različitih vidova simetrije unutar svakog stava pojedinačno, ali i dela u celini refleksija u ogledalu zauzima posebno važno mesto, nameće se kao ključna odlika globalne forme dela, i najsnažnija poluga u realizaciji ciklusa. Istovremeno, u mnogolikim vidovima njenog ispoljavanja pojavljuju se brojne 'pukotine' kroz koje probijaju i drugi tipovi simetrija oblikujući ciklus na sasvim osoben i za Bartoka prepoznatljiv način.<sup>212</sup>

## 8. 2. Drugi koncert za violinu i orkestar

U stvaralaštvu Bele Bartoka *Drugi koncert za violinu i orkestar* zauzima sasvim posebno mesto, a u literaturi je ovo delo označeno kao tačka od koje u njegovom stvaralaštvu dolazi do vidljivih promena. "To nije bila nagla promena, ali je označila definitivno napuštanje pređašnje orijentacije. Od tog momenta njegova muzika je postala manje strukturno organizovana, a više fluidna, koloristička i definitivno više ispovesna. Period konstruktivizma je bio napušten, odnosno posle konstruktivizma nastupa 'humani idealizam'.<sup>213</sup> Ovaj stav se odnosi na promene u zvučnoj sferi dela i one su relativno lako uočljive. Nasuprot tome odnos prema unutrašnjoj strukturi dela nije, u prvom momentu, prepoznat na pravi način. Sagledavanje simetrije u procesu realizacije ovog koncerta

---

<sup>212</sup> Koncepcija ciklusa *Drugog koncerta za klavir i orkestar* (1930–31) u osnovi je veoma srodna simetričnoj koncepciji petostavačnog ciklusa kakvu nalazimo u četvrtom i petom gudačkom kvartetu Bele Bartoka.

<sup>213</sup> Laszlo Somfai, Béla Bartok, in op. cit. 219. Već posle prvog izvođenja (23. 03. 1939) kritičari su ukazali na videne promene muzičkog jezika autora. "Bartokova burna revolucija se stišala. Muzika za žičane instrumente čelestu i udaraljke kao da je stigla do vrhunca nakon koga je usledilo smirenje. Novi topao melodijski stil javlja se prvi put u violinskom koncertu".

ukazaće da ‚period konstruktivizma‘ nije napušten, već samo dobija drugačija usmerenja u odnosu na prethodna dela. Koncepcija ciklusa utemeljena pre svega na tematskom povezivanju stavova (premda i objedinjenost na tonalnom i strukturnom nije zanemarljiva) koju je Bartok na osobeni način kreirao u koncertima (ali i drugim delima) dostiže u ovoj kompoziciji svojevrsni cilj, i postaje sasvim određeni sistem oblikovanja ciklusa koji u potonjim koncertima (ali i ostalim delima) biva napušten.

Globalna koncepcija ciklusa upućuje na tip simetrije prepoznatljiv i u delima koja su u okviru ove studije već razmatrana. Na koncepciju ciklusa vidljivo je dejstvo osne translacije ali se, kao što će analitička razmatranja koja slede pokazati, uočavaju i drugi vidovi simetrija (prvenstveno osna refleksija i veoma diskretan uticaj simetrije karakternog variranja). Odnos između simetrično postavljenih segmenata (prvi i treći stav) u ovom ciklusu dostiže stepen jedinstva koji u ranijem Bartokovom opusu nije postojao. Centralna tačka materijalizovana u laganom stavu, poseduje zavidan stepen autonomije (posebno na strukturnom i tonalnom planu), ali istovremeno sadrži određena slična tematska svojstva i srodnost orkestracionih rešenja, koja je povezuju sa okruženjem (podsetimo da u prethodno razmatranom koncertu, *Drugi koncert za klavir i orkestar*, osa simetrije predstavlja izrazito radikalni rez).

Posebnost tematskog objedinjavanja eksternih stavova u *Drugom koncertu za violinu i orkestar* se iskazuje u direktnom prenošenju tematskog materijala prvog stava na poziciju finala što za sobom povlači i prenošenje formalnog modela (sonatni oblik). U procesu premeštanja na novu poziciju (finalni stav) poznati materijal (prvog stava) nužno poprima nove odlike, ali se time ne narušavaju zajednička svojstva početnog uzorka (prvi stav) i transformacijom dobijenog segmenta ciklusa (treći stav), već, naprotiv, ona postaju oslonac ispoljavanja simetrije, odnosno ostvarivanja jedinstva ciklusa.

Koncepcija i realizacija koncerta ukazuje na potrebu paralelnog sagledavanja eksternih stavova, kako bi se na odgovarajući način evidentirala njihova zajednička svojstva. Analitičke opservacije biće zato usmerene ka identifikaciji afirmativnog (prvenstveno tematskog ali i tonalnog) jedinstva prvog i finalnog stava. Posebna pažnja je posvećena otkrivanju manje vidljivih postupaka koncipiranja strukturnog plana, kojima je ostvarena podudarnost u procesu oblikovanja muzičkog toka ovih stavova.

### 8. 2. 1. Prvi i treći stav

Konstituisanje sonatnog oblika u prvom i trećem stavu *Drugog koncerta za violinu i orkestar* pokazuje jednostavnost i preglednost koja ne postoji u ranije nastalim koncertima. Čitav niz podudarnih rešenja u načinu na koji je formalni obrazac spoljnih stavova realizovan od posebnog je značaja za razumevanje simetrije u načinu konstituisanja ciklusa u celini.

#### PRVI STAV

| Ekspozicija |      |                | Razvojni deo   | Repriza       |      |                                                             | Koda |         |
|-------------|------|----------------|----------------|---------------|------|-------------------------------------------------------------|------|---------|
| 1.tema      | most | 2.tema         | 3.tema         | 1. tema       | most | 2. tema                                                     | most | 3. tema |
|             |      | B <sub>1</sub> | B <sub>2</sub> | inverzija     |      | B <sub>1</sub> B <sub>2</sub> B <sub>1</sub> B <sub>2</sub> |      |         |
|             |      |                |                | osnovni oblik |      |                                                             |      |         |

#### TREĆI STAV

| Ekspozicija    |                |                | Razvojni deo          | Repriza       |      |                                                             | Koda |  |
|----------------|----------------|----------------|-----------------------|---------------|------|-------------------------------------------------------------|------|--|
| 1.tema         | most           | 2.tema         |                       | 1. tema       | most | 2. tema                                                     |      |  |
| A <sub>1</sub> | A <sub>2</sub> | B <sub>1</sub> | prelaz B <sub>2</sub> | inverzija     |      | B <sub>1</sub> B <sub>2</sub> B <sub>1</sub> B <sub>2</sub> |      |  |
|                |                |                |                       | osnovni oblik |      |                                                             |      |  |

Konfiguracija eksternih stavova ukazuje, da na globalnom nivou između njih postoji značajan stepen sličnosti. U osnovi ovakvog odnosa stoje bezbrojne srodnosti osmišljene na svim nivoima forme, od motiva koji generiše muzički tok do globalne koncepcije sonatnog oblika. Srodnosti među stavovima se ispoljavaju na svim muzičkim planovima. Ona se, međutim, najtransparentnije sagledava na nivou tematizma, tako da će tematskim potencijalima stavova biti posvećena posebna pažnja. Ispoljavanje tonalnog plana direktno je vezano za tematski i prati logiku muzičkog oblika. Izuzetno značajne podudarnosti na strukturnom planu posebno su važne jer upućuju na manje vidljive, ali suštinski ključne odnose za ostvarivanje simetrične koherentnosti ovog dela.

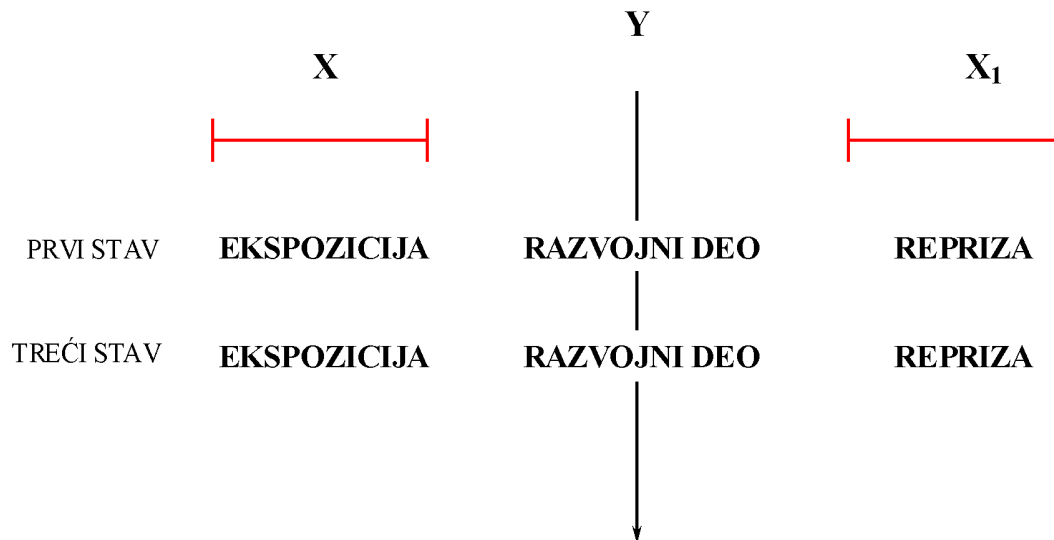
#### 8. 2. 1. 1. Ispoljavanje simetrije i srodnosti u procesu oblikovanja formalnog modela

Po primarnim karakteristikama sonatni oblik uopšte, pa samim tim i u konkretnom slučaju prvog odnosno trećeg stava, poseduje sve odlike translatorne simetrije sa materijalizovanom osom. Ekspozicija i repriza predstavljaju dva simetrično postavljena sistema na rastojanju (u primeru 67 sistemi su označeni sa **X** i **X<sub>1</sub>**). Centralnu tačku, osu simetrije, predstavlja razvojni deo (u primeru 67 označena sa **Y**). S obzirom na to da se radi



o segmentu forme utemeljenom na transformaciji poznatih muzičkih ideja, funkcija ose je usmerena ka objedinjavanju delova (ekspozicija i repriza) koji je okružuju.

Primer 67



Sličnosti u procesu oblikovanja forme inicirane su veoma osobenim odnosom tematskih potencijala koji učestvuju u izgradnji oblika. Prva i druga tema prvog stava prenesene su u finale na odgovarajuća mesta (prve i druge tema), čime je na nivou tematskog objedinjavanja eksternih stavova ciklusa ostvarena gotovo potpuna ekvivalentnost (primer 68). Podudarnost se, u ovom momentu, primarno sagledava iz perspektive inicijalnih motiva tema koji nose visok stepen prepoznatljivosti. Motiv prve i odseka  $B_1$  druge teme su označeni kao  $m^1$  i  $m^2$ , a početni motiv treće teme prvog stava označen je sa  $m^3$ . U odseku  $B_2$  druge teme nije izdvojen početni motiv, s obzirom na to da je reč o specifično tretiranoj dodekafonskoj temi, pa je i izdvajanje motiva u prvom, ali i svim ostalim nastupima ove teme nužno povezati sa samom kompozicionom tehnikom.

Podudarnost prvog i trećeg stava posebno je podvučena sličnostima u koncepciji formalnog obrasca ovih stavova, koje je moguće sistematizovati u *dve grupe*. Treba istaći da nije reč o izolovanim grupama, niti pak da izvan tih grupa sličnosti ne postoje. Ipak, sistematizacija sličnosti u postupku objedinjavanja stavova čini njihovu prepoznatljivost transparentnom.

Primer 68

PRVI STAV

1. tema

2. tema B<sub>1</sub>

2. tema B<sub>2</sub>

TREĆI STAV

1. tema

2. tema B<sub>1</sub>

2. tema B<sub>2</sub>

U *prvu grupu* se ubrajaju podudarnosti između spoljnih stavova koje se ispoljavaju u odnosu ekspozicija–repriza prvog stava i ekspoziciji–reprizi trećeg stava, a *druga* obuhvata zajedničke odlike u načinu plasmana reprize oba stava. Srodnosti izvan navedenih grupa dodatno afirmišu njihovo jedinstvo i biće posebno razmatrane.

*Prvu grupu srodnosti* najmarkantnije iscrtava inverzija koji definiše odnos tema na relaciji ekspozicija–repriza sonatnog oblika prvog i trećeg stava. Sve teme se pri repriziranju javljaju u inverziji.

Inverzija prve tema prvog i trećeg stava podrazumeva postojanje refleksije u ogledalu, sa materijalizovanom osom. Osa simetrije je postavljena horizontalno, ima realnu vrednost i iskazana je u tonu H čime se dodatno afirmiše tonalni centar stava (in H)<sup>214</sup>. U prvom stavu inverzija je sprovedena dosledno dok je u finalnom realizovana slobodno (primer 69).

Druga tema prvog i finalnog stava sadrži dva odseka ( $B_1$  i  $B_2$ ) od kojih je prvi ( $B_1$ ) plasiran na srodan način kao prva tema: ekspozicija osnovni, repriza inverzni oblik (primer 70). Osnovni i inverzni oblik teme obrazuju refleksiju u ogledalu sa horizontalnom osom koja je materijalizovana na osoben način. Osa nije fiksirana na jednom tonu, već se ponaša kao promenjiva kategorija (takozvana pomerajuća osa). Dva tona E i Es, odnosno Dis, ravnomerno dele ulogu centralne tačke oko koje se odvija inverzija. Postojanje pomerajuće ose uslovljava da se pri inverziji očuva veličina i vrsta intervala. Odrsek  $B_2$  druge teme je utemeljen na dvanaesttonskom nizu. Inverzija je uključena kao jedan od kompozicionih postupaka u radu sa nizom i u ovom momentu neće biti posebno razmatrana.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Inverzija realizovana preko tona H, kao ose simetrije, posebno je dragocena jer se uravo ona naziva simetrijom u 'ogledalu', ..."kao da se note gornje polovine sistema 'ogledaju' u donjoj polovini i obrnuto (Vlastimir Peričić, *Kontrapunkt, II deo*, skripta, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1972, 36).

<sup>215</sup> Видети: Аница Сабо, Серијалне композиције Беле Бартока – Други концерт за виолину и оркестар, *Нови Звук*, Београд, I, 1993, 113.

Primer 69

PRVI STAV

EKSPOZICIJA

1. tema

*Meno vivo (quasi subito)*

REPRIZA

TREĆI STAV

EKSPOZICIJA

1. tema

*meno mosso*

REPRIZA

Primer 70

PRVI STAV

56  $f$  marc.  $m^2$  5

EKSPOZICIJA

2. tema

$B_1$

$m^2$   $m^{2/i}$

REPRIZA

248  $f$   $m^{2/i}$  5

TREĆI STAV

EKSPOZICIJA

87  $f$   $m^2$  3 2 3 3 3 3 3 3

2. tema

$B_1$

$m^2$   $m^{2/i}$

REPRIZA

400  $p$  3  $m^{2/i}$  3 3 3 3 3

Afirmaciju inverzije kao vrhunskog regulativa između subjekata u ekspoziciji i reprizi dodatno je potencirana načinom plasmana treće teme. I ova tema, koju sadrži samo

prvi stav, se, poput ostalih subjekata, pri repriziranju javlja u inverziji (primer 71). U odseku  $B_1$  druge teme oba stava i trećoj temi prvog, inverziji je podvrgnut, ne samo početni motiv, teme već i muzički tok koji sledi nakon njegovog inicijalnog nastupa. To nesumljivo daje poseban doprinos razumevanju značaja ovog postupka u realizaciji simetričnih odnosa na relaciji ekspozicija-repriza u eksternim stavovima koncerta.

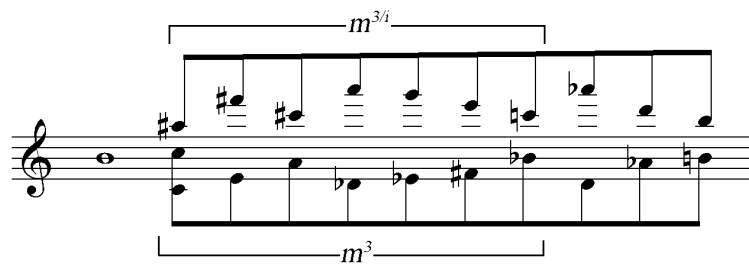
Primer 71

PRVI STAV

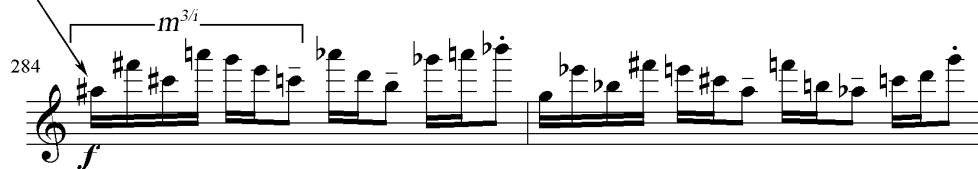
EKSPOZICIJA



3. tema



REPRIZA

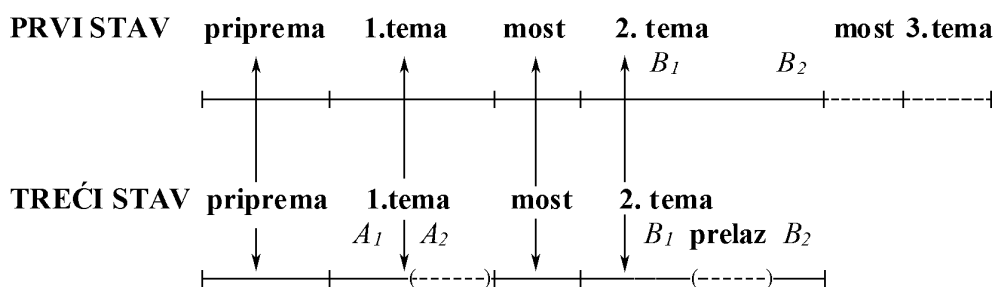


*Druga grupa* srodnih karakteristika spoljnih stavova odnosi se na zajedničke odlike u načinu ispoljavanja reprize. Poređenjem šematskih prikaza oba stava (videti šeme u priložima 9 i 11), moguće je ustanoviti veliki stepen njihove međusobne sličnosti. Svi odseci reprize, sa izuzetkom treće teme koju prvi stav sadrži a treći ne, međusobno su podudarni. Ovakav stepen jedinstva procesa oblikovanja iniciran je intervencijama u reprizi trećeg stava. U reprizi finala izostavljeni su odsek  $A_2$  prve i prelaz između odseka  $B_1$  i  $B_2$  druge teme, odnosno odseci koji 'remete' sličnost između repriza sonatnog oblika u

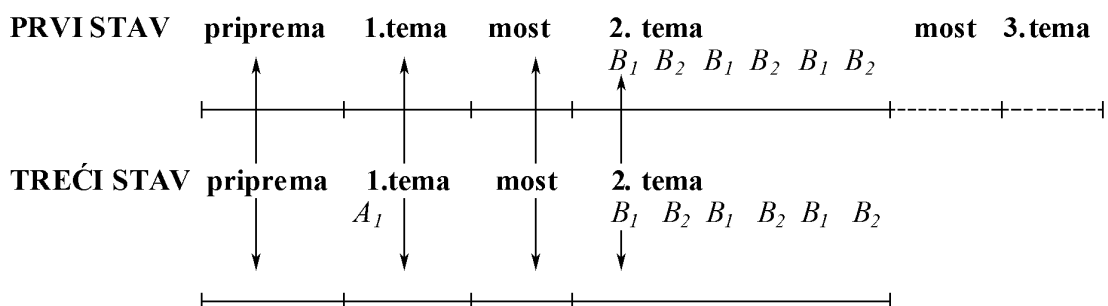
spoljnim stavovima. Treća tema prvog stava, kao izuzetno važan segment muzičkog toka se reprizira, i u gotovo idealnom nizu podudarnosti između eksternih stavova, predstavlja dragocen razravnotežavajući element (primer 72).

Primer 72

### EKSPozICIJA



### REPRIZA



Sličnost u realizaciji reprize prvog i trećeg stava dodatno potencira i gotovo identičan nastup prve teme, koji je u odnosu na ekspoziciju bitno drugačije osmišljen. U ekspoziciji su brojne komponente muzičkog izraza (faktura, akustička dinamika, agogika, boja) usmerene ka njenom isticanju. Nasuprot tome, u reprizi oba stava učinjeno je sve da nastup prve teme bude diskretan, neupadljiv odnosno svojevrsni anti klimaks u muzičkom toku stava. S obzirom na to kako je plasirana repriza, posebnu pažnju privlači određenje tipa reprize oba stava. Činjenica da se u reprizi prva tema izlaže najpre u inverziji a potom u osnovnom obliku, upućuje na takozvanu lažnu reprizu. No, kako je inverzni nastup svih

tema (a ne samo prve!) u reprizi sistemski utemeljena kategorija koja reguliše odnos svih subjekata od značaja za konstituisanje forme, to je i tretman reprize kao 'lažne' prihvatljiv sasvim uslovno.

Repriziranje druge teme u oba stava nosi obeležje svojevrsnog razvoja. Naime u ekspoziciji su odseci  $B_1$  i  $B_2$  izloženi sukcesivno, dok se u reprizi oni javljaju naizmenično, tako da svaki od njih nastupa tri puta (videti shemu u prilogu i primer 72). S obzirom na to da ovi odseci ne započinju uvek inicijalnim motivom, što kao ključnu odliku muzičkog toka izdvaja promenu a ne ponavljanje, nedvosmislena je dominacija razvojnog tipa izlaganja umesto očekivanog repriznog. Ova okolnost uslovljava značajnu dinamizaciju reprize, o čemu će više reči biti u okviru odeljka teksta koji govori o realizaciji muzičke sintakse

Srodnosti izvan navedenih grupa koje dodatno afirmišu jedinstvo okvirnih stavova iskazuju se u: a) načinu globalnog konstituisanja prve teme, b) tretmanu mosta i završne grupe i c) ispoljavanju tonalnog plana.

a) Oba stava sadrže kratku pripremu (prvi stav šest, a drugi četiri takta) pre izlaganja prve teme u deonici solo violine. Izlaganje teme je dato u vidu strukturno zaokružene celine (prvi stav, prva tema, rečenica, takt 7–12; treći stav, prva tema, period od dve rečenice, prva rečenica 5–18, druga 19–29), nakon koje sledi segment muzičkog toka u kome dominiraju figurativno pasażni elementi improvizatorskog karaktera (prvi stav, obimno spoljašnje proširenje rečenice; treći stav, uvođenje novog odseka  $A_2$  prve teme, u kome dominiraju figurativno pasażni elementi improvizatorskog karaktera, koji se ne reprizira).

b) Most je u oba stava građen na materijalu prve teme i poseduje odlike razvojnog tipa izlaganja. Oba stava završnu grupu ne sadrže kao posebno profilisan odsek forme. U prvom stavu proširenje treće teme ima funkciju završne grupe, a u trećem je kraj druge teme osmišljen tako da stvara efekat zaokruživanja ekspozicije.

c) Od posebnog značaja za objedinjenost prvog i finalnog stava je način ispoljavanja tonalnog plana. U oba stava prva tema je in H, dok je u okviru druge teme odsek  $B_1$  lociran in G, a odsek  $B_2$  in A.

U više navrata je isticana razvojnost kao važna odlika reprize okvirnih stavova ovog koncerta. Pored druge teme, za koju je već istaknuta razvojnost, uočava se postojanje dva segmenta muzičkog toka na analognim mestima u reprizi oba stava. To su pored mosta koji



spaja dve teme i prelaz između inverznog nastupa prve teme i njenog izlaganja u osnovnom obliku.

8. 2. 1. 2. *Proces oblikovanja tema - status strukturnog plana u realizaciji muzičke sintakse*

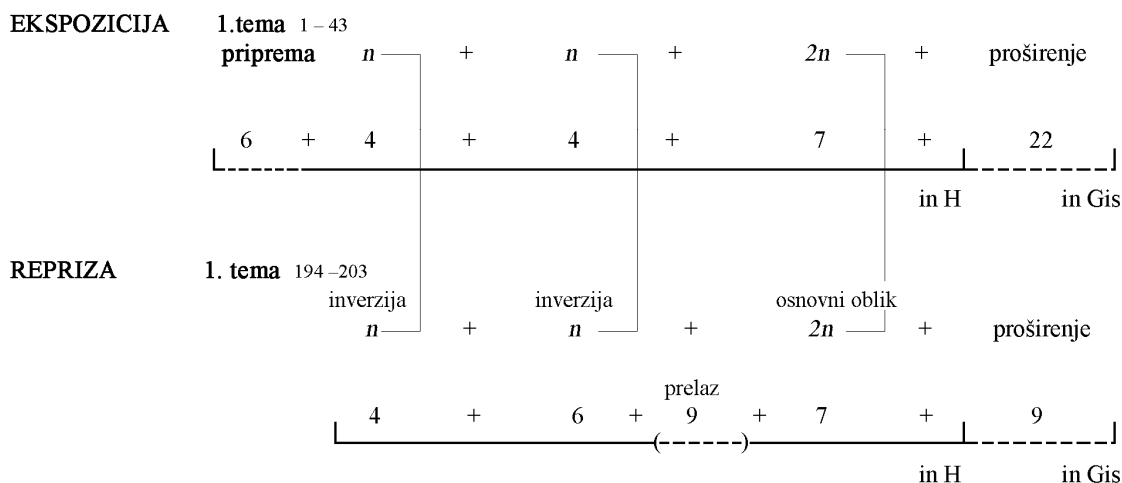
U *Drugom konertu za violinu i orkestar* tematski plan ima ključnu ulogu u procesu realizacije jedinstva ciklusa, a tonalni ga u potpunosti podržava. S obzirom na to da je dejstvo ovih planova veoma pregledno, stiče se utisak da je njihova uloga u procesu oblikovanja muzičke forme dominantna. Ipak, ništa manji značaj nema strukturni plan. Čvrstina forme obezbeđuje koegzistentno uređen strukturni plan, posebno način ispoljavanja muzičke sintakse. Premda postupci konstituisanja muzičke sintakse nisu uvek transparentno plasirani, potrebno je konstatovati da upravo oni, za prepoznatljivost tema u muzičkom toku, imaju najveći značaj. Zato će u tekstu koji sledi posebno biti razmatrani postupci u realizaciji strukturnog plana prve i druge teme eksternih stavova najpre u okviru ekspozicije a potom i reprize, koji ukazuju primarno na srodnosti, ali i na pojedine posebnosti njihovog konstituisanja.

Prva tema prvog stava struktuirana je na način koji obezbeđuje visok nivo povezanosti njenog nastupa u ekspoziciji sa onim u reprizi. Tema poseduje strukturu standardnog modela  $(n+n+2n)$  koja je u ekspoziciji plasirana relativno pregledno, dok je u reprizi data na način koji sjedinjava njen inverzni nastup sa onim koji je dat u osnovnom obliku (primer 73).

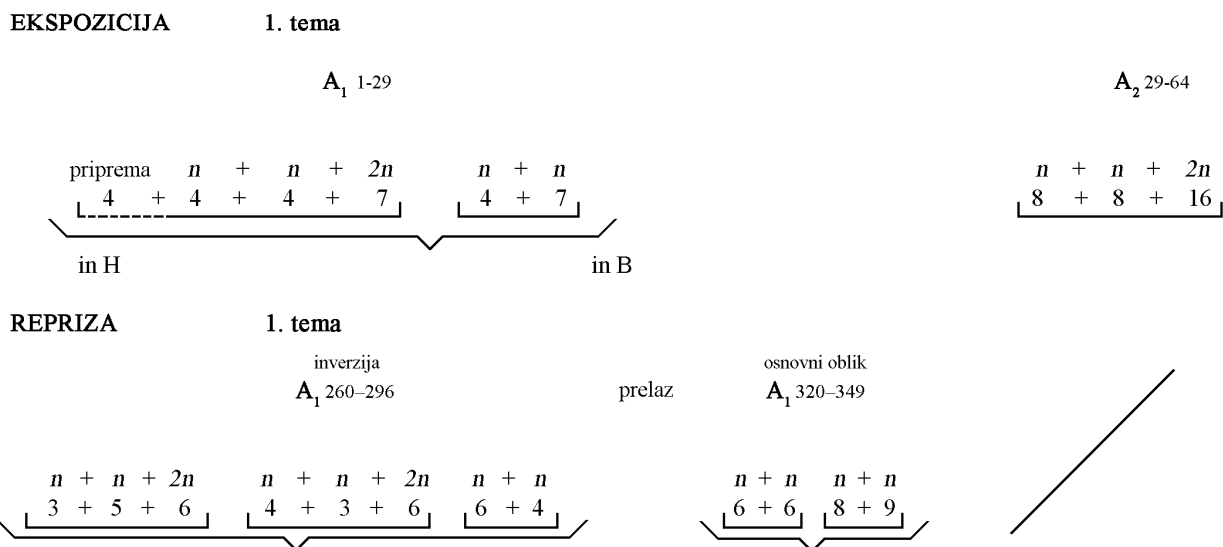
Iz primera se sagledava sveukupna posebnost strukture rečenice u kojoj je formula-ideja  $(n+n+2n)$  okosnica izlaganja prve teme. Svi akteri strukturnog plana i pripadaju kategoriji metričko formalnih jedinica. Nakon šestotaktne pripreme izlaže se četvorotakt ( $n$ ), zatim nastupa njegovo izmenjeno ponavljanje ( $n$ ) nakon čega sledi sedmotakti razvoj ( $2n$ ), koji dovodi do zaokruženja muzikog toka in H (takt 22). Spoljašnje proširenje rečenice poseduje razradu prethodno izloženog materijala.

Primer 73

PRVI STAV



TREĆI STAV



U okviru proširenja transformacije poznatog sadržaja dovode i do nagoveštaja motiva koji označava početak treće teme prvog stava.

U reprizi se, kao što je već istaknuto, prva tema izlaže najpre u inverziji, a potom u osnovnom obliku, a ovi nastupi su povezani kratkim prelazom. Šematski prikaz u prilogu 9

pokazuje da se pri ponavljanju gubi struktura standardnog modela. Međutim, ukoliko se muzički tok koji predstavlja reprizu prve teme sagleda kao celina, a njena dva obličja (inverzni i osnovni) tretiraju integralno, moguće je uočiti prepoznatljivu strukturu iz ekspozicije, prilagođenu novom kontekstu (primer 73). Inverzno izlaganje protiče u okviru dve metričko formalne jedinice (četvorotakt i šestotakt, takt 104–203), koje kvalifikuju izlaganje i izmenjeno ponavljanje ( $n+n$ ), a nakon prelaza, koji poseduje izrazito objedinjavajuću funkciju, sledi osnovni oblik teme (pretpostavljeni razvoj  $2n$ ) koji vodi do zastoja in H (takt 220). Ovakvo sagledavanje prve teme u reprizi ukazuje na integraciju osnovnog i inverznog oblika prve teme u strukturu  $n+n+2n$ . Nakon izlaganja prve teme u reprizi sledi spoljašnje proširenje od devet taktova nepotpuno ekvivalentno onome koje postoji u ekspoziciji (uporediti taktove 22–43 i 220–228). Ovaj način sagledavanja ukazuje na mogućnost tumačenja prve teme u reprizi kao varijante standardnog modela iz ekspozicije.

Prva tema trećeg stava je u ekspoziciji data kao grupa teme ( $A_1, A_2$ ). Prvi odsek ( $A_1$ ) je tematski povezan sa prvom temom prvog stava i ključni je akter u ostvarivanju njene prepoznatljivosti. Nasuprot tome, drugi odsek prve teme ( $A_2$ ), je tematski neizrazit, virtuoзни segment poveren solisti sazdan od figurativno pasażnih elemenata, i nalazi se na samo jednom mestu u ciklusu (pozicija ekspozicije trećeg stava). Tematski sadržaj i pozicija u ciklusu marginalizuju drugi odsek, dok prvom daju izuzetan značaj. Strukturni plan ukazuje na podređenost odseka  $A_2$  čiji se primarni značaj ispoljava u efektnom isticanju solističke deonice.

Odsek  $A_1$  prve teme finalnog stava konstituisan je kao period od dve rečenice u kome prva poseduje četvorotaktnu pripremu i isto strukturalno uređenje kao i analogna tema prvog stava ( $n+n+2n$ ), što sveukupno stvara veoma čvrstu vezu između ovih subjekata eksternih stavova (primer 73). Međutim ona je smeštena u drugačiji kontekst. Periodičnost, kao strukturalna okosnica prve teme trećeg stava, iz ekspozicije se premešta i na reprizu u kojoj je inverzni oblik teme plasiran kao trorečenični (takt 260–296), a osnovni oblik kao otvoreni dvorečenični period (takt 320–349). Važno je napomenuti da u dugoj rečenici perida iz ekspozicije dolazi do promene unutrašnje građe ( $n+n$ ), koja joj obezbeđuje različitost i otvara mogućnost njene integracije sa prethodnom u period (primer 73). Promena rečenične strukture uočava se i u završnoj rečenici trorečeničnog perioda u reprizi

(inverzija prve teme) kao i strukturi obe rečenice otvorenog dvorečeničnog perioda (osnovni oblik prve teme). Imeđu inverzije i osnovnog oblika prve teme umetnut veoma obiman, fragmentarno koncipiran prelaz.

Strukturni plan prve teme oba stava, posebno uređenje muzičke sintakse, ukazuju na to da u prvom stavu postoji specifična, ali i veoma čvrsta povezanost ovog subjekta na relaciji ekspozicija-repriza, dok u trećem stavu konfiguracija prve teme, posebno u reprizi, posedje izrazitu razvojnost. Potrebno je istaći veoma različita oblička realizacije dominantnog načina konstituisanja muzičke sintakse na osnovu izlaganja ponavljanja razvoja i zastoja koju karakteriše formula–ideja  $n+n+2n$ .

Druga tema u sonatnom obliku spoljnih stavova je u osnovi strukturno veoma razučena. Poseduje dva odseka koja se nakon sukcesivnog nastupa u ekspoziciji ( $B_1$  i  $B_2$ ) u reprizi javlju naizmenično. Ova okolnost bitno utiče na strukturi plan tema, a posebno na realizaciju muzičke sintakse (primer 74).

Odsek  $B_1$  druge teme koncipiran je kao standardni model ( $n+n+2n$ ) i prema opštoj konfiguraciji srodan prvoj temi. Iz primera 74 se jasno sagledava veoma različita konkretizacija ove formule–ideje. Više puta istican stav da formula koja reprezentuje rečeničnu strukturu nikako ne može imati mehaničku realizaciju, već uvek podrazumeva posebno idejno rešenje, transparentno se iskazuje u rečeničnoj strukturi ovog odseka. Uvidom u brojčane vrednosti jedinica strukturnog plana (koje ukazuju na broj taktova) uočavamo da  $n$  koje simbolizuje izlaganje drugo  $n$  koje označava svojevrsno ponavljanje i  $2n$ , odnosno razvoj koji podrazumeva i iscrtavanje granice rečeničnog toka, ne izražavanju statičnu vrednost formule, već se ona uvek dinamizira u zavisnosti od ideje koju iskazuje. Istovremeno gotovo svaka muzička rečenica kojom započinje odsek  $B_1$  poseduje logiku formule–ideje (primer 74). Posebno se ističe izlaganje ovog odseka na početku reprize trećeg stava (struktura  $5+5+27$ , takt 392–425). Metričko formalne jedinice koje označavaju izlaganje i ponavljanje su ulančane a razvoj se na strukturnom nivou konstituiše kao potencijalna rečenica. U potencijalnoj rečenici se početni motiv odseka  $B_1$  druge teme javlja u inverziji. To ukazuje da upravo ova sintaksička jedinica nosi odrednicu ključnog entiteta u ispoljavanju inverznog odnosa tema na relaciji ekspozicija repriza. Tako, od ekspozicije prvog stava u kojoj je odsek druge teme  $B_1$  rečenična struktura sa gotovo izjednačenim

opsegom svih jedinica strukturnog plana, kroz permanentni razvoj, dostiže nivo složene rečenice u reprizi trećeg stava.

Odsek  $B_2$  je u ekspoziciji oba stava osmišljen kao niz rečenica. Unutrašnja struktura je za razliku od odseka  $B_1$  i prve teme primarno osmišljena kao jedinica od dva metričko formalna entiteta, odnosno ima građu  $n+n$ . U odnosu na ovu, preovlađujuću, strukturu uočavamo izmene u trećem stavu (prva i poslednja rečenica u nizu). Zanimljivo je istaći da se u poslednjoj rečenici struktura numerički u odnosu na formulu ispoljava doslovno, a prva je jedina koja poseduje kratku pripremu od tri takta pre nastupa teme u violini solo (primer 74). Moguće je realno pretpostaviti da je oblik ovog odseka, realizovan kao nizanje rečenica a njihova unutrašnja građa osmišljena na nizanju metričko formalnih jedinica, posledica dodekafonskog niza na kome je tema zasnovana.<sup>216</sup> Kao veoma specifičan rezultat strukturnog uređenja muzičke sintakse u ekspoziciji trećeg stava se pojedine rečenice u nizu pojavljuju kao  $n$  strukture, odnosno rečenica konstituisana na osnovu samo jednog člana. Ovakav vid rečenične strukture se u ekspoziciji prvog stava ne nalazi, dok se na analognom mestu (ekspozicija) trećeg stava nalazi na poziciji druge i četvrte rečenice.

U reprizi oba stava, kao što je već istaknuto, odseci  $B_1$  i  $B_2$  su dati naizmenično što neminovno utiče na realizaciju strukturnog plana. Repriza okvirnih stavova započinje rečeničnom strukturom u kojoj se raspoznaje formula-ideja  $n+n+2n$ , a završava sa  $n+n$ . Između ovako koncipiranih sintaksičkih jedinica nalaze se rečenice zasnovane na samo jednom članu, dakle strukture  $n$  (odstupanje u odnosu na rečeno uočava se u četvrtoj i šestoj rečenici reprize prvog stava). Ulančavanje rečeničnih struktura, prisutno i u ekspoziciji, postaje u reprizi veoma izraženo i dominira u načinu iscrtavanja granica između rečenica u nizu (primer 74). Važno je pomenuti da se u reprizi trećeg stava nakon veoma razvijene rečenične strukture odseka  $B_1$  koji poseduje karakteristike složene rečenice, o čemu je već bilo reči, ovaj odsek svodi na otvorenu rečenicu po funkciji. Naime, rečenične strukture koje u ovom delu forme reprezentuju odsek  $B_1$  (treća i peta u nizu) su ponele kvalifikaciju sintaksičkih jedinica zbog konteksta u kome se nalaze (pozicija teme).

---

<sup>216</sup> Odnos dodekafonije i muzičke sintakse se u ovom radu posebno ne razmatra. Ovaj odnos se sagledava na osnovu opšteg stava o muzičkoj rečenici, kao osnovnoj jedinici muzičkog toka,

Repriza druge teme se u oba stava a posebno trećem, ispoljava kao izrazito dinamična tvorevina, kojom dominira razvoj na svim muzičkim planovima. Ova okolnost upućuje na mogućnost tumačenja reprize druge teme kao fragmentarne strukture višeg reda. Sve jedinice ove strukture su date u formi rečenica različitog unutrašnjeg uređenja. Proces oblikovanja reprize druge teme upućuje na dominaciju rotacije sa materijalizovanom osom. Odsek  $B_1$  se rotira preko odseka  $B_2$  i obrnuto (primer 74). To ukazuje na činjenicu da osa simetrije i sistemi koji su u odnosu na nju simetrično postavljeni permanentno menjaju svoju ulogu. Ključni pokretač ove rotacije je tematski plan koji, pored navedenog, deluje još na jednom nivou. Naime, sukcesivno izlaganje odseka druge teme ( $B_1$  i  $B_2$ ) predstavlja sistem  $X$ , koji se dva puta premešta (rotira) na poziciju  $X_1$  i  $X_2$ . U ovim okolnostima osa nema realnu već fiktivnu vrednost.

Rotaciju bez materijalizovane ose uočava se i u ekspoziciji odseka  $B_2$  druge teme, koji je konstituisan kao niz rečenica. U reprizi rotacija utiče na konstituisanje druge teme u celini. Njeno dejstvo se ispoljava na dva načina (sa materijalizovanom i fiktivnom osom) i deluje na tri nivoa, što uslovljava precizno kanalisanje dinamizacije reprize, ali i ostvarivanje koherentnosti celine muzikog toka. Treća tema prvog stava je građena u formi perioda od dve rečenice. Obe rečenice poseduju izrazitu strukturnu preglednost standardnog modela. U ekspoziciji se ova tema izdvaja kao segment muzičkog toka sa jasno profilisanom granicom prema onome što sledi (razvojni deo), dok je u reprizi aktivnost pojedinih muzičkih komponenta usmerene ka povezivanju sa muzičkim tokom koji sledi (koda).

Način ispoljavanja strukturnog plana dodatno potencira status trećeg stava kao varijante prvog. U tom kontekstu strukturni plan se nameće kao činilac stabilnosti građe svakog od njih pojedinačno, ali i realizacije jedinstva ciklusa. Stožer tog jedinstva su tematski potencijali, a u najvećoj meri to je prva tema prvog stava. Proces konstituisanja ove teme u ekspoziciji i reprizi dostiže nivo povezanosti koji ne sadrži niti jedan od ostalih subjekata (misli se na dva odseka druge i treća tema prvog stava kao i sve teme finala).

Primer 74

PRVI STAV

EKSPOZICIJA 2. tema

$$B_1 \text{ 56-73}$$

$$n + n + 2n$$

$$\underline{5 + 6 + 7}$$

inG

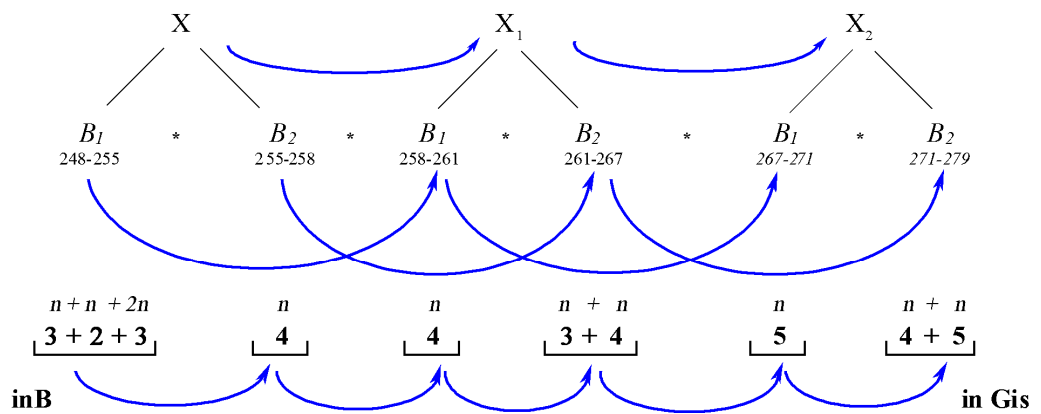
$$B_2 \text{ 73-91}$$

$$n + n \quad n + n \quad n + n$$

$$\underline{3 + 4} \quad \underline{3 + 4} \quad \underline{4 + 3}$$

inA

REPRIZA 2. tema



TREĆI STAV

EKSPOZICIJA 2. tema

$$B_1 \text{ 84-111}$$

$$n + n + 2n$$

$$\underline{7 + 4 + 14}$$

inG inC

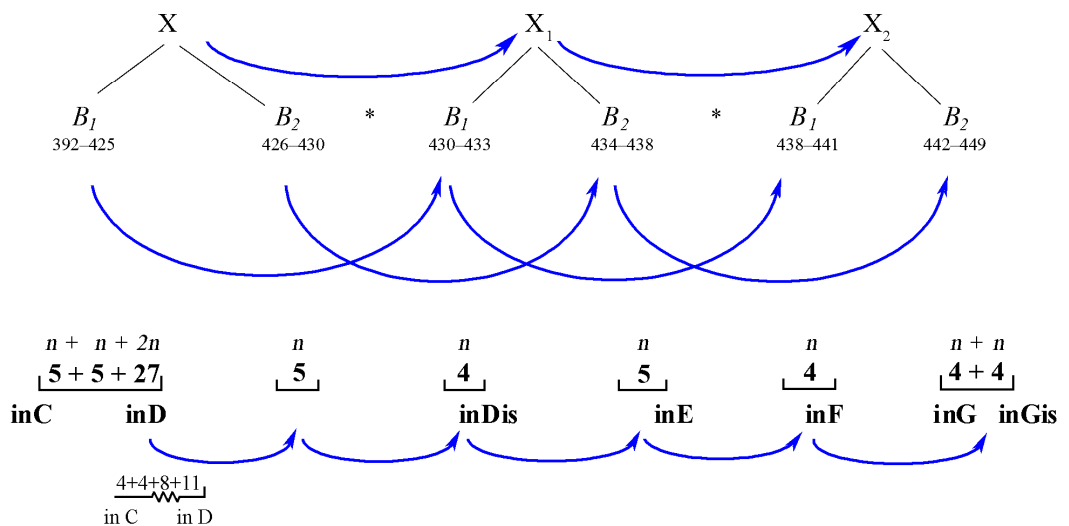
$$B_2 \text{ 126-164}$$

$$n + n + 2n \quad n \quad n + n \quad n \quad n + n \quad n + n + 2n$$

$$\underline{3 + 2 + 2 + 3} \quad \underline{4} \quad \underline{4 + 3} \quad \underline{4} \quad \underline{4 + 4} \quad \underline{2 + 2 + 4}$$

inA

REPRIZA 2. tema inverzija



### 8. 2. 2. Drugi stav

Drugi stav *Drugog koncerta za violinu i orkestar* je u formi karakternih varijacija. Nakon izlaganja teme sledi niz od šest varijacija. Postupak zaokruživanja varijacionog toka realizovan je svojevrsnim povratkom na osnovni oblik teme.

|      |        |        |       |        |        |        |                                |
|------|--------|--------|-------|--------|--------|--------|--------------------------------|
| TEMA | 1.var. | 2.var. | 3.var | 4.var. | 5.var. | 6.var. | TEMA<br>izmenjeno obličje teme |
|------|--------|--------|-------|--------|--------|--------|--------------------------------|

Tema i varijacije su veoma pregledno razgraničene, čemu u najvećoj meri doprinose promene tempa koje karakterišu svku varijaciju. Tema, i njen donekle izmenjeni nastup na kraju su u istom tempu. Pored ove, na razgraničenje varijacija afirmativno deluje i promena metro ritmičke komponente, zatim tretman solističke deonice, orkestracije, fakture i drugo.

#### 3. 2. 2. 1. Tema za varijacije

Proces oblikovanja teme za varijacije ukazuje na njenu izrazito transparentnu građu. Istovremeno, preglednost i jednostavnost načina njenog konstituisanja sadrži i potencijale sposobne da se preobrazu i iznesu složene varijacione promene u muzičkom toku. Na tonalnom planu tema pokazuje izrazitu stabilnost. Njeno izlaganje jasno je usmereno ka tonalnom centru in G. Tokom varijacija tonalni centar se pomera (videti šemu u prilogu 10), a poslednja varijacija, odnosno tema u izmenjenom vidu, manifestuje tonalnu stabilnost stava. Čvrstina tonalnog ustrojstva stvara veoma pogodne uslove da se strukturni plan, uprkos naizgled preglednom toku, tema može tumačiti na dva načina.

U osnovi, tema (takt 1–12) je koncipirana tako da sadrži deobu na dva segmenta, i ova se konstatacija ne dovodi u pitanje. Jedno tumačenje se oslanja na pretpostavku da je u pitanju osmotaktna rečenica, kojoj prethodi priprema od jednog i proširenje od tri takta. Zastoj u sredini rečenice na dominantu (takt 5–6) sugeriše postojanje dve polurečenice od četiri takta, odnosno strukturu  $n+n$ . Alternativno rešenje upućuje na dvodelnu pesmu (**a b**) koja sadrži uvod od jednog i kodu od tri takta (primer 75).



**TEMA**

1-12

dve varijante tumačenja  
oblika teme

1. tumačenje

1 + 4 + 4 + 3

in G

Andante tranquillo,  $\text{♩} = 82$

Timpani

Harp

Solo Violin

Violins II

Violas

Violoncellos

2. tumačenje

uvod a b koda

1 4 4 3

in G

Fl. I, II

Obo. I, II

Cl. I, II in A

Bass. I, II

T. I, III

H. in F

II, IV

COA BASS

Timp.

Harp

S. Vln.

Vln. I

Vln. II

Vln.

Vln.

D. B.

U ovim okolnostima status odseka **a** dobija prva polu rečenica, a druga odseka **b**. Prema ovom tumačenju odsek **a** se može prihvatiti kao otvorena potencijalna rečenica, odnosno kao veoma nestabilna struktura. Na kraju ovog odseka (takt 5) je na poslednjoj osmini akord varijantnog VI stupnja dat kao sekstakord što direktno ukazuje na neophodnost nastavka muzičkog toka. Način profilisanja granice između dva entiteta muzičkog toka koji čini temu za varijacije, ukazuje na izrazitu propustljivost koja je pre svega inicirana postupkom formiranju signala kraja prvog entiteta. Ova okolnost donekle favorizuje prvo tumačenje po kome je tema u formi rečenice.<sup>217</sup> Međutim, dva strukturalna koncepta teme u osnovi ne protivureče jedan drugom već se preklapaju.

U procesu variranja rečenična struktura i oblik pesme se smenjuju. U prvoj, trećoj i petoj varijaciji, muzički tok je konstituisan kao rečenična struktura ( $n+n$ ). Druga, četvrta i šesta varijacija su u formi pesme u kojoj su oba odseka u obliku rečenice unutrašnje građe  $n+n+2n$ , pri čemu je odsek **a** redovno rečenica otvorenog tipa. Moguće je zaključiti da kompozitor, na strukturalnom planu, varijacije realizuje na dva načina. Neke varijacije poseduju veoma razvijen muzički tok u kome opšta dvosegmentnost teme izrasta u dvodelnu pesmu, a u pojedinim varijacijama strukturalna dvosegmentnost ostaje na nivou rečenice sazdane od dve polurečenice.

Ovakav način oblikovanja muzičkog toka ukazuje na variranje elemenata strukturalnog plana teme. U varijacijama, bilo kom tipu da pripadaju, pažnja se uglavnom usmerava na izmene tematskog i eventualno tonalnog plana. Variranja koja postoje na strukturalnom nivou se uglavnom ne sagledavaju, a upravo ona čine čvrstu okosnicu svakovrsnih izmena koje se odvijaju na nivou tematizma i tonalnosti. Razmatrani oblik varijacija nedvosmisleno upućuje na neophodnost sagledavanja varijacionih procesa i na strukturalnom planu. U ovakvim okolnostima od posebne važnosti je ispitivanje strukturalnog plana u samoj temi.

Motivski potencijali teme jezgrovito se iskazuju u početnom motivu, označenom sa  $m^4$  (primer 75 i 76). Ovaj motiv se tokom varijacija menja na veoma različite načine i značajno udaljava od početnog uzorka. Na to svakako utiču brojne melodijsko ritmičke promene, ali još značajnije dejstvuju pomenute ostalih komponenta muzičkog izraza

---

<sup>217</sup> Tumačenje oblika teme za varijacije kao rečenične strukture  $n+n$ , donekle je favorizovan i činjenicom da se nakon niza varijacija tema u izmenjenom obliću izlaže u formi rečenice.

(tempo, dinamika, registar, artikulacija, agogika i drugo). Postupak evidentiranja pojedinačnih izmena u procesu variranja je materijal za posebnu studiju, tako da se u ovom momentu ističu samo ključni potencijali koji bitno opredeljuju vezu inicijalnog motiva i varijacija. U okviru ovog motiva  $m^4$  izdvajaju se tri elementa motiva. To su inicijalno ponavljanje tona, postupni pokret karakterističan za sam tok motiva i skok (u konkretnom slučaju reč je o kvarti na niže) kojim se motiv završava. Tri navedena elementa motiva  $m^4$  su ključni pokretači variranja. Premda se u svim varijacijama mogu uočiti navedeni elementi motiva  $m^4$ , ipak se mogu izdvojiti i oni koji dominiraju određenom varijacijom. Skok se evidentira kao generator muzičkog toka u drugoj četvrtoj, petoj i šestoj varijaciji, postupni pokret, prisutan u svim varijacijama posebno karakteriše prvu, četvrtu, petu i šestu varijaciju, dok je ponavljanje tona izrazito vidljivo u trećoj i četvrtoj. Posebno treba naglasiti postojanje imitacione polifonije u četvrtoj (takt 62, odsek **a** i 69 odsek **b**) i u šestoj varijaciji (takt 105, oba odseka pesme su građeni imitaciono s tim da u odseku **b** nalazimo stretu).

Primer 76

The image displays three staves of musical notation. The first staff, starting at measure 6, is marked with a forte (*f*) dynamic and features a motif labeled  $m^1$  with a bracket above it. The second staff, starting at measure 194, is marked with a piano (*p*) dynamic and features a motif labeled  $m^{1/i}$  with a bracket above it. The tempo marking *Meno vivo (quasi subito)* is placed between the first and second staves. The third staff, starting at measure 2, is marked with a piano (*p*) dynamic and features a motif labeled  $m^4$  with a bracket above it. The tempo marking *Andante tranquillo* is placed between the second and third staves. Dashed lines connect the notes of the motifs across the staves, illustrating their relationship. To the right of the staves, the following text is aligned with the corresponding measures:

- PRVI STAV  
EKSPozICIJA  
1. tema
- PRVI STAV  
REPRIZA  
1. tema
- DRUGI STAV  
početni motiv

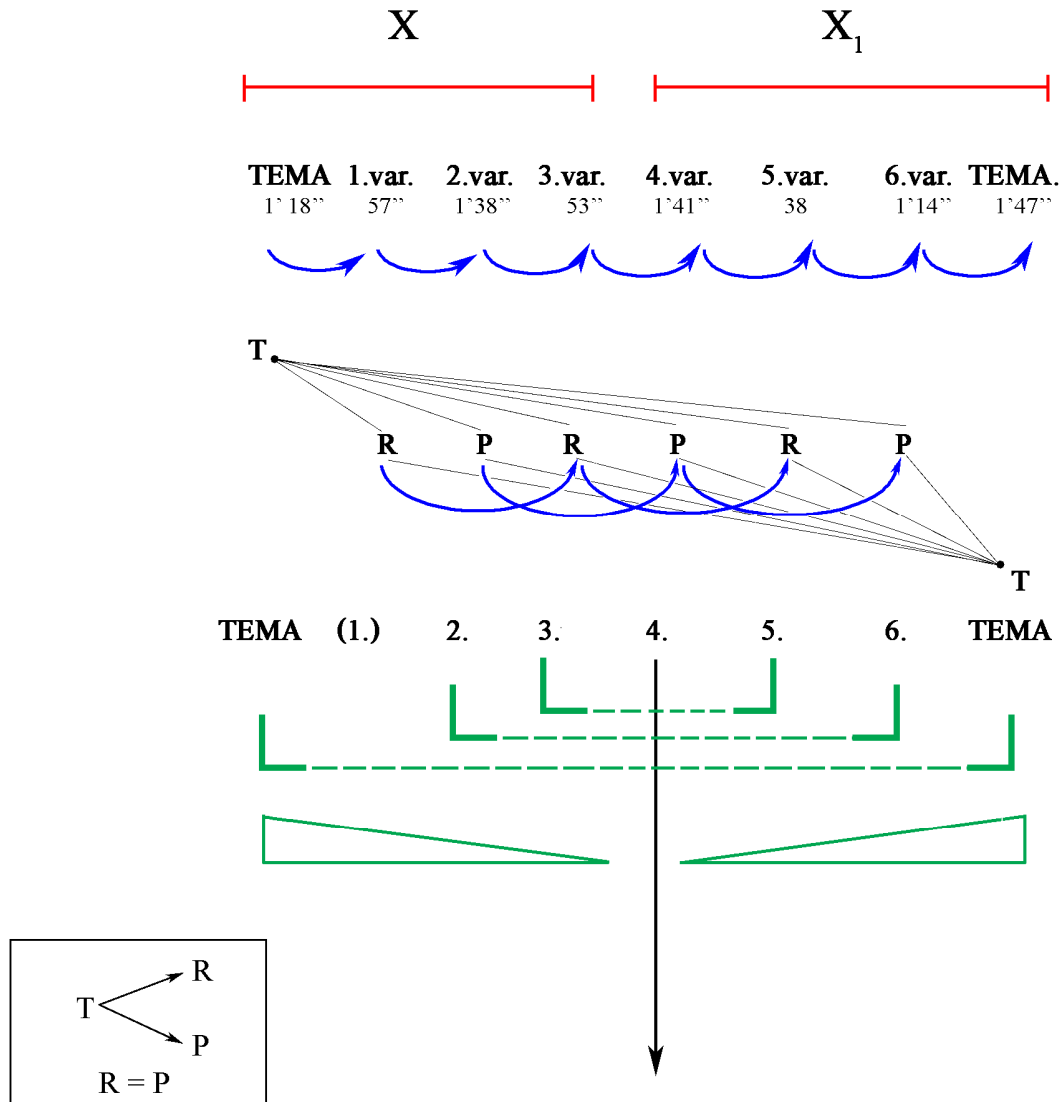
Inicijalni motiv laganog stava nosi oznaku  $m^4$  što ukazuje na nov sadržaj, koji u koncertu do ovog momenta ne nalazimo. Moguće je, međutim, inicijalni motiv teme drugog stava povezati sa inverzijom motiva  $m^1$  (primer 76). Veza nije tako direktna, i u toj meri uočljiva kao što je to slučaj u odnosu prvog i trećeg stava, ali je zajedničke niti moguće izdvojiti (u primeru 76 isprekidanim linijama su ubeleženi tonovi koji ukazuju na zajedničke odlike motiva  $m^1, m^{1/i}$  i  $m^4$ ).

### 3. 2. 2. 2. *Varijacioni tok i ispoljavanje simetrije*

Niz segmenata muzičkog toka, koji u ovom stavu konkretno predstavljaju temu i varijacije, veoma pregledno ukazuje na uticaj rotacije (primer 77). U simetrično postavljenim jedinicama muzičkog toka uočava se susedni odnos, a osa simetrije ima fiktivnu vrednost. Varijacioni tok ukazuje na još jedan vid ispoljavanja rotacije. Okolnost da u neparnim varijacijama (prva, treća i peta) dominira rečenična struktura, a u parnim (druga, četvrta i šesta) oblik pesma, ukazuje na postojanje drugog nivoa rotacije. Naime, moguće je utvrditi da se varijacije oblikovane u formi rečenice rotiraju oko onih koje pokazuju oblik pesme i obrnuto (u primeru 77 su varijacije u formi rečenice obeležene sa **R**, a one u obliku pesme sa **P**). U tim uslovima osa je promenjiva kategorija, materijalizovana naizmenično u segmentu **R** i **P** i poseduje izrazito objedinjavajuća svojstva. Potrebno je ukazati i na činjenicu da su sve varijacije u obliku pesme dužeg, a one u formi rečenice kraćeg trajanja (u primeru 11 ubeležena su i vremenska trajanja), što ukazuje da na diferencijaciju muzičkih entiteta **P** i **R** pored formalnog konteksta utiče i trajanje izraženo u sekundama (broj taktova ne mora nužno biti u saglasnosti sa ovim trajanjima) Drugi nivo rotacije ukazuje na važan momenat koji obezbeđuje jedinstvo muzičkog toka. Izvan ovog nivoa ispoljavanja rotacije ostaje izlaganje teme i njeno izmenjeno ponavljanje na kraju.

Na muzički tok, pored dva nivoa rotacije, utiče i translacija koja posebno dejstvuje na proces grupisanje varijacija. Svojom konfiguracijom na svim muzičkim planovima četvrta varijacija deli celinu stava na dva dela.

Primer 77



Izrazite promene dejstva komponenata muzičkog izraza, koje karakterišu četvrtu varijaciju (značajna promena metra, stepen transformacije tematskog materijala kojim se varijacija bitno udaljava od teme, inicijalni tematski materijal se prvi put razvija u orkestarskim deonicama, uključivanje polifonog rada) otvaraju mogućnost izdvajanja dve grupe varijacija koje poseduju nepotpunu ekvivalentnost. Prvu grupu predstavlja sistem **X** (to su prve tri varijacije), a drugu **X<sub>1</sub>** (četvrta peta i šesta varijacija). Reč je, dakle o translaciji sistema **X** u

$X_1$ , a osa nema realnu vrednost. Svaki sistem poseduje i nastup teme što ih dodatno čini srodnim, ali, okolnost da su u sistemima različito pozicionirani (sistem  $X$  na početku  $X_1$  na kraju) otvara mogućnost drugačijeg tumačenja. Ukoliko se četvrta varijacija prihvati kao svojevrsna tačka preseka, moguće je uočiti da se u odnosu na nju treća varijacija na određeni način 'ogleda' u petoj, a druga u šestoj. Pri ovakvom sagledavanju celine inicijalni nastup teme i njeno izmenjeno obličje na kraju, takođe se odslikavaju jedno u drugom. Na taj način refleksija u ogledalu postaje pregledno uočljiva u procesu konstituisanju forme. Status ose ime četvrta varijacija koja nosi određeni stepen samostalnosti ali i jasne izraženu tendenciju ka integraciji okolnih segmenata. Posebnu čvrstinu formi daje nastup teme na kraju varijacionog toka, a sagledavanje refleksije na najpreglednini način to i razotkriva. Prva varijacija, koja u ovom načinu sagledavanja forme nema svoj 'odraz', predstavlja diskretan, ali veoma značajan činilac uznemirenja.

Na proces realizacije stava intenzivno dejstvuju dinamične simetrije. Posebno se ističe simetrija karakternog variranja koja prirodno i logično nalazi svoje mesto u navedenom formalnom kontekstu. Uticaj simetrije permutacije, iniciran je odnosom između teme i njena dva vida ispoljavanja na strukturnom planu u muzičkim entitetima  $R$  i  $P$ . S obzirom na to da su nastali kao derivati istog početnog uzorka odnosno teme, ukazuju na mogućnost veoma zanimljivog isticanja različitog u istom – Tema =  $R$ ; Tema =  $P$ . Ova okolnost za posledicu ima ispoljavanje istog u onome što je označeno kao različito –  $R = P$ . Situacija u kojoj je moguće pratiti permanentnu promenu značenja segmenata muzičkog toka ukazuje na postojanje simetrije permutacije (primer 77).

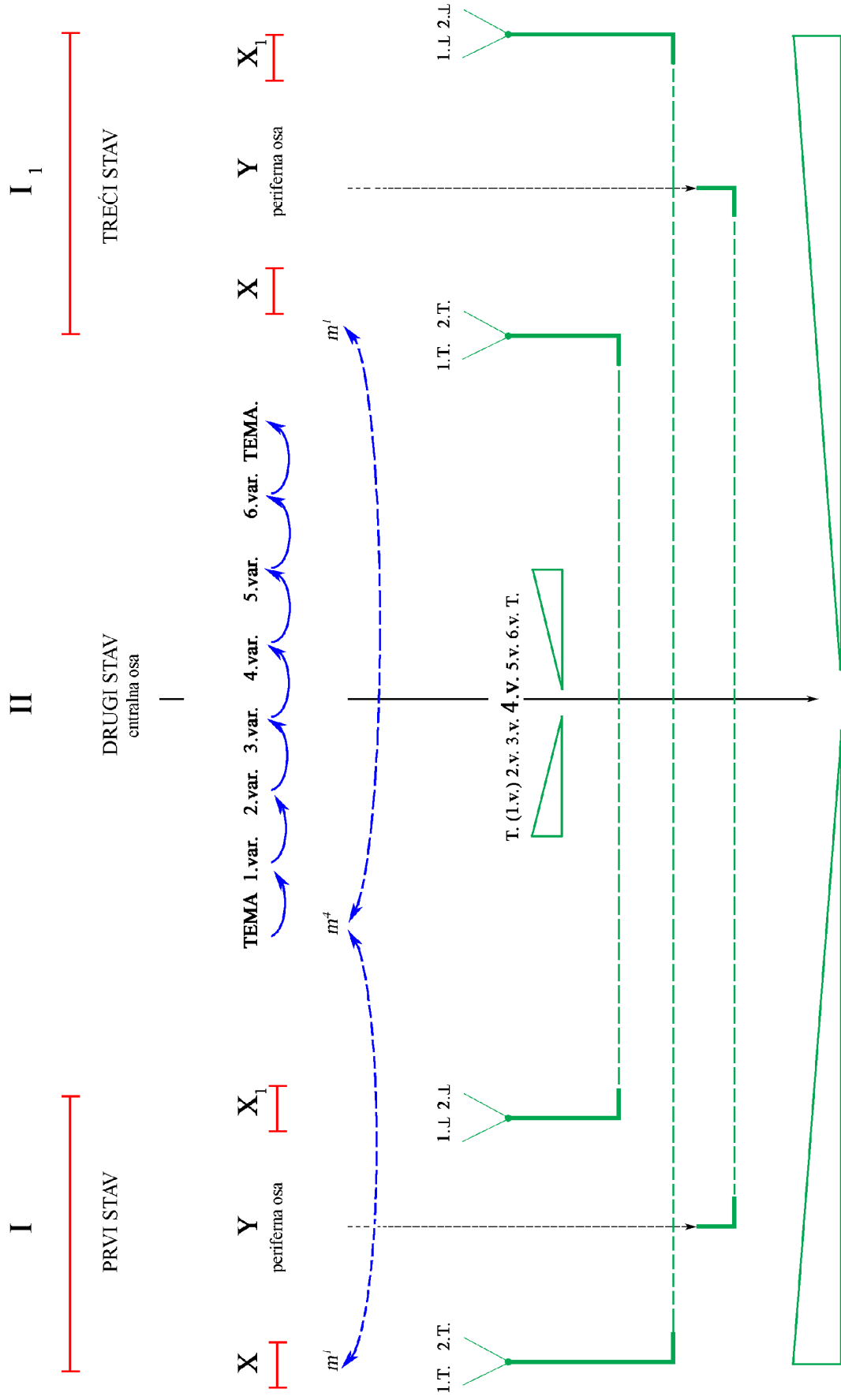
Ispoljavanje simetrije u muzičkom toku laganog stav ovog koncerta je razgranato i može se označiti kao veoma razuđeno. U čitavom sistemu dejstava kao ključne se izdvajaju simetrija karakternog variranja i rotacija. Ove vrste simetrija najpreglednije afirmišu formalni kontekst, plakatno su prepoznatljive u načinu ispoljavanja i na određeni način artikulišu dejstvo ostalih vrsta simetrije koje nalazimo u ovom stavu.

### 8. 2. 3. *Koncepcija ciklusa*

Globalna koncepcija ciklusa *Drugog koncerta za violinu i orkestar* pokazuje preglednu utemeljenost na translatornoj simetriji sa materijalizovanom osom (primer 78). Isti vid translacije moguće je pratiti u okvirnim stavovima, ovaj vid simetrije u modifikovanom vidu nalazimo u središnjem stavu, ali je van svake sumnje da ona na nivou ciklusa, odnosno celine, doživljava svoje potpuno pročišćenje.

Prvi stav (primer 78, oznaka **I**) se preko centralne tačke ciklusa, drugog stava (primer 78 oznaka **II**), translira u treći stav (primer 78, oznaka **I<sub>1</sub>**). Simetrično postavljeni stavovi nose visok stepen ekvivalentnosti na svim muzičkim planovima. Lagani stav, u funkciji ose simetrije, unosi kontrast (tempo, tonalna osnova, formalni kontekst, intenzivan uticaj dinamičnih simetrija ...), ali je moguće uočiti i srodnost sa okolnim stavovima (u realizaciji sva tri stavova uključen je zvuk celog orkestra; a evidentirana je i nepotpuna ekvivalentnost početnog motiva eksternih stavova sa inicijalnim motivom, laganog stava – primer 76). S obzirom na to da u muzički tok unosi kontrast, osa simetrije predstavlja rez u globalnoj koncepciji ciklusa, ali u izvesnoj meri 'propušta' karakteristike prvog stava prema finalu.

Pod određenim uslovima moguće je u koncepciji ciklusa uočiti dejstvo refleksije sa materijalizovanom osom. Drugi, lagani stav jeste centralna osa simetrije koja dejstvuje na nivou celine (ciklusa), ali je za razumevanje ispoljavanja refleksije u muzičkom toku veoma bitno imati na umu i postojanje dve periferne ose u muzičkim entitetima (prvom i trećem stavu) koje centralna osa razdvaja (primer 78). Periferne ose, locirane u razvojnom delu sonatnog oblika eksternih stavova, regulišu odnos osnovni – inverzni oblik tema u okvirnim stavovima, čiji je značaj za konstituisanje muzičkog toka više puta istican. Taj odnos centralna osa afirmiše na nov način. Preko ove ose osnovni oblik teme iz ekspozicije prvog stava se ogleda u inverznoj reprizi finalnog, a inverzija iz reprize prvog u osnovnom obliku





tema na poziciji ekspozicije trećeg stava (refleksija je ubeležena nejednakostraničnim pravouglim trouglovima, koji se ogledaju jedan u drugom, a veze osnovnog i inverznog oblika tema isprekidanom linijom). Na poseban način refleksija je ugrađena i u samu centralnu osu. O diskretnom ispoljavanju refleksije u laganom stavu je već bilo reči, a u ovom momentu je potrebno istaći da se unutar centralne ose globalne forme, otelotvorene u drugom stavu, nalazi i treća, periferna osa unutar koncerta realizovana u četvrtoj varijaciji. Važno je istaći da sve periferne ose imaju izrazito objedinjavajuću ulogu. 'Propusna moć' perifernih osa je veoma izražena što ukazuje na opštu tendenciju ka povezivanju segmenata u muzičkom toku.

Na sveukupnu povezanost segmenata u koncertu jedva vidljiv trag ostavlja i okolnost da se na inicijalnim pozicijama sva tri stava nalaze srodni motivi, poredivi po principu nepotpune ekvivalentnosti. Početni motiv prvog stava se rotira na analogne pozicije drugog i trećeg, s tim da je pri prvoj rotaciji zadržao samo okvirnu sličnost sa početnim uzorkom, dok se pri drugom 'obrtanju', na sasvim specifičan način 'vraća' svom izvornom obličju. To dodatno potencira snažno dejstvo translacije sa materijalizovanom osom, i marginalizuje dejstvo rotacije, ali je u mreži svakovrsnih integrativnih procesa unutar ovog ciklusa, i ovaj vid ispoljavanja simetrije nosi određeni značaj.

#### 8. 2. 3. 1. *Ispoljavanje dinamičnih simetrija*

Ispoljavanje dinamičnih simetrija u ovom koncertu nije afirmativno. Ciklus u celini pod izrazitim je dejstvom osne translacije. Ipak potrebno je ukazati na tragove dinamičnih simetrija u realizaciji ciklusa, koje su permanentno narušavanju stičnost simetrično postavljenih segmenata, a posebno su izražene u veoma različitim vidovima varijacija koje prate proces realizacije muzičkog toka svakog stava.

Varijacioni procesi u ovom koncertu su veoma intenzivni, osmišljeni na najrazličitije načine a forma varijacija u laganom stavu je samo jedan aspekt realizacije ovih procesa. U laganom stavu se ispoljava uticaj simetrije karakternog variranja, koja spontano prodire kroz formalni kontekst (karakterne varijacije). Za finalni stav je utvrđeno da predstavlja varijantu prvog, a važno je napomenuti da se odnos okvirnih stavova sagledava u odnosu tipičnom za

formalni kontekst *proporcija* ( engle. after-dance).<sup>218</sup> U prvom stavu se variranje prepoznaje kroz uticaj *verbunkosa* (*verbunkoša*).<sup>219</sup> O tome koliko je dejstvo *verbunkoša* značajno za formiranje prvog stava govori podatak da je Bartok u rukopisu partiture, umesto oznake tempa *Allegro ma non troppo*, jednostavno upisao *Tempo di verbunkos*. Dejstvo *verbunkoša* se najjasnije sagledava u prvom stavu, ali je njegov uticaj prepoznatljiv u ukupnom zvuku svih stavova, a posebno eksternih što njihovu međusobnu povezanost izvodi na novu ravan. U čitavom sistemu uticaja *verbunkoša* izdvajaju se i pojedini konkretni postupci: 1. Punktirani ritam kao preovlađujući pokretač izgradnje tematskih sadržaja, 2. Veoma specifičan način plasmana triolskog pokreta<sup>220</sup>, 3. Tematski sadržaji svih stavova su povereni solo violini, 4. Jasno je definisana tonalna osnova svakog stava, odnosno svih subjekata koji učestvuju u konstituisanju muzičkog toka.

Razvoj i promena su važne odlike svakog varijacionog procesa, podrazumevaju izjednačavanje selektovanih segmenata muzičkog toka po principu nepotpune ekvivalentnosti i ukazuju na dinamične procese realizacije celine, odnosno ciklusa. Navedene karakteristike muzičkog toka ukazuju na, diskretan i nenametljiv uticaj simetrije karakternog variranja, koja ne narušava dominantno dejstvo translacije već ističe osobena svojstva njenog ispoljavanja u ovom muzičkom delu.

---

<sup>218</sup> Властимир Перичић, *Вишејезични речник музичких термина*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1985, 261.

<sup>219</sup> Bence Sabolci, *Zene Leksikon*, III, Főszerkesztő, Dénes Barta, Zeneműkiado, Vállat, Budapest, 1965, 586–588. Prema ovom izvoru *verbunkoš* se u Mađarskoj pojavio osamdesetih godina XVII veka kao muzika za igru. Čine ga dva dela, lagani i brzi (friš deo). Period njegove ekspanzije (1780–1830) nametnuo se kao novi nacionalni stil, a u istoriji mađarske muzike označen i kao stil *verbunkoša*. Na njegovo formiranje snažno su uticali stari arhaični ali i noviji elementi mađarskog folklora i impulsi italijanske i bečke klasične muzike. Momenat njihovog spajanja ne može se tačno odrediti, ali su već oko 1790. godine iskristalizovane njegove glavne karakteristike. a) snažan uticaj violinske tehnike na formiranje muzičke građe, b) smena laganog i brzog dela, c) punktirani ritam, d) jasno određene melodijske linije kao durske ili molske, e) dominacija triola, f) elementi improvizacije i tako dalje. Širenju i popularizaciji *verbunkoša* znatno su doprineli ciganski orkestri. Početkom XIX veka već se jasno mogu izdvojiti četiri ptavca delovanja *verbunkoša*: 1. pisanje minijatura, 2. uticaj na solo pesmu, 3. uticaj na formiranje mađarske nacionalne opere i 4. korišćenje u orkestarskoj, simfonijskoj literaturi. Četrdesetih godina XIX veka, *verbunkoš* gubi na originalnosti i poprima karakteristike salonske muzike. Tada se pojavljuje *čardaš* i nameće kao nešto novo i originalno. Po svojim karakteristikama *čardaš* je samo nastavak *verbunkoša*, odnosno njegovog brzog, friš dela.

<sup>220</sup> Triolu se uvodi u razvojnom delu prvog stava (deonica soliste), kao nešto novo, ali ne i strano prethodnom toku. Ona se u muzičko zbivanje integriše kao deo čitavog sistema impulsa koje *verbunkoš* emituje na ovaj koncert. U trećem stavu se triolski pokrat javlja u drugom odseku prve teme (A<sub>2</sub>, 29–64) i prelazu između odseka B<sub>1</sub> i B<sub>2</sub> druge teme (111–123). Na ove odseke ekspozicije finalnog stava ukazano je pri poređenju repriza okvirnih stavova (primer 72). Tada je ukazivano na moguće razloge njihovog izostavljanja, a pre svega isticano da je tim postupkom ostvarena visok nivo strukturne podudarnosti u repriza eksternih stavova. Pitanje, u kojoj meri je uticaj *verbunkoša* inicirao ove promene ostaje otvoreno.

## 8. ZAKLJUČAK

Izučavanje simetrije u muzičkom toku na način kako je to u ovom radu predloženo, usmereno je ka specifičnoj analitičkoj spoznaji muzičkog dela. Postojanje simetrije nije tretirano kao faktografska činjenica, odnosno pojedinačni podatak koji se naprosto evidentira, već je sagledavano kao čitav sistem odnosa koji utiču na realizaciju muzičkog dela i dejstvuju na uspostavljanje logike muzičkog toka i reda koji pleni svojom savršenošću. Pri tom, sve spoznaje o muzičkom delu izvedene su iz muzičkog toka. Razumljivo je da su razmatranja koja, kao osnovni cilj, postavljaju ispitivanje vidova ispoljavanja simetrije u muzici, okrenuta opusu Bele Bartoka. Njegovi kompozicioni postupci (posebno simetrična koncepcija ciklusa tipa ABCBA u četvrtom i petom gudačkom kvartetu, ali i drugi nivoi ispoljavanja simetrije u motivskoj građi, harmoniji, ritamu i intervalskoj osnovi), na određeni način inicirali su i utemeljili proučavanja vezana za značaj ispoljavanja simetrije u muzičkom delu. Izbor da to budu koncertantna dela napravljen je jer se upravo u ovom žanru može pratiti geneza simetrične dramaturgije ciklusa.

Analitičko polazište bila je teorija forme Berislava Popovića koja se u osnovi oslanja na tradicionalnu metodologiju analize, ali napušta formalistički pristup muzičkom delu i okreće se proučavanju fenomena muzičkog toka. Ishodišna tačka analize postaje razmatranje procesualnosti, čime se marginalizuju pojedine nedostatnosti formalističkog pristupa muzičkoj formi za koji je primarno utvrđivanje formalnog modela, i celokupan potencijal veoma različitih formalnih koncepata svodi na identifikaciju obrasca/šeme muzičkog oblika. Kako je svođenja muzičkog oblika na normu nemoguće, neminovno se u analitičkoj praksi ukazuje na 'izuzetke' koji odstupaju od pretpostavljenog standarda. Istovremeno se u analitičkim razmatranjima koristi antinomija pravilno – nepravilno, potpuno strana prirodi muzičkog toka, jer se tako zanemaruju veoma bitne karakteristike konkretnog formalnog konteksta. Pomeranjem težišta analize na fenomen muzičkog toka ni na koji način nije dovedena u pitanje važeća tipologija muzičke forme, već je predloženo aktiviranje analitičko-teorijskih resursa kojima bi se dogradio postojeći sistem analize. Isticanjem procesualnosti muzičkog sadržaja, odnosno postavljanjem muzičkog toka u centar analitičkog razmatranja, otvoren je put ka formiranju spoznaje o muzičkom delu.

Veoma važan deo ovog poduhvata je uspostavljanje odgovarajućeg analitičkog instrumentarija koji takvu akciju prati. U tom kontekstu sagledavanje vidova ispoljavanja

simetrija u muzičkom toku, postaje važno uporište utvrđivanja validnosti analitičkih opservacija i ključni pokazatelj razumevanja koherentnosti muzičkog dela. Dostizanje ovog cilja čini neophodnim da se izvorna, geometrijska svojstva simetrije suoče sa logikom realizacije muzičkog toka i posebno sa odrednicama tradicionalne metode analize. Stoga je u dijahronijskoj perspektivi bilo neophodno sagledati bitne momente u razvoju nauke o muzičkim oblicima, posebno osvetliti ključne etape u njenom razvoju i doprinos vodećih naučnika u ovoj oblasti, imajući u vidu srodnosti i razlike koje se ispoljavaju u sklopu različitih analitičkih škola (nemačke, ruske, anglosaksoknske, češke, mađarske, bugarske i srpske).

Posle kritičkog sagledavanja teorijskih stavova iz literature koja se oslanjaju na tradicionalnu analiza usledilo je razmatranje ključnih oslonaca analize muzičkog toka. U tom smislu posebno su sagledane odrednice ovog fenomena i ukazano na značaj uspostavljanja analitičkog instrumentarija, što podrazumeva utvrđivanje, odnosno preispitivanje i preciziranje postojeće i uključivanje novih kategorija. Brojni pojmovi kojima se služi analiza muzičkog toka su bliski muzičkoj teoriji i analizi i veoma rasprostranjeni u teorijsko-stručnim studijama. Ova okolnost, premda naizgled olakšava sam proces formiranja analitičkog instrumentarja, neuporedivo češće, zbog različite primene terminoloških odrednica, izaziva ne tako mali broj nesporazuma. Sam pojam muzički tok je bliže određen na podlozi stavova A. B. Marksa i B. Popovića. U najopštijem smislu fenomen muzičkog toka je vezan za pojam celine, a od posebnog značaja za razumevanje celine bilo je preciziranje pojmova koji predstavljaju osnovu razumevanja samog fenomena i koriste se u analitičkoj proceduri.

Prvi korak u formiranju instrumentarija predstavljalo je određenje muzičkih planova. U najopštijem smislu muzički planovi su određeni kao podloga realizacije muzičkog toka, odnosno kao svojevrsna matrica koja mu obezbeđuje prepoznatljivost. Definisani su tematski, tonalni i posebno strukturni plan. Pored muzičkih planova značajnu ulogu u analizi muzičkog toka imaju i komponente muzičkog izraza. Uključivanje analize muzičkih komponenata podrazumeva stav po kome za proces realizacije muzičkog toka potencijalno sve komponente imaju isti značaj. Koja će komponenta muzičkog izraza biti oblikotvorna zavisi od istorijsko-stilskog konteksta, žanrovske odrednice dela i lične poetike autora.

Važan analitički korak podrazumeva segmentaciju muzičkog toka, što uključuje i sistematizaciju tipova granica. Na selekciju segmenata direktno utiču muzičke komponente, odnosno one imaju ključnu ulogu u formiranju granica. Ona muzička komponenta koja u datim okolnostima nosi potencijal razgraničenja označena je kao strukturno težište. Prema funkciji koju imaju u muzičkom toku granice su označene kao propustljive i nepropustljive, dok se na nivou njene realizacije izdvajaju 'naponske' odnosno granice jakog intenziteta i 'beznaponske' odnosno granice 'slabog' intenziteta. Selektovani segmenti muzičkog toka poseduju različite oblike međuzavisnosti. Prema mestu nalaženja segmenti muzičkog toka mogu biti postavljeni u susednom odnosu ili na rastojanju, a prema muzičkom sadržaju među njima se generalno može uočiti ponavljanje ili promena. Ukazano je da se navedeni odnosi kombinuju na veoma različite načine i bitno utiču na tipove izlaganja. Načelno, u muzičkom toku su evidentirana tri tipa izlaganja (ekspozicioni, razvojni i zaključni). Oni se ispoljavaju na različite načine i značajno utiču na određivanje funkcije selektovanog segmenta. Svi analitički koraci koji su međusobno povezani puni smisao imaju samo u okviru celine.

Posebno je istaknuto da su pojam muzički tok i muzički oblik međusobno bliski ali se na mogu poistovetiti. Muzički tok označava sveukupnost muzičkog zbivanja unutar celine ili pojedinačnih segmenata, dok se pojmom muzički oblik određuje poseban formalni kontekst u kojem se mogu uočiti normiranost i prepoznatljivost konkretnog formalnog obrazca.

Muzička rečenica ima status osnovne jedinice muzičkog toka i od posebnog je značaja za primenu analitičke metode koja se u radu predlaže. Rečenica je sagledana iz perspektive muzičkih planova. Posebno je ukazano na značaj strukturnog plana, izdvajanje njegovih elemenata i formiranje osnova analitičkog tumačenja ovog plana. Na osnovu strukturnog plana određen je standardni model muzičke rečenice i predloženo uvođenje kategorije *formula-ideja*, koja u sebi spaja značenja definisanosti, ali i kreativnog potencijala muzičke ideje. Iz ovih razmatranja muzičke rečenice rezultirao je predlog klasifikacije.

Od značaja za realizaciju muzičkog toka su i fragmentarne strukture. U muzici oslonjenoj na tonalno modalne osnove, ove se strukture uglavnom vezuju za ispoljavanje tonalnog i tematskog plana. Novi kompozicioni sistemi iznedrili su potrebu preispitivanja

teorijsko analitičkog stava prema fragmentarnim strukturama i naročito njihovog suodnošavanja sa rečeničnom strukturom.

Simetrija je u teorijsko analitikom smislu deo ovakvog razumevanja celovitosti muzičkog toka. Polazište je da se simetrija u muzici ne vezuje isključivo, čak ne ni primarno, za ponavljanje i proporcionalnu jednakost segmenata muzičkog toka. To znači da su važni oslonci razumevanja simetrije uvažavanje promene i mogućnost izjednačavanja segmenata muzičkog toka po principu nepotpune ekvivalentnosti. Predložena je klasifikacija vrsta simetrija kao preduslov njenog sistemskog proučavanja. Uz oslonac na već postojeće klasifikacije, posebno one koje uvažavaju kategoriju takozvanih statičnih simetrija (translacija, rotacija i refleksija), precizirani su vidovi ispoljavanja dinamičnih simetrija koje se manifestuju manifestuju u narušavanju statičnih, ali i kao posebne kategorije (simetrija permutacije i karakterno varijantna simetrija). Poseban značaj je dat osi simetrije. Široko postavljen okvir za proučavanje ovog fenomena rezultirao je klasifikacijom osa simetrije prema različitim kriterijumima. U odnosu na mesto nalaženja razlikuju se vertikalne i horizontalne, prema načinu ispoljavanja materijalizovane i fiktivne, a u odnosu na funkciju u muzičkom toku mogu biti radikalni rez ili objedinjavajući faktor. Postoje i sasvim posebni vidovi ispoljavanja osa kao na što su višestruke ili pomerajuće ose. Analiza simetrije uključuje i evidentiranje gravitacionog središta u muzičkom toku.

U analizi su korišćeni šematski prikazi određenih segmenata muzičkog toka sa odgovarajućim simbolima, pojedinačni segmenti notnog materijala, grafički prikazi određenih rezultata analize i slično. Ovi elementi analitičke tehnike čine sastavni deo teorijskog promišljanja i obezbeđuju operativni kvalitet analitičkih rezultata. Šematski prikazi su deo standardne analize, ali se uvek prilagođavaju novim uslovima. Naime, svaka pojedinačna realizacija muzičkog toka zahteva i individualizaciju ovog koraka.

Predložena metodologija analize ispoljavanja simetrije u muzičkom toku ispitivana je na uzorku Bartokovih koncerata u kojima je bilo moguće sagledavanje nastanka, razvoja i napuštanja njegove originalne koncepcije dramaturgije ciklusa. Ona je takođe otvorila mogućnost prepoznavanja specifičnosti kompozicionih postupaka koji ne bi mogli biti sagledani primenom neke druge analitičke metode.

*Prvi koncert za violinu i orkestar op. posth.* je značajan za razumevanje i tumačenje Bartokove muzike jer predstavlja zametak i klicu Bartokove buduće koncepcije ciklusa. U

ovom delu apsolutno dominiraju dinamičke simetrije, koje se ispoljavaju prvenstveno kao simetrija karakternog variranja, što inicira i dejstvo simetrije permutacije. Nasuprot tome takozvane statične simetrije su marginalizovane i ispoljavaju se u tragovima. Osne simetrije se ispoljavaju uslovno i mogu se uočiti samo posredno, preko dinamičnih. Analiza ovog Bartokovog koncerta pokazala je da izučavanje dinamičnih simetrija predstavlja veliki analitički izazov i da je zato ključni oslonac razumevanja simetrija u muzici uopšte. Sve vrste simetrija u ovoj kompoziciji utemeljene su na nepotpunoj ekvivalentnosti, koju je moguće evidentirati na osnovu ispitivanja pojedinih komponenata muzičkog izraza. Posebno treba istaći nemogućnost izdvajanja centralne ose simetrije odnosno centralnog gravitacionog središta. Osa je povezana sa muzičkim tokom koji joj prethodi i koji za njom sledi i njeno izdvajanje je sasvim uslovno.

U koncertima koji nastaju nakon ovog dela vidljiva je putanja koja vodi ka osobenom Bartokovom poimanju ciklusa. *Prvi koncert za klavir i orkestar* (1926), koji nastaje gotovo dve decenije nakon prvog violinskog koncerta, poseduje neuporedivo pregledniju manifestaciju osnih (takozvanih statičnih) simetrija nego u prethodno razmatranom delu. Međutim, ključni oslonac realizacije ciklusa je, kao i u *Prvom koncertu za violinu i orkestar*, simetrija karakternog variranja. Realizacija ciklusa utemeljena je na svojevrsnom rasejavanju motiva uvoda na sve ključne pozicije u formi. Varijante osnovnih motiva koji se izlažu u uvodu su brojne i raznovrsne. Stepenu udaljavanja od početnog uzorka je takav, da se izvorni i transformacijom dobijeni motivi mogu porediti primarno po principu nepotpune ekvivalentnosti. U ovom delu osa simetrije se jasno izdvaja i pregledno artikuliše muzički tok. Ipak, njena objedinjavajuća funkcija dominira ciklusom, a simetrično postavljene entitete su na svim nivoima tumačenja forme nepotpuno ekvivalentni. Za razumevanje ovog dela potrebno je evidentirati veliki broj informacija što njegov analitički presek čini veoma složenim (u analizi su te informacije redukovane na minimum, a ipak se može konstatovati složenost zapisa koje ni jedno od analiziranih dela ne poseduje).

*Drugi koncert za klavir i orkestar* (1930–31), sadrži sve odlike realizacije ciklusa koje se označavaju kao znak raspoznavanja Bartokove simetrične koncepcije ciklusa. U ovom delu vidljivo je izraženo tematsko povezivanje eksternih stavova što uslovljava pregledno ispoljavanje takozvanih statičnih simetrija. Koncepcija središnjeg stava ukazuje na afirmativno isticanje ose simetrije, koja poseduje visoki stepen autonomije i samim tim

predstavlja radikalni rez u muzičkom toku. To dovodi do afirmacije pre svega osne refleksije i translacije. Dinamične simetrije su izražene u narušavanju statičnih ali se na relaciji prvi – treći stav uočava i dejstvo simetrije permutacije. Nasuprot *Prvom koncertu za violinu i orkestar* u kome se simetrija permutacije vezuje za simetriju karakternog variranja i samim tim je izuzetno složena za percepciju, u ovom delu se simetrija permutacije vezuje za statične simetrije, što njeno ispoljavanje čini transparentnim. Preglednost ispoljavanja simetrija u muzičkom toku prirodno inicira isti takav način predstavljanja u odgovarajućim šematskim zapisima. Ispoljavanje simetrija u *Drugom koncertu za klavir i orkestar*, omogućava da se analiza ostvari kroz relativno jednostavan sumarni pregled analitičkih dokaza koji ukazuju na povezanost simetrično postavljenih entiteta u muzičkom toku (misli se na relaciju prvi – finalni stav). Izvedenost tematskog materijala trećeg stava ovog koncerta iz materijala prvog, sagledana je celovito, u jednom potezu, što potvrđuje opravdanost primene predložene metodologije analize u razumevanju dejstva simetrija na proces realizacije muzičkog toka.

Pored drugog klavirskog koncerta i u *Drugom koncertu za violinu i orkestar* (1937–38), konstituisanje ciklusa je gotovo u celosti pod uticajem osnih simetrija. Eksterni stavovi pokazuju visok stepen povezanosti na svim muzičkim planovima. Posebno treba istaći ekvivalentnosti na strukturnom planu, što je i omogućilo način prezentacije analitičkih dokaza koji do tog trenutka nije primenjivan. Naime, okvirni stavovi koncerta sagledavani su paralelno (potpoglavlje teksta 8.2.1. jasno upućuje na ovakav pristup). U ovim stavovima postoji čitav niz podudarnih rešenja muzičkog toka koja ukazuju na značajnu dominaciju takozvanih statičnih simetrija. Dinamične simetrije se ispoljavaju primarno u narušavanju statičnih, i u načinu plasmana ose simetrije, odnosno, središnjeg, laganog stava. Na određeni način on razdvaja okvirne stavove, ali se u njemu uočavaju i određeni integrativni procesi na nivou celine. Ovaj koncert označava se kao tačka zaokreta u autorovom stvaralaštvu.

Promene koje u Bartokovom opusu slede nakon ovog koncerta uočavaju se i na nivou ispoljavanja simetrija u realizaciji celine. Nakon ovog koncerta on napušta koncepciju ciklusa koja je u jednom značajnom stvaralačkom periodu bila znak raspoznavan njegove muzike. To ne znači da u delima nastalim nakon drugog violinskog koncerta ne postoje simetrični odnosi segmenata muzičkog toka unutar ciklusa. Međutim, oni su smešteni u kontekst koji podrazumeva neki drugi i drugačiji vid ispoljavanja vrsta simetrije.



Osa ima posebno važno mesto u svim vidovima ispoljavanja simetrije na globalnom nivou ciklusa, ali i pojedinačnim stavovima. Važno je istaći da se njena funkcija i način ispoljavanja u muzičkom toku stalno preosmišljavaju što stvara poseban vid dinamizma. Ovakvom statusu ose doprinosi i činjenica da se u razmatranim delima osa oblikuje kao veoma dinamična kategorija. Stoga je u analitičkoj aparaturi posebna pažnja posvećena upravo njenom definisanju.

Razmatranja u ovom radu stalno su suočena sa dva međusobno sadejstvujuća polja istraživanja. Jedno prati dograđivanje postojećeg i formiranje analitičkog instrumentarija koji bi bio u poziciji da metodološki podrži razmatranja složenih procesa ispoljavanja simetrija u muzičkom toku. Drugo polje je suočeno sa veoma složenim procesom dokazivanja validnosti metode analize i utvrđivanje raznorodnih vidova ispoljavanja simetrične forme u delima Bele Bartoka. Potrebno je još jednom, istaći da se istraživanjima muzičke forme koja se prvenstveno oslanjaju na analizu simetrije moguće pratiti ne samo konkretno ispoljavnje simetrija u realizaciji ciklusa, već proces uspostavljanja takve koncepcije i moguće razloge koji su usloveli napuštanje jednog veoma jasno definisanog i čvrsto fundiranog formalnog konteksta. U ranim delima ovog autora dominiraju dinamične simetrije. One poseduju posebne potencijale i stvaralačku snagu sposobnu da muzički tok preobrazi i usmeri ka novim kreacijama (o karakteristikama ovakvog načina koncepcije ciklusa govori se u poglavljima Ishodište simetrične koncepcije ciklusa i Put ka simetričnoj koncepciji ciklusa). Učvrščivanje dejstva osnih i slabljenje uticaja dinamičnih simetrija (o čemu je bilo reči u poglavlju Afirmacija simetrične koncepcije ciklusa), dovelo je samu koncepciju ciklusa do vrhunca a potom i iznedrilo napuštanje simetričnog oblikovanja ciklusa.

Mada je u ovom radu primena metodologije analize koja se oslanja na sagledavanje različitih vidova ispoljavanja simetrije ispitivana samo na opusu Bele Bartoka, ona može da prati različite promene kompozicionih sistema i individualne autorske poetike jer kao analitička metoda ima potencijal za svakovrsnu dalju nadogradnju. Uz punu svest o tome da se sve zakonitosti oblikovanja jednog muzičkog dela teško mogu do kraja razotkriti, ipak ostaje uverenje da oslonac na analitičke dokaze koji proizilaze iz razumevanja simetrije u muzičkom toku može dovesti do kreativne, stvaralačke, a istovremeno i naučno utemeljene spoznaje muzičkog dela.

## LITERATURA

1. Adorno, Theodor W., O problemu glazbene analize (prev. Nikša Gligo), *Zvuk*, Zagreb, 1989, 3, 29–40.
2. Арановский, Марк, К интонационной теории мотива, *Советская музыка*, 1988, 6, 72–78.
3. Арановский, Марк, К интонационной теории мотива, *Советская музыка*, 1988, 8, 101–107.
4. Antokoletz, Elliot, *The music of Béla Bartók*, University of California Press, Los Angeles, 1984.
5. Antokoletz, Elliot, *Béla Bartók, A Guide to Research*, Garland Publishing INC, New York & London, 1988.
6. Arnhajm, Rudolf, *Dinamika arhitektonske forme* (prev. Vojin Stojić), Univerzitet umetnosti, Beograd, 1990.
7. Асафьев, Борис, *Музыкальная форма, как процес*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1963.
8. Bartók, Béla, *Violin Concerto No. 1* [pocet score], Boosy & Hawkes HPS 710, cop. 1959.
9. Bartók, Béla, *I. Konzert für Klavier und Orshestar* [partitur], Philharmonia 463, (Zongoraverseny Editio Musica Budapest Z. 9032), 1927.
10. Bartók, Béla, *Konzert für klavier und Orshestar Nr. 1* [partitur], Universal Edition UE 34307, cop. 1954.
11. Bartók, Béla, *II. Konzert für Klavier und Orshestar* [partitur] 1932, Philharmonia 306 (II Zongoraverseny Editio Musica Budapest Z. 9026), cop. 1932.
12. Bartók, Béla, *II. Konzert für Klavier und Orshestar* [partitura] New Edition 1994, Revision Peter Bartók Philharmonia 306, in der Universal Edition, Wien–London, cop. 1932.
13. Bartók, Béla, *Violin Concerto No. 2* [pocet score], Boosy & Hawkes HPS 81, cop. 1946.

14. Bartók, Béla, *The Piano Concertos; Violin Concerto No. 2, Concerto for Orchestra* [CD], Philips 438812-2, cop. 1993.
15. Bahman Tibor i Bahman Peter, Analiza muzike Bele Bartoka pomoću Fibonačijevog niza brojeva i zlatnog preseka (prev. Ivana Janković), *Muzički talas*, 2003, 90–94.
16. Bónis Ferenc, *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, Püski, Budapest, 1992.
17. Božanić, Zoran, *Muzička fraza*, Clio, Beograd, 2007.
18. Božičević, Ivan, *Tehnika i struktura fuge u orguljskim delima D. Buxtehudea*, Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1996.
19. Цуккерман, Виктор Абрамович, *Анализ музыкальных произведений; сложенные формы*, Музыка, Москва, 1984.
20. Цуккерман, Виктор Абрамович, *Анализ музыкальных произведений; рондо в его историческом развитии*, Музыка, Москва, 1988.
21. Cook, Nikolas, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University, New York, 2004.
22. Cook, Nikolas, *A Guide to Musical Analysis*, J. M. Dent & Sons, London & Melbourne, 1987.
23. Caplin, William, *Classical Form*, Oxford University Press, New York, 1998.
24. Cohn, Richard, Bartók's Octatonic Strategies, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44, No. 2, <http://www.jstor.org/stable/831605>
25. Christensen, Thomas (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
26. Čavlović, Ivan, *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitetska knjiga, Sarajevo, 1998.
27. Dahlhaus, Carl, Some Models of Unity in Musical Form, *Journal of Music Theory*, Vol. 19, No. 1, Spring, 1975, 2–30, <http://www.jstor.org/stable/843748>
28. Despić, Dejan, *Oblici barokne instrumentalne polifonije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1975.
29. Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002.
30. Деспић, Дејан, *Теорија музике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

31. Девић, Драгослав, Бела Барток и југословенска народна музика, *Нови Звук*, Београд, 1995, 6, 17–37.
32. Добрев, Божидар, Размене писама између Беле Бартока и Рајне Коцареве, *Музикологија*, Музиколошки институт српске академије наука и уметности, Београд, 2002, 2, 171–198.
33. Dorfles, Āilo, *Pohvala disharmoniji* (prev. Dejan Plić), IP Svetovi, Novi Sad, 1986.
34. Dunsby, Jonathan and Arnold Whittall, *Music Analysis in Theory and Practice*, Faber Music, London and Boston, 1988.
35. Epstein, David, *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, Oxford University, New York, 1987.
36. Engelmann, Hans Ulrich, *Béla Bartók Mikrokosmos*, Konrad Tritsch Verlag, Würzburg, 1952.
37. Eggebrecht, Hans Heinrich, O metodi glazbene analize (prev. Nikša Gligo), *Muzika, časopis za muzičku kulturu*, Muzička akademija i Muzikološko društvo BiH, Sarajevo, 1–2, Sarajevo, 2000, 74–84.
38. Felix, Salzer, *Five Graphic Music Analyses – Heinrich Schenker*, Dover Publications, New York, 1969.
39. Forte, Allen, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven and London, 1973.
40. Фрациле, Нице, Трагом Беле Бартока, *Нови Звук*, Београд, 1995, 6, 37–49.
41. Gillies, Malcolm, Béla Bartok, In Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, 2002, 787–819.
42. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti; prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Prosveta, Beograd, 1968.
43. Гостушки, Драгутин, Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања, у Димитрије Стефановић (уред.), *Српска музика кроз векове*, САНУ, Београд, 1973. 9–52.
44. Green, Douglass M., *Form in tonal music*, Rinehart and Winston, Holt, 1979.
45. Hahn, Kurt, Marx Adolf Bernhard, In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VIII, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1933.

46. Hatten, Robert S., *Musical meaning in Beethoven*, Indiana University Press, Outubro, 2004.
47. Hajdarović, Faruk, *Filozofija muzičkog formalizma; estetika muzičke forme*, Intergrafik, Beograd, 1998.
48. Hofman, Srđan, Berislav Popović: Muzička forma ili smisao u muzici, *Novi Zvuk*, Beograd, 14, 1999. 121–124.
49. Howat, Roy, *Debussy in Proportion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
50. Jablan Hofman, Jadranka, *Simetrija muzičkog dela*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 1995.
51. Jirak, Karel Bohuslev, *Nauka o muzičkim oblicima* (prev. M. Vukdragović i P. Milošević), Prosveta, Beograd, 1948.
52. Jonathan, Bernard, Space and Symmetry in Bartók, *Journal of Music Theory*, Vol. 30, No. 2, 1986, 185–201, <http://www.jstor.org/stable/843574>
53. Josif, Enriko, U spomen Bele Bartoka, *Muzički talas*, 2003, 88–89,
54. Kohoutek, Ctirad, *Tehnika komponovanja umuzici XX veka* (prev. Dejan Despić), Univerzitet umetnosti, Beograd, 1984.
55. Kempf, Davorin, What Is Symmetry in Music?, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Croatian Musicological Society, Vol. 27, No. 2, 1996. 155–165, <http://www.jstor.org/action/>
56. Kempf, Davorin, What Is Symmetry in Music?, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Croatian Musicological Society <http://www.jstor.org/action/> Vol. 27, No. 2, 1996, 155.
57. Kroó, György, Neostvareni Bartokovi planovi, *Zvuk*, Sarajevo, 1969, 100, 546–558.
58. Lampert, Vera, *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*, Zeneműkiadó, Budapest, 1980
59. Lampert Vera & Somfai Laszlo, Béla Bartók, In Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, II, Macmillan, London, 1980, 201–225.

60. Lébľa, Vladimíra & Ivana Polednáka (red.), Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj, *Disciplíny hudební vědy, Hudební věda II, SPN*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1988, 382–397.
61. Leichtentritt, Hugo, *Musikalische Formenlehre*, Druk und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1952.
62. Lendvai, Ernő, *Bartók Stilusa, Zeneműkiadó*, Budapest, 1955.
63. Lendvai, Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága, Zeneműkiadó*, Budapest, 1975.
64. Lendvai, Ernő, *Bartók költővilága, Akord*, Budapest, 1995.
65. Lendvai, Ernő, *Béla Bartók An Analysis of his Music*, Kahn Averill, London, 1979.
66. Lewin, David, *Musical Form and Transformation, Four Analytic Essays*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
67. Lerdahl Fred & Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, The MIT Press, Cambridge, 1983.
68. Маринковић, Соња, *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*, Факултет музичке уметности – Матица српска, Београд – Нови Сад, 2008.
69. Marinković, Sonja, Nova funkcija uvoda u romantičarskom sonatnom obliku, Danijela Ilić i drugi (urednik), *Seminar kompozitora, muzikologa, etnomuzikologa i muzičkih teoretičara*, Heros, Sokobanja, 2007, 101–107.
70. Mark, Christopher, Symmetry and Dynamism in Bartók, *Tempo*, New Series, No. 183, 1992, 2–5, <http://www.jstor.org/stable/945860>
71. Marković, Katarina, Ciklični princip u delima Cezara Franka, *Novi Zvuk*, Beograd, 1997, 9, 97–112.
72. Marx, Adolf Bernhard, *Kompositionslehre; praktisch-theoretisch*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1888.
73. Marx, Adolf Bernhard, *Allgemeine Musiklehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1846.
74. Мазель, Лео Абрамович и Виктор Абрамович Цуккерман, *Анализ музыкальных произведений элементы музыки и методика анализа малых форм*, Музыка, Москва 1967.

75. Мазель, Лео Абрамович, Концепция Асафьева и целостный анализ, *Советская музыка*, Советский композитор, март 1987.
76. Meyer, Leonard, *Explaining Music, Essays and Explorations*, The University of Chicago Press, 1973.
77. Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, Beograd, 2001.
78. Михайлова, Ал. В. и Б. П. Шестакова, *Музыкальная эстетика Германии XIX века*, 2 том, Музыка, Москва, 1983.
79. Moyer, Brigitte, Marx, Adolf Bernhard, In Stanley Sadie (ed.), *The New Dictionary of Music and Musicians*, VII, 739–741, Macmillan, London 1980.
80. Muzzolini, Daniel, Musical Modulation by Symmetries, *Journal of Music Theory*, Yale University Department of Music, 16/11/2011 08:01 <http://www.jstor.org/stable/843970?origin=JSTOR-pdf>
81. Novak, Jelena, *Divlja Analiza; Formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike*, SKC, Beograd, 2004.
82. Ninov, Dimitar, The independent Phrase and the Universal Sentence: Suggested Classification of Basic Formal Structures, In Miloš Zatkalik et al. (ed.), *Music Theory and Analysis 7*, FoM, Belgrade, 2010, 237–264.
83. Pasler, Jann, *Writing Through Music*, Oxford University Press, New York, 2008.
84. Persichetti, Vincent, *Twentieth-Century Harmony*, W. W. Norton & Company, INC, New York, 1962
85. Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1988.
86. Peričić, Vlastimir, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Muzikološki institut, Beograd, 1985.
87. Peričić, Vlastimir, *Kontrapunkt, II deo*, skripta, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1972, 36
88. Peričić, Vlastimir, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1987.
89. Pethő, Bertalan, *Bartók rejtékútja*, Gondolat, Budapest, 1984.
90. Радиновић, Сања, Зашто и како треба проучавати народну музику, *Нови Звук*, 1995, 6, 123–137

91. Rehding, Alexander, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.harrison.html>, acc. 5. 10. 2011 at 3.30 PM.
92. Ratz, Erwin, *Einführung in die Musikalische Formenlehre*, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1951.
93. Reti, Rudolph, *The Thematic Process in Music*, Faber & Faber, London, 1961.
94. Riemann, Hugo, *Handbuch der Musikgeschichte; mit periodisierung nach stilprinzipien und formen*, Breitkof & Härtel, Leipzig, 1932.
95. Riemann, Hugo, *Handbuch der Musikgeschichte; das zeitalter der renaissance*, Breitkof & Härtel, Leipzig, 1907.
96. Reimann, Hugo, *Praktische Formenlehre der Klavir Musik*, C. F. Peters, Leipzig, 1908.
97. Ristić, Tatjana, *Prolegomena teoriji muzičke sintakse*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2009.
98. Roederer, Juan, Muzika, fizika i psihofizika: interdisciplinarni prikaz (prev. Mirsad Pinjo), *Muzika*, časopis za muzičku kulturu, Muzička akademija i Muzikološko društvo BiH, Sarajevo, 1–2, Sarajevo, 2000, 74–84.
99. Rothfarb Lee, Energetics, In Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, 927–936.
100. Rozen, Čarls, *Klasični stil* (prev. Branka Lalić i Ivan Stefanović), Nolit, Beograd, 1979.
101. Сабо, Аница, Серијалне композиције Беле Бартока, *Нови Звук*, 1993, 1, 113–137.
102. Sabo, Anica, Palindromična koncepcija ciklusa u koncertima Bele Bartoka – rezultat transformacije motivsko-tematskog sadržaja, *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1993.
103. Сабо, Аница, Улога и значај трансформације мотива у процесу остваривања кохерентности циклуса, Бела Барток, Први концерт за виолину и оркестар оп. постх, Властимир Перичић (уред.), *Фолклор – Музика – Дело*, ФМУ, Београд, 1995, 473–492.



104. Сабо, Аница, Руковети Стевана Мокрањца – приступ формалној анализи, у Димитрије Големовић (уред.), Мокрањчеви дани 1995–1997, Мокрањчеви дани и ФМУ, Неготин и Београд, 1997, 29–55.
105. Sabo, Anica, Analitičke nedoumice u tumačenju forme ronda, u Miloš Zatkalik i drugi (ured.), *Muzička teorija i analiza 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2004. 91–101.
106. Sabo Anica, Jozef Hajdn: Londonske simfonije – proces oblikovanja teme epizode i prelaza, Miloš Zatkalik i drugi (ured.), *Muzička teorija i analiza 2*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2005, 62–82.
107. Сабо, Аница, Посебност Бартоковог односа према златном пресеку у процесу обликовања музичког тока, у Мишко Шуваковић (уред.), *Изузетност и сапостојање*, Факултет музичке уметности, Београд, 1997, 131–139.
108. Сабо, Аница, Проблематика терминолошког одређења структурног плана музичког тока – музичка реченица, *Нови звук*, Београд, 2006, 27, 71–83.
109. Sabo, Anica, Prelazni oblik između dvodelne i trodelne pesme: suočavanje teorijskih postavki i analitičke prakse, u Miloš Zatkalik i drugi (ured.), *Zbornik Katedre za teorijske predmete*, FMU, Beograd, 2006, 145–169.
110. Sabo, Anica, Bartók Béla munkássága Szerbiában megjelent zenetudományi cikkek tükrében, *Hid, Irodalom Művészet Társadalomtudomány*, Novi Sad, A Matica srpska Könyvtára, 2006, 19–28.
111. Sabo, Anica, The Concept and Status of the Subject Musical Forms at the Belgrade University-level Institution – History and Certain Key Methodological Questions, In: Tatjana Marković & Vesna Mikić (eds.), *Music and Networking*, FMU, Belgrad, 2007, 293–300.
112. Sabo, Anica, A Contemporary Reading of the Original Principles of the Study of Musical Forms Establishing Relationships between Marx, Peričić and Skovran, Popović, In: Tatjana Marković & Vesna Mikić (eds.), *Musical Culture & Memory*, FoM, Belgrade, 2008, 325–330.

113. Sabo, Anica, Aspects of Symmetry in Musical Flow – A Proposal for Classification, Miloš Zatkalik et. al. (ed.), *Journal of the Department of Music Theory, Music theory and Analysis, 1*, FoM, Belgrade, 2009, 143–152.
114. Sabo, Anica, The Form of Variations – Steps in the Analytical Procedure, In: Miloš Zatkalik et al.. (ed.), *Music Theory and Analysis*, FoM, Belgrade, 2010, 299–311.
115. Schoenberg, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, London, 1967.
116. Schenker, Heinrich, *Five Graphic Music Analyses*, Dover Publications, New York, 1969.
117. Seiber, Mátyás, *Die Streichquartette von Béla Bartók*, Boosey & Hawkes, London, New York, 1954.
118. Siklós, Albert, *Zenei formatan*, Rozsnyai Károly könyv és zeneműkiadása, Budapest, 1923.
119. Skovran Dušan, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, šesto dopunjeno izdanje, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1986.
120. Skovran Dušan i Peričić Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima*, sedmo izdanje, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1991.
121. Solomon, J. Lary, *Symetry as a Compositional Determination*, copyright © Larry J. Solomon, 1973, revised 2002, <http://solomonsmusic.net/diss.htm>, Friday, June 30, 2006, 5:12:44 PM.
122. Somfai, László, *Tizenyolc Bartók -Tanulmány*, Zeneműkiadó, Budapest, 1981.
123. Способин, И. В., *Музыкальная форма*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1947.
124. Stefanija, Leon, *Metode analize glasbe; zgodovinsko-teoretski oris*, Filozofska fakulteta, Odelek za muzikologijo, Ljubljana, 2004.
125. Stefanija, Leon, Music Analysis and Analysing Music, In Miloš Zatkalik et al. (ed.), *Music Theory and Analysis*, FoM, Belgrade, 2008, 105–118.
126. Стојанов, Пенчо, *Музыкален Анализ*, Музика, София, 1993.
127. Szabolcsi, Bence, *Béla Bartók: Weg und Werk: Schriften und Briefe*, Corvin, Budapest, 1957.

128. Szabolcsi, Bence, Verbunkos, *Zene Leksikon*, III, Főszerkesztő, Dénes Barta, Zeneműkiadó, Vállat, Budapest, 1965, 586–588.
129. Szegő, Júlia, *Emberek Marodni*, Zeneműkiadó, Budapest, 1981.
130. Štukenšmit, Hans Hajnc, Nova Muzika (prev. Vlatka Culek), *Treći program*, Beograd, Radio Beograd, 1974. 339–512.
131. Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2006.
132. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnostii*, Orion Art, Beograd, 2011.
133. Tallián Tibor, *Béla Bartók: The Man and His Work*, Corvina, Budapest, 1982.
134. Tallián Tibor, *Bartók Fogadtatása Amerikában 1940–1945*, Zeneműkiadó, Budapest, 1988.
135. Tovey, Donald Francis, *Essays in musical analysis*, Oxford University Press, London, 1972.
136. Traimer, Roswitha, *Béla Bartóks Kompositionstechnik*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1956.
137. Ujfalussy, József, *Bartók Béla*, Gondolat, Budapest, 1976.
138. Uhde, Jürgen, *Bartók Mikrokosmos*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, s. a.
139. Veljanović, Jasna, Pristup tumačenju perioda kod ruskih muzičkih teoretičara (Sposobin, Tjulin, Mazelj i Holopova), u Miloš Zatkalik i dr. (ured.), *Zbornik katedre za muzičku teoriju: Muzička teorija i analiza 5*, Beograd, FMU, 2008, 236–254.
140. Веселиновић Хофман Мирјана, Литература о музици као музички медиј, у Весна Микић и Татјана Марковић (уред.), *Музика и медију*, Београд, 2002, 31–39.
141. Veselinović Hofman Mirjana, *Pred muzičkim delom*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007.
142. Veselinović Hofman, Mirjana, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad, 1997.
143. Zatkalik, Miloš, O nekim magičnim formulama, energiji i Bramsu, onako uzgred, *Novi Zvuk*, Beograd, 14, 1999. 51–61.
144. Zatkalik, Miloš, Milena Medić i Smiljana Vlajić, *Muzička analiza I* [CD ROM], Clio, Beograd, 2003.

145. Zatkalik Miloš i Olivera Stambolić, *Rečenica u tonalnoj instrumentalnoj muzici*, Signature, Beograd, 2005.
146. Zdravić Mihailović, Danijela, Tumačenje perioda u literaturi srpskih, ruskih bugarskih i makedonskih autora (Peričić, Mihajlović, Popović, Zatkalik, Mazelj, Stojanov, Bužarovski), Miloš Zatkalik et al. (ed.), *Music Theory and Analysis 7*, FoM, Belgrade, 2010, 237–264.
147. Živković, Mirjana, *Instrumentalni kontrapunkt*, Muzičko-izdavačka kuća Nota, Knjaževac, 1991.
148. Weyl, Hermann, *Symmetry*, Princeton University Press, Princeton, 1980.
149. Wagner, Aleksandra, Hainrih Schenker ili kakva je zapravo 'biologija tonova', *Zvuk*, Sarajevo, 1981, 2, 68–73.
150. Wagner, Aleksandra, Na putu ka novoj teoriji muzike – Hainrih Schenker, *Zvuk*, Sarajevo, 1984, 3, 17– 29.
151. Whittall, Arnold, *Exploring Twentieth-Century Musics, Tradition and Innovation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Prilog 1

Bela Bartok *Prvi koncert za violinu i orkestar*  
**Prvi stav**



| EKSPozICIJA |           | RAZVOJNI DEO            |                         | ZAVRŠNI DEO             |                         |                          |
|-------------|-----------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|--------------------------|
| 1. sprov.   | 2. sprov. | 3. sprov.               | 4. sprov.               | 5. sprov.               | 6. sprov.               | 7. sprov.                |
| A<br>1-8    | B<br>8-16 | A <sub>1</sub><br>17-46 | B <sub>1</sub><br>58-72 | A <sub>2</sub><br>73-84 | A <sub>3</sub><br>85-90 | A <sub>4</sub><br>91-104 |
|             |           | među stav<br>46-57      |                         |                         |                         |                          |
|             |           |                         | prva etapa              | druga etapa             |                         |                          |
|             |           |                         | 4 ]<br>4 ]              | 4 ]<br>6 ]<br>7 ]       | 4 ]<br>2 ]              | 4 ]<br>3 ]<br>7 ]        |
| in D        | in D      | in A in D in G          | in H in Fis             |                         | in G                    | in D                     |

Prilog 2

Bela Bartok *Prvi koncert za violinu i orkestar*  
**Drugi stav**

| EKSPozICIJA                        |                                     | RAZVOJNI DEO                     |                                   | REPRIZA                             |                                    | KODA                                 |                                       |                                   |                                     |                                   |
|------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------------|
| 1. tema                            | 2. tema                             | završna grupa                    | uvodni odsek                      | centralni odsek                     | lažna repriza                      | 1. tema                              | 2. tema                               | završna grupa                     | prvi odsek                          | drugi odsek                       |
| 1-57                               | 58-91                               | 92-107                           | 109-132                           | 133-181                             | 182-196                            | 196-205                              | 206-244                               | 245-256                           | 257-286                             | 287-295                           |
|                                    | meno allegro                        | tempo I                          |                                   |                                     |                                    |                                      | meno sost                             |                                   | tempo I                             | lento tempo I                     |
| <b>A</b>                           | <b>B</b>                            |                                  | <b>A<sub>1</sub></b>              |                                     |                                    | <b>A<sub>2</sub></b>                 | <b>B<sub>1</sub></b>                  |                                   | <b>A<sub>3</sub></b>                |                                   |
| a                                  | b                                   | a <sub>1</sub>                   |                                   | prva etapa                          | druga etapa                        | a                                    | (b)                                   |                                   |                                     |                                   |
|                                    |                                     |                                  |                                   | solo kadenca na materijlu           | imitaciono sproov. materijala      |                                      |                                       |                                   |                                     |                                   |
| $\underbrace{4+9+19}_{\text{inG}}$ | $\underbrace{10+15+7}_{\text{inC}}$ | $\underbrace{16}_{\text{(inF)}}$ | $\underbrace{13+11}_{\text{inG}}$ | $\underbrace{12+16}_{\text{(inD)}}$ | $\underbrace{7+14}_{\text{(inD)}}$ | $\underbrace{4+5+10}_{\text{(inG)}}$ | $\underbrace{13+12+9}_{\text{(inG)}}$ | $\underbrace{9+3}_{\text{(inD)}}$ | $\underbrace{12+18}_{\text{(inG)}}$ | $\underbrace{3+6}_{\text{(inG)}}$ |

*Prvi koncert za klavir i orkestar*  
**Prvi stav**

|                     |                  |                              |                 |                              |                      |                      |                         |                  |            |
|---------------------|------------------|------------------------------|-----------------|------------------------------|----------------------|----------------------|-------------------------|------------------|------------|
| <b>UVOD</b><br>1-37 |                  | <b>EKSPozICIJA</b><br>38-162 |                 |                              |                      |                      |                         |                  |            |
| <b>a</b>            | <b>b</b>         | <b>a<sub>1</sub></b>         | <b>A</b>        | <b>B<sub>1</sub></b>         | <b>A<sub>1</sub></b> | <b>A<sub>2</sub></b> | <b>A<sub>3</sub></b>    |                  |            |
| 1-9                 | 10-29            | 30-37                        | 38-100          | 101-130                      | 131-162              | 131-142              | 143-152                 | 152-162          |            |
| $\underline{9}$     | $\underline{10}$ | $\underline{10}$             | $\underline{8}$ | $\underline{4 + 4 + 4 + 18}$ | $\underline{7 + 5}$  | $\underline{7 + 5}$  | $\underline{2 + 2 + 5}$ | $\underline{11}$ |            |
|                     |                  |                              |                 |                              |                      |                      |                         |                  |            |
| <b>inE</b>          | <b>inEs</b>      | <b>inA</b>                   | <b>inA</b>      | <b>inE</b>                   | <b>inC</b>           | <b>inFis</b>         | <b>inG</b>              | <b>inG</b>       | <b>inG</b> |

**RAZVOJNI DEO**

|                             |                      |                         |                              |                      |
|-----------------------------|----------------------|-------------------------|------------------------------|----------------------|
| 163-366                     | <b>CENTRALNI</b>     |                         | <b>ZAVRŠNI</b>               |                      |
| <b>UVODNI</b>               | <b>ODSEK</b>         |                         | <b>ODSEK (lažna repriza)</b> |                      |
| 163-201                     | 201-333              | 201-233                 | 333-366                      | 333-366              |
| <b>1. faza</b>              | <b>2. faza</b>       | <b>3. faza</b>          | <b>4. faza</b>               | <b>5. faza</b>       |
| 201-233                     | 234-249              | 250-270                 | 270-301                      | 302-318              |
| $\underline{8 + 8 + 9 + 8}$ | $\underline{12 + 4}$ | $\underline{9 + 8 + 4}$ | $\underline{7 + 10 + 8 + 8}$ | $\underline{11 + 7}$ |
|                             |                      |                         |                              |                      |
| <b>inD</b>                  | <b>inD</b>           | <b>inC</b>              | <b>inC</b>                   | <b>inB</b>           |

**REPRIZA**

|                         |                         |                 |                     |                  |
|-------------------------|-------------------------|-----------------|---------------------|------------------|
| 366-482                 | <b>B</b>                |                 | <b>KODA</b>         |                  |
| <b>A<sub>2</sub></b>    | <b>409-441</b>          |                 | <b>463-482</b>      |                  |
| 366-463                 |                         |                 |                     |                  |
| <b>A<sub>1</sub></b>    |                         |                 |                     |                  |
| 366-381                 | 382-401                 | 401-409         | 441-462             | 450-462          |
| $\underline{6 + 7 + 6}$ | $\underline{5 + 4 + 5}$ | $\underline{9}$ | $\underline{4 + 6}$ | $\underline{14}$ |
|                         |                         |                 |                     |                  |
| <b>inA</b>              | <b>inD</b>              | <b>inD</b>      | <b>inE</b>          | <b>inE</b>       |





Bela Bartok *Prvi koncerti zaklavir i orkestrar*

Treći stav

**EKSPOZICIJA**

1-209

1. tema  
1-55

\* most  
51-88

2. tema  
89-169  
*B<sub>1</sub>*  
89-117

završna grupa  
170-209  
*B<sub>2</sub>*  
140-169

prelaz  
117-147

4 + 2 + 2 + 6 4 + 4 + 6 6 + 9 + 10

6 + 17 + 7

9 6 7 8

12 + 11 + 9 4 + 3 + 9 + 6 13 + 19 + 8

in E

in Cis

**RAZVOJNI DEO**

210-356

uvodni odsek

centralni odsek  
255-338

završni odsek  
339-356

prva etapa  
255-272

druga etapa  
273-320

treća etapa  
321-338

10 37

12 + 16 + 12 + 8

10 + 8

6 + 6 + 6

in C

in D in A

in E

**REPRIZA**

357-462

1. tema  
357-388

most  
389-396

2. tema  
397-462

završna grupa  
463-473

**KODA**  
474 - 534

2 + 2 + 11 4 + 4 + 8 9

4 + 5 + 16

14 + 17 + 12

11

9 + 9 + 8 + 20 + 15

in Fis

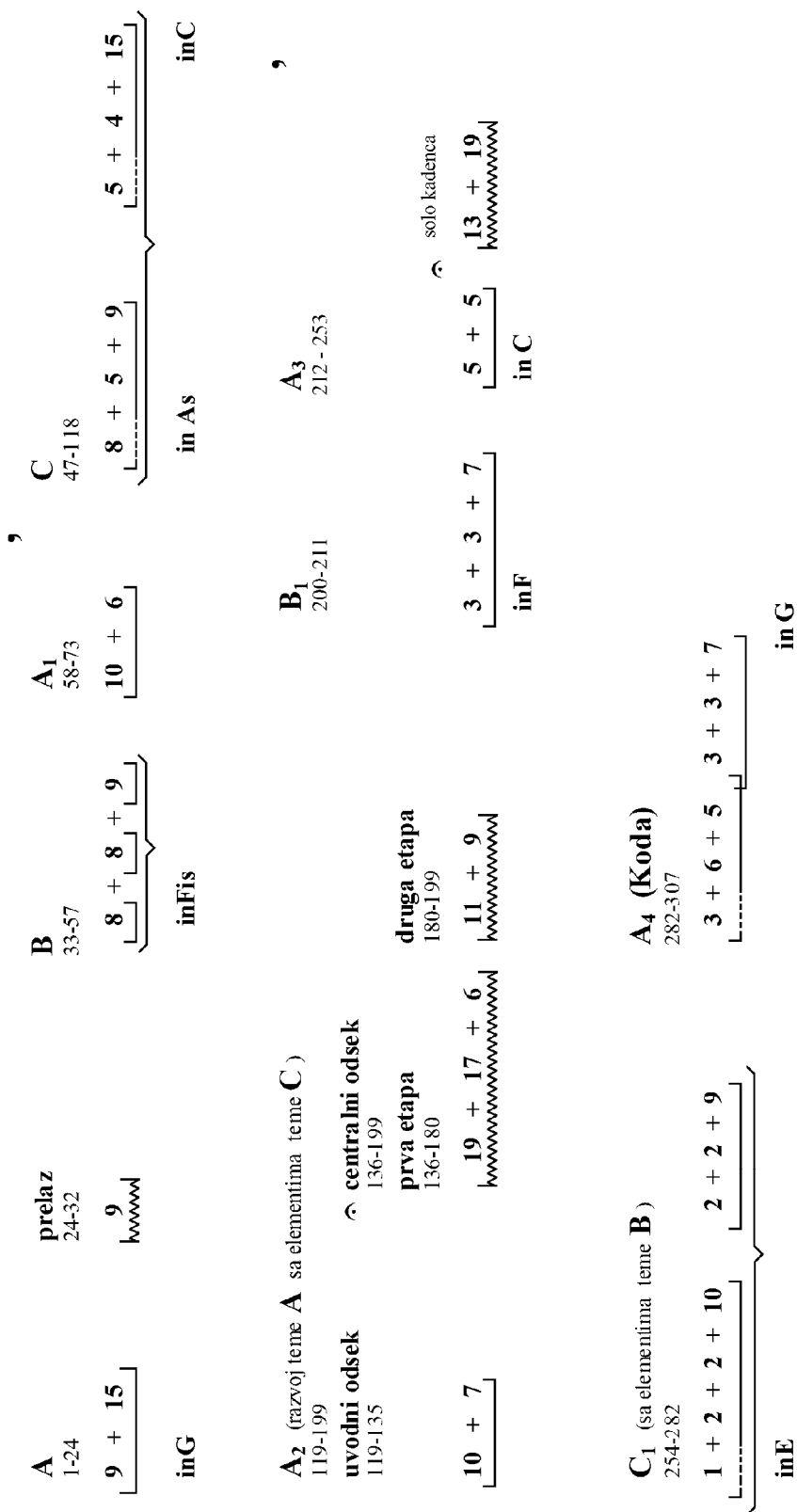
in D in G in C in F

in D

in A

in H in A in E

Bela Bartok *Drugi koncert za klavir i orkestar*  
Prvi stav







Bela Bartok *Drugi koncert za violini i orkestrar*  
PRVI STAV

**EKSPOZICIJA**

1-115

**1. tema**  
1-43

**most**  
43-55

**2. tema**  
56-91

**most**  
92-95

**3. tema**  
96-115

6 + 4 + 4 + 7 22

13

5 + 6 + 7

3 + 4 3 + 4 4 + 3

4

2 + 2 + 4 2 + 2 + 5 4

in H in G

in G in A

in C

in F

**RAZVOJNI DEO**

115-193

**uvodni odsek**  
115-139

**centralni odsek**  
139-193

**1. tema (osnovni oblik)**  
213-228

**prelaz**  
204-212

**1. tema (osnovni oblik)**  
213-228

**most**  
228-247

13 \* 13

8 \* 14

19

15

4 + 6

9

8 \* 9

20

in F in C in G

in B in Fis

4 + 3 + 8 + 4

5 + 10

in G

in H

in H in Gis

in H

**KODA**

303-389

**1. odsek**  
302-353

**2. odsek**  
354-363

**3. odsek**  
364-369

**2. tema**  
248-279

**most**  
280-283

**3. tema**  
284-302

8 + 36 + 8

10

26

$B_1 * B_2 * B_1 * B_2 * B_1 * B_2$

1 + 1 + 2 2 + 2 + 9

8 + 36 + 8

10

26

in B

in Gis

8 + 36 + 8

10

26

in H

Prilog 10

Bela Bartok *Drugi koncert za violinu i orkestar*  
DRUGI STAV

**TEMA**

1-12

dve varijante tumačenja  
oblika teme

1. tumačenje

1 + 4 + 4 3

in G

**1. varijacija**

12-22

4 + 5 2

in Fis

**2. varijacija**

23-42

a  
1 + 3 + 3 + 4

b

2 + 2 + 5

in Dis

**3. varijacija**

43-57

9 + 6

in C

**4. varijacija**

58-82

a

2 + 2 + 7

b

3 + 4 + 7

in B

2. tumačenje

uvod a b koda

1 4 4 3

1-1-2 1-1-2

In G

**5. varijacija**

83-104

12 + 10

in Es

**6. varijacija**

105-117

a

1 + 1 + 4

b

1 + 1 + 5

in Fis

**TEMA (izmenjeno obličje teme)**

118-127

4 + 4 2

in G

