



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ

АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ

Студијски програм Музичка умјетност

Смјер клавир и гитара, група клавир



Развој и прожимање цикличних композиција за клавир

МАСТЕР РАД

Ментор:

Сњежана Поповић Вулета

Кандидат:

Андреа Ботић

Бања Лука, 2025.



UNIVERSITY OF BANJA LUKA

ACADEMY OF ARTS

Music Arts Programme

Direction piano and guitar, group piano



**Development and interpretation of cyclic compositions for the
piano**

MASTER THESIS

Mentor:

Snježana Popović Vuleta

Candidate:

Andrea Botić

Banja Luka, 2025.

Ментор: проф. мр Сњежана Поповић Вулета, редовни професор, Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности

Мастер рад: Развој и прожимање цикличних композиција за клавир

Резиме:

Овај рад се бави изучавањем структуре, концепције и еволуције цикличних клавирских композиција кроз различите историјске епохе у музичкој умјетности. Поред тога, изучава начине клавирске интерпретације поменутих дјела, те елементе пијанизма које свака од њих обухвата. Кроз рад се обрађују три врсте цикличних композиција, класична соната (*Соната Ес-дур, Хоб. XVI:52: J. Хајдн*), свита из епохе импресионизма (*Бергамска свита: К. Дебиси*) и варијације из модерног доба (*Варијације у старом стилу: К. Бабић*). Свако од та три дјела садржи своје карактеристике, те је рад конципиран на еволуцији сваког дјела појединачно, али и њиховом међусобном поређењу и уочавању сличности и разлика међу њима. Обухваћени су различити аналитички приступи дјелима, формална, хармонска, али и историјска анализа сваког од те три врсте цикличних композиција. Компаративном методом ће се истаћи сличности и разлике у наведеним дјелима кроз њихов историјски развој у различитим епохама. Корисне савјете и сугестије за боље разумијевање самих цикличних композиција, које су неизоставан дио пијанистичког репертоара, у овом раду ће пронаћи и клавиристи и музички теоретичари.

Кључне ријечи: клавирска музика, цикличне композиције, соната, свита, варијације, динамика, фраза, клавирска техника, педализација

Научна област: Хуманистичке науке

Научно поље: Репродукција музике – Клавир

Класификациона ознака: Н 320, према CERIF шифрарнику

Тип одабране лиценце Креативне заједнице: Ауторство - без прераде (CC BY – ND)

Mentor: prof. Mr Snježana Popović Vuleta, regular professor, University of Banja Luka, Academy of Arts

Master thesis: Development and interpretation of cyclic composition for the piano

Abstract:

This paper deals with the study of the structure, concept, and evolution of cyclic piano compositions through different historical epochs in the art of music. Additionally, it examines the ways of piano interpretation of these works, as well as the elements of pianism that each of them encompasses. The paper addresses three types of cyclic compositions: the classical sonata (*Sonata in E-flat major, Hob. XVI:52* by J. Haydn), the suite from the Impressionist era (*Suite bergamasque* by C. Debussy), and variations from the modern age (*Variations in the Old Style* by K. Babić). Each of these three works contains its own characteristics, and the paper is structured on the evolution of each work individually, but also on their mutual comparison and the observation of similarities and differences among them. Different analytical approaches to the works are covered, including formal, harmonic, and historical analysis of each of these three types of cyclic compositions. A comparative method will highlight the similarities and differences in the mentioned works through their historical development in different epochs. In this paper, pianists and music theorists will find useful advice and suggestions for a better understanding of cyclic compositions, which are an indispensable part of the piano repertoire.

Keywords: piano music, cyclic composition, sonata, suite, variations, dynamics, phrase, piano technique, pedalization

Scientific area: Human sciences

Scientific field: Music reproduction – Piano

Classification code by CERIF Codebook: H 320

Creative Commons License: CC BY – ND

Рад на овој мастер тези је умногоме допринио мом стручном усавршавању, како свирачком, тако и у мом педагошком раду. Неизмјерну захвалност дугујем својој менторки, професорици Сњежани Поповић Вулета, која ме је увијек инспирисала, мотивисала и изузетно предано и несебично радила са мном и дијелила своје знање.

На великој подрици и мотивацији сам захвална свом супругу, дјеци, родитељима и брату, који су ме бодрили и подстицали да напишем овај рад.

Посвећујем овај рад оном који највише вјерује у мене и без ког ништа од овога не би било могуће. Хвала му на вјери, подрици и мотивацији.

Посвећено мом тати, Јадранку

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
2. СОНАТА.....	2
ИСТОРИЈАТ И РАЗВОЈ	
2.1. КЛАСИЧНА СОНАТА.....	6
2.2. ЈЕДНОСТАВАЧНА СОНАТА.....	8
2.3. СОНАТА У СТВАРАЛАЧКОМ ОПУСУ Ј. ХАЈДНА.....	9
2.4. СОНАТА ЕС-ДУР, Хоб. XVI:52.....	11
АНАЛИЗА (формална, хармонска, интерпретативна)	
3. СВИТА.....	17
ИСТОРИЈАТ И РАЗВОЈ	
3.1. НОВИЈА СВИТА.....	23
3.2. БЕРГАМСКА СВИТА – КЛОД ДЕБИСИ.....	24
АНАЛИЗА (формална, хармонска, интерпретативна)	
4. ВАРИЈАЦИЈЕ.....	39
ИСТОРИЈАТ И РАЗВОЈ	
4.1. ТОК ВАРИЈАЦИЈА.....	42
4.2. ВАРИЈАЦИЈЕ У СТАРОМ СТИЛУ – КОНСТАНТИН БАБИЋ.....	45
АНАЛИЗА (формална, хармонска, интерпретативна)	
5. СЛИЧНОСТИ, РАЗЛИКЕ И ПРОЖИМАЊЕ ЦИКЛИЧНИХ КОМПОЗИЦИЈА.....	52
6. ЗАКЉУЧАК.....	53
ЛИТЕРАТУРА.....	54
Биографија аутора.....	55

1. УВОД

Композиције писане у цикличним формама су неизоставан дио пијанистичког репертоара, који се уводи у наставу већ од најраније свирачке доби. Представљају јако значајна дјела за сваког пијанисту на којима се манифестују и презентују техничко-извођачке способности, које захтјевају јасну и прецизну мелодијску, хармонску и динамичку осмишљеност.

Цикличне композиције првенствено подразумевају вишеставачност, тј. грађене су од више засебних цјелина (ставова) који су на различите начине, више или мање, међусобно повезане. Еволуцијом и развојем цикличних композиција кроз епохе формирају се и поједини облици једноставачних соната, као што је случај са обликом сонате у стваралаштву Ф. Листа, С. Прокофјева и А. Скрјабина. Број ставова у цикличним композицијама за клавир обично варира од два става, па и до 6 ставова у неким сонатама и свитама, док у варијацијама број ставова досеже и преко 30. Ставови су најчешће међусобно различити у погледу тематског материјала од ког су изграђени, темпа у ком се изводе, техничко-извођачких захтјева и карактера тема које сваки став доноси, осим у традиционалним облицима варијација. На тај начин се ствара контраст и уравнотеженост у комплетном цикличном дјелу, који представљају спону и обједињују читаво дјело у једну компактну цјелину.

Цикличне композиције су присутне и заступљене у свим музичким епохама и правцима. Циклуси су постојали и прије епохе барока, у виду више плесова који су се изводили један за другим. Од доба барока се може јасно и са сигурношћу говорити о врстама цикличних композиција које су неизоставне у свим епохама до данас. Сонате, свите и варијације су најзаступљенији облици и редован су дио музичког клавирског репертоара у епохама барока, рококоа, класицизма, романтизма, импресионизма и модерне музике. Најпознатији композитори цикличних композиција су: Ј. С. Бах, Ј. Хајдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетовен, Ф. Шопен, Ф. Лист, С. Прокофјев, К. Дебиси и многи други. Присутност цикличних композиција у свим музичким епохама од барока до данас, као и у опусима огромног броја композитора говори о неупитном значају ових дјела.

Грађа, облици и карактеристике цикличних дјела се кроз епохе мијењају и развијају, а сваки нови правац у музици у ова дјела уноси значајне новине и своја

обилежја. Промјене се уочавају кроз карактере тема и мотива, хармонског језика заступљеног у композицији, као и извођачких захтјева које дјело доноси и самог музичког изражаја. Ова дјела су доживјела свој велики процват и популарност у стваралаштву бечких класичара.

У овом раду ће бити обрађена и три циклична дјела која представљају бисере клавирске литературе. То су композиције које сам извела на првом дијелу завршног испита и чијим тумачењем употпуњујем чињенице наведене у раду. Наведене композиције су: *Класична соната Ес – дур, хоб. XVI:52* од Ј. Хајдна, *Бергамска свита* од К. Дебисија и *Варијације у старом стилу* од К. Бабића.

2. СОНАТА ИСТОРИЈАТ И РАЗВОЈ

Сам назив соната потиче од италијанске ријечи „suonare“ што значи свирати. Прве композиције које носе овај назив се јављају око 1600. године, с тим што те композиције немају скоро никаквих сличности са класичном сонатом која ће се развити касније. Оне су у суштини биле предвиђене за гудачке или дувачке инструменте и биле су различитих облика. Поред тога, у том периоду назив соната или канцона се додјељује и композицијама које су настале имплементациом свјетовних вокалних тема и облика у инструменталну музику. Њихов најзначајнији композитор је био Ђовани Габриели, а ова дјела су изграђена наизмјеничним понављањем два одсјека који су међусобно контрастни у погледу тема, темпа, врсте такта, и динамике.

У 17. вијеку се у Италији формира облик црквене сонате (sonata da chiesa) која је конципирана као циклус изграђен од четири става (лаган – брз – лаган – брз), а постоје и поједине црквене сонате изграђене од пет ставова. Код четвороставачних црквених соната први став је најчешће био лаган и свечан, други имитационог карактера, трећи лаган и близак сарабанди или сичилијани, а посљедњи став је био брз и врло сличан жиги. Ставови су били у основном тоналитету, док је трећи став често био у неком сродном тоналитету. Највећи број ових барокних соната је компонован за виолину са

пратњом континуа (чембало или оргуље) или за двије виолине са пратњом континуа¹. Суштински, ова дјела су компонована за једног, или више солиста, уз пратњу континуа, а развила су се из венецијанске оркестарске канцоне. Ове инструменталне канцоне су биле популарне у 16. вијеку и њихов најпознатији композитор је био Ђ. Габриели. У многим европским земљама канцоне су релативно дуго постојале у свом облику. У Италији, од 1635. године долази до развоја ових форми, смањује се број њихових одломака, што доводи до формирања црквене сонате.

Такође, у том истом периоду настају и камерне сонате (*sonata da camera*) које су компоноване за камерне инструменталне саставе. Ови облици соната су по својој форми барокне свите, јер се састоје од низа барокних игара. Црквене и камерне сонате су присутне у стваралачким опусима многих композитора, као што су: Ј. С. Бах, А. Вивалди, А. Корели, Џ. Ф. Хендл, Ђ. Тартини, П. А. Локатели и др.

А. Корели је компоновао *Дванаест црквених соната, Дванаест камерних соната оп. 2* и *Дванаест соната оп. 5*. Његове сонате из опуса 2 су изазвале бурну расправу међу савременицима због кориштења паралелних квинти између баса и дисканта. Корелијеве сонате су представљале врхунац италијанске инструменталне музике тог доба. Одликовале су се ведрином и карактеристичном барокном моториком. Композитор је у складу са техничким могућностима инструмента истицао виртуозитет и уносио новине у виду мелодијског и хармонског језика.

Ј. С. Бах је у свом огромном стваралачком опусу значајно мјесто посветио дјелима за чембало и оргуље, која се данас изводе и на клавиру. За развој сонате су од неизмјерног значаја Бахових „Шест соната у три гласа“, написаних за оргуље или чембало са двије клавијатуре и педалом. Ове сонате су полифоне фактуре и изузетно виртуозне, а компоноване су првенствено у педагошке сврхе, као и велики број других Бахових дјела. Други ставови код ових соната су у формама канцоне, а поетичне пасторале су завршни ставови циклуса.

Џ. Ф. Хендл је својим сонатама за чембало такође дао допринос развоју сонатног циклуса. Хендлове сонате у првом ставу често садрже Скарлатијев сонатни облик или подсјећају на класични сонатни Алегро. У лаганим ставовима његових соната се често налазе одломци из Хендлових кантата или опера, као и распјеване кантилене широких мелодијских линија из виолинских Адађа.

¹ Басо континуо је италијански назив за басову дионицу у улози хармонске пратње, која се означавала бројевима, а у барокној епохи се најчешће изводила на чембалу или оргуљама.

За даљи развој облика сонате истакнуту улогу имају композитори Ф. Е. Бах и Доменико Скарлати. Ф. Е. Бах је конципирао сонате са устаљена три става, али је облик првог става још увијек био недефинисан и варирао је. Д. Скарлати је компоновао велики број композиција за чембало, 555, које је назвао етиде или вјежбе, а касније добијају назив сонате. Све те сонате су написане у једном ставу, већином у форми барокног дводјела. Међутим, неке од њих представљају зачетак класичне сонатне форме са двије јасно одвојене теме (контрастирајуће), док у неким од Скарлатијевих соната налазимо и централни дио у којем он користи материјал обје теме, те рекапитулацију, односно код Скарлатија налазимо претече класичне сонатне форме. Први дио овог дводјелног облика доноси прву тему у основном тоналитету и другу тему у доминантном тоналитету, и управо овакав хармонски однос тема ће бити преузет за експозицију класичног сонатног облика. (Примјер 1) Такође, комплетна хармонска окосница излагања тема и у првом и у другом дијелу Скарлатијевих соната представља основ на ком ће почивати хармонски језик класичног сонатног облика. Ова дјела доносе, како новине у хармонском језику, тако и у смјелости ритма, лакоћи и слободи импровизације. Скарлати је био први композитор који је искључиво компоновао музику за чембало. Његове сонате су периодичне структуре, са тонално контрастним темама које подсјећају на игру или прелудијум, а по карактеру су претежно ведре и виртуозне. Међу првима је у ова дјела унио разне нове виртуозне ефекте као што су укрштање руку и брзи поновљени тонови, чија је сврха била да продужи трајање тонова на чембалу, који се другачије нису могли продужити због техничких могућности инструмента. Скарлатијеве сонате карактерише елеганција галантног стила и превасходно су хомофоне фактуре, са врло ријетким елементима имитационе полифоније. Поред тога, унио је хармонске новине, брзе пасаже, смјеле скокове, паралелне терце, сексте и октаве и разноврсне ритмичке фигуре, и на тај начин поставио нове техничко-извођачке захтјеве за сваког интерпретатора његових дјела. Оно што стилски повезује све ове сонате јесте једноставност фактуре, доминација дијатонике у мелодији и хармонији, типична орнаментика и ведрина карактера. У првом издању збирке соната под називом *Тридесет вјежби за чембало*, сам Скарлати је написао: „Читаоче, не очекуј, био ти дилетант, или професионалац, да нађеш у овим композицијама дубоке интенције, него радије једно...забављање које ће ти помоћи да вјежбаш смјело свирање на чембалу...”² Скарлатијеве сонате су

² Роксанда Пејовић, *Музика минулог доба* (Београд Портал) 230.

репрезентативан представник рококо музичког стила, те су директан пут који нас води ка настанку и развоју класичне сонате.

Примјер 1

Д.Скарлати, Соната Де-Дур
I дио : I тема на Т

II тема на Д

II дио : I тема на Д

II тема на Т

The image displays four staves of musical notation in treble clef, D major, and 2/4 time. The first staff is labeled 'I дио : I тема на Т' (First movement: First theme in D major). The second staff is labeled 'II тема на Д' (Second theme in D major). The third staff is labeled 'II дио : I тема на Д' (Second movement: First theme in D major). The fourth staff is labeled 'II тема на Т' (Second movement: Second theme in D major). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

2.1. КЛАСИЧНА СОНАТА

Половином 18. вијека долази до формирања класичне сонате, у смислу комплетног сонатног циклуса. У овом периоду све већи значај добијају сонате за соло клавир, али поред тога се и даље његује и облик сонате за камерне саставе. Скарлатијев дводјелни сонатни облик у овом периоду еволуира у класични тродјелни сонатни облик који постаје први став сонатног циклуса.

Број ставова у сонатном циклусу у епохи класицизма варира између 2 и 4 става, али су најчешће сонате компоноване у 3 става (брз – лаган – брз). Музички садржај

класичних соната је претежно хомофон, са бројним хармонским новинама у односу на претходну епоху. У епохи класицизма соната постаје врхунски облик инструменталне музике и бројни композитори су оставили значајан траг у компоновању сонатних циклуса. Најзначајнија су три бечка класичара, Ј. Хајдн, В. А. Моцарт и Л. ван Бетовен.

Једна од карактеристика сонатног облика јесте битематизам, што подразумева диференцијацију и контрастност I и II теме у експозицији. Међутим, није риједак случај да су неки сонатни облици монотематски, и да не постоји јасна диференцијација I и II теме. У тим случајевима II тема се заснива на мотивском материјалу I теме. Оваква тематска концепција се често среће у дјелима М. Клементија, а нарочито код Ј. Хајдна.

Сонатни облик као први став сонате је изграђен од три основне цјелине, а то су: експозиција, развојни дио и реприза. За сонатни облик је карактеристичан двојаки контраст I и II теме (контраст у тематском садржају и карактеру и контраст тоналитета у експозицији). Врло често се I тема одликује енергичним изразом, са оштрим ритмом, динамичким контрастима и јасним мелодијским контурама. Супротно томе, II тема је обично лирског карактера и распјеване мелодијске линије. У темама се могу срести елементи изграђени од разложеног трозвука, чиме се постиже утисак елементарне снаге и стабилности.

Експозиција представља први дио сонатног облика и у њој се првенствено излажу тематски материјали. Првом темом започиње читаво дјело, а она је по структури обично велика реченица, период, ком претходи двотактни мотив, низ реченица или више мањих одсјека различите мотивске садржине, а могу се срести и теме полифоне грађе. За прву тему је карактеристична хармонска стабилност и комплетна се обично налази у основном тоналитету, а најчешће се завршава убједљивом каденцом. Након њеног излагања слиједи мост који представља прелазни одсјек који повезује I и II тему. Најчешће је конципиран као међустав од тематски мање значајних фигура и пасажа, што је чест случај код Хајдна и Моцарта. Може бити изграђен од материјала из прве теме или од нових мотивских материјала, који често наговјештавају другу тему, а карактерише га фрагментарност структуре. Посредничка улога моста је најочигледнија на хармонском пољу, јер се модулира у тоналитет у ком ће бити изложена друга тема. Друга тема, најчешће контрастна првој теми, може бити изграђена у виду реченице, периода, низа реченица, али најчешће представља читав комплекс од више одсјека који се назива групом друге теме. Уколико је основни тоналитет дурски, II тема ће бити у доминантном тоналитету, а ако је основни

тоналитет молски, II тема ће модулирати у паралелни дур. Завршетак II теме код класичара је најчешће заокружен јасном каденцом у тоналитету у којем је тема била изложена. Завршна група, која слиједи након друге теме, представља закључни одсјек експозиције, који је хармонски и формално заокружује.

Развојни дио је средњи дио сонатног облика који разрађује тематски материјал експозиције и у ком долази до изражаја драмски карактер сонатног облика. Карактеришу га фрагментарност структуре и хармонска нестабилност. Обично се састоји од три дијела, уводног, централног и завршног одсјека. Уводни одсјек је кратак и води нас из експозиције у развојни дио. У централном одсјеку долази до разраде тематског материјала са бројним хармонским модулацијама. Изграђен је од модела на ком се развија модулаторна секвенца, која се затим дијели и тиме доводи до распада мотивског материјала. Завршни одсјек тематски и хармонски припрема репризу која слиједи.

Реприза је трећи и последњи дио сонатног облика, који представља измијењено понављање експозиције у ком су обе теме у основном тоналитету. Улога репризе је разрјешење контраста и смирење напетости. Садржи све дијелове који су постојали и у експозицији, I тему, мост, II тему и завршну групу.

Из Скарлатијевих и соната предкласичног доба развио се сонатни облик, као први став, односно база читавог сонатног циклуса. Припојена су му два, евентуално три става, од којих је други споријег темпа и конципиран у облику дводјелне или тродјелне пјесме, па чак и у облику варијација. Последњи, финални став, циклуса је обично брзог темпа и најчешће писан у облику ронда.

2.2. ЈЕДНОСТАВАЧНА СОНАТА

У епохи романтизма облик сонате се даље развија и доживљава одређене трансформације. Првенствено се тежи додатном начину повезивања ставова, поред тога што међусобно одговарају један другом по садржају, стилу и пропорцијама. Њихово још чвршће повезивање се манифестује уклањањем уобичајених прекида између ставова, али и употребом истог тематског материјала у разним ставовима. У позном романтизму овакво повезивање ставова у сонатним циклусима и симфонијама постаје редовна појава, условљена музичким и програмским разлозима и потребама. Ставови се могу повезати на више начина као што су: извођење ставова један за

другим без паузе (*attacca*), спајањем ставова прелазима и стварањем сонате у једном ставу.

Појављивањем исте теме у разним ставовима се постиже још већа хомогеност ставова и њихова чвршћа повезаност. То се најчешће постиже реминисценцијом теме, односно подјсећањем на неку тему из претходног става, што је честа појава у стваралаштву код Бетовена, Шумана, Брамса и Дворжака, како у сонатама, тако и у симфонијама. Још ефектнија тематска повезаност се постиже систематском појавом главне теме I става (*idée fixe*) која има програмско значење кроз све остале ставове. Овакву врсту тематске повезаности срећемо у дјелима Берлиоза, Чајковског и Вагнера, с тим што се у Вагнеровом опусу манифестује као употреба лајтмотива.

Монотематизам срећемо у дјелима Ф. Листа. Основна мисао појединих ставова ствара се из једне једине теме, или из малог броја основних мотива, помоћу различитих ритмичких и мелодијских измјена. У клавирској сонати ха-мол Лист, поред монотематизма, користи и други начин повезивања ставова без прекида, чиме доводи до веће хомогености дјела и њиховог потпуног стапања у један став. Облик сонате у једном ставу представља комбинацију двије формалне шеме, јер неки одсједи дјелимично одговарају појединим дијеловима обичног сонатног облика, а дјелимично одговарају појединим ставовима сонатног циклуса. Поред Листа, јеноставачне клавирске сонате срећемо и у стваралаштву Прокофјева (I и III соната) и Скрјабина (од V до X сонате све су јеноставачне).

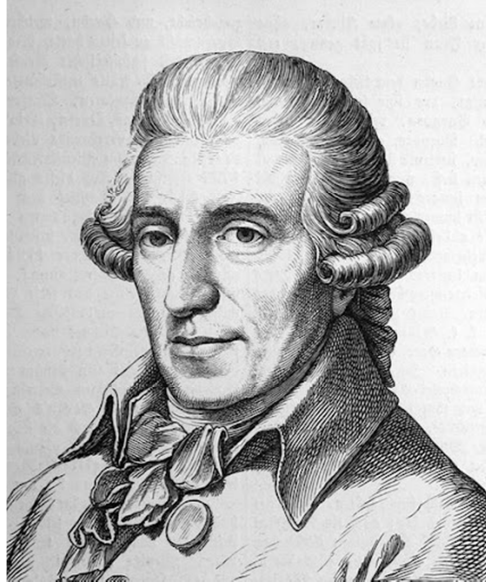
На овај принцип изградње соната надовезују се и други композитори са краја 19. и почетка 20. вијека. У компоновању соната се примјењује циклични принцип, који подразумијева да се теме појављују у разним ставовима, али не као реминисценције. На тај начин I тема једног става постаје II тема другог става. У овој епохи хармонски језик соната постаје разноврснији и смјелији. Често су заступљене терцне сродности, а срећу се и још слободнији тонални контрасти. Чврста архитектоника класичне сонате уступа простор субјективном изразу, сликању и дочаравању расположења које доноси романтизам. Међу композиторима из епохе романтизма најважнији аутори клавирских соната су: Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Е. Григ, Ј. Брамс, Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Манделсон, П. И. Чајковски.

Принцип изградње соната које почивају на монотематизму и јеноставачности који је формиран у епохи романтизма је нашао своју примјену и у музици модерног доба друге половине 20. вијека, па до данас.

2.3. СОНАТА У СТВАРАЛАЧКОМ ОПУСУ Ј. ХАЈДНА

Јозеф Хајдн је рођен 1732. године у Рауу у Аустрији. Није потицао из музичке породице, али је врло млад показао музикалност. Године 1760. је ступио у службу на двору код мађарских кнезова породице Естерхазија. Његова задужења на двору су била да руководи оркестром, припрема концерте и опере, подучава чланове породице музици и компонује дјела по наруџбама. На двору Естерхазија је провео скоро 30 година и то раздобље је било изузетно плодно за његово стваралаштво. Хајдн је након смрти кнеза Николе Естерхазија отишао у Беч и то је други стваралачки период његовог живота. У том периоду је већ био увелико познат и цијењен у читавој Европи. Преминуо је 1809. године у Бечу. Јозеф Хајдн је један од три бечка класичара, заједно са В. А. Моцартом и Л. ван Бетовеном.

Хајднов стваралачки опус је импозантан и од непроцијењивог је значаја. Сматра се утемељивачем гудачког квартета, мада је поред тога компоновао и многе друге облике и жанрове композиција. Често је инспирацију за своја дјела налазио у фолклорима различитих народа, тако да многе композиције почивају на мотивима из народне музике. Хајднова дјела су оригинална и јединствена. Композиције које је компоновао у молу су изузетно драматичне и дубоко личне, док различите ставове његових дјела испуњава велики спектар расположења: свечано, празнично, херојско, хумор, грациозност, бљештавост и др. Сва његова дјела одишу првенствено оптимизмом, људском топлином и емоцијама из свакодневног живота човјека.



Слика 1 Јозеф Хајдн

Соната као дјело је у Хајдновом опусу имала посебно мјесто и значај. По Хобокеновом попису Хајдн је компоновао 950 инструменталних дјела, од којих су партитуре неких изгубљене. 283 композиције носе назив соната, а од тога су 52 клавирске сонате, укључујући и дивертимента. Већина клавирских соната су настале у виду инструктивне литературе. У раном класицизму соната је била примарно намијењена за развијање музичких и техничких способности код ученика, што значи да јој је сврха била педагошка. У зрелијем класичном стилу постиже нову изражајност и умјетнички значај чиме соната постаје концертно дјело. Прве сонате које је Хајдн компоновао су носиле назив дивертимента и партите, а назив соната је први пут употребио за Сонату у це-молу (Хоб. XVI/20). Ово дјело одише изузетно наглашеном осјећајности и личном бојом и по томе на неки начин најављује епоху романтизма. У раним Хајдновим сонатама се може пратити постепено одвајање од чембалског стила и окретање ка савременом клавирском звуку и могућностима које он пружа. Еволуција сонате у његовом опусу прати и сам развој клавира као инструмента. У појединим сонатама, чак и у зрелијим дјелима, Хајдн задржава монотематски принцип у ком гради материјал и читаву мелодијску линију II теме на елементима I теме. Нарочито су занимљиве и значајне његове последње три сонате које су уједно његова три најзрелија дјела ове врсте. Посвећене су Терези Јансен, одличној младој пијанисткињи, која је била била ученица М. Клементија. У ова три дјела се јасно примјећује композиторова инспирисаност и надахнуће подстакнуто новим техничко-извођачким могућностима

које су се појавиле усавршавањем клавира. Ове сонате су написане крајем 1794. године, а најзанимљивија међу њима је Соната у Ес-дуру (Хоб. XVI/52).

2.4. СОНАТА ЕС-ДУР, ХОБ. XVI:52

АНАЛИЗА (формална, хармонска, интерпретативна)

Соната у Ес-дуру је последње дјело ове врсте које је Ј. Хајдн компоновао. Настала је у његовом касном стваралачком периоду и сматра се круном сонатног облика у Хајдновом опусу. При стварању овог дјела Хајдн је објединио сва своја претходно стечена знања и искуства која јасно дефинишу његов стил компоновања. За ову композицију др Соња Маринковић је навела у својој књизи : „Најзанимљивије дјело међу њима је свакако Соната у Ес-дуру која плени својом херојском масивношћу клавирског стила, снажним контрастима међу темама и ширином замисли модулативног плана у првом ставу.“³

Први став је написан у стандардном класичном сонатном облику по устаљеној шеми за ову епоху. Почетак прве теме је херојског карактера, започиње акордима (трозвучима и четворозвучима) и њен почетак се изоди у форте динамици, чиме се појачава њена ефектност, одлучност и масивност клавирског звука (Примјер 2). Други дио прве теме се састоји од карактерно другачијег мотива, лирског расположења и испјеване мелодијске линије, чије излагање почиње у пиано динамици, док даљу градацију мотива прати динамички крешендо. Сама мелодија овог дијела је у десној руци, и за пијанисту је јако битно да изфразира и испјева читав мелодијски низ, свирајући хармонску пратњу лијеве руке у шеснаестинама потпуно тихо и уједначено. Недуго након изложене лирске теме у десној руци долази до инверзије, гдје се појављује сличан мотив. Мелодијску линију у том дијелу доноси лијева рука, док је хармонска пратња у десној руци.

³ Соња Маринковић, *Историја музике* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.) 150.

Примјер 2



Мост између I и II теме је изграђен од елемената прве теме и пасажу у десној руци, при чијем извођењу је битно постићи лакоћу и лепршавост, једнако као и разговјетност. У експозицији, али и у осталим дијеловима сонатног облика, су чести пасажу у десној руци, који представљају изазов за пијанисту, јер треба да звуче кристално јасно и да буду изведени са лакоћом и ритмичком прецизношћу, без нежељених акцената при скоковима који се повремено појављују. Ови градивни елементи сонате захтијевају изузетну техничку спретност извођача, брзину и блиставу артикулацију, а правилан пренос тежине са прста на прст при легато свирању ових низова је од непроцјењивог значаја (Примјер 3). Друга тема, у сродном Бе-дур, је разиграног карактера, написана у пунктираним фигурама, чији почетак треба извести у пиано динамици, елегантно и са лакоћом. Динамички контрасти у цијелој експозицији су чести и дочаравају различите, контрастне атмосфере, од херојске и моћне, до лирске и испјеване. Експозиција завршава великом динамичком градацијом која прати мотив узлазне путање, али сам крај овог дијела након доласка до врхунца и форте динамике, прелази нагло, без већег декрешенда, у пиано динамику у којој се завршава.

Примјер 3

The image shows a musical score for Example 3, consisting of three systems of piano and violin parts. The first system features a complex, fast-moving violin line with many slurs and fingerings, and a piano accompaniment with block chords. The second system continues the violin's intricate patterns, including trills and triplets, while the piano part has a more rhythmic accompaniment. The third system shows the violin playing a series of sixteenth-note patterns, and the piano part providing harmonic support with chords and a steady bass line. Dynamics like *fz* and *p* are indicated throughout.

Развојни дио је конципиран на мотивима I и II теме и генерално мотивима који су изложени у експозицији, али доноси и неке нове елементе. Након кратке каденце са којом овај дио почиње, поново се срећу мотиви играчког карактера, написани у пунктираним фигурама, који су се сретали и у експозицији. Кулминација ових фигура разиграног расположења доводи до низа пасажа у десној руци чија одлучност, прецизност и бравурозност звука треба да доведе до новог мотива. Тај мотив, састављен од 6 тактова, је изразито полифоног карактера и подсећа на Бахове инвенције. За извођача је јако битно да одслуша и води јасно оба гласа, слушајући мелодију сваког од њих, међусобно преплићући њихову доминантност, те да их употпуни на тај начин. Јако је занимљива и ефектна друга тема у развојном дијелу, која је написана у релативно удаљном Е-дуру. Тоналитет ове теме је на неки начин и спона која повезује 1. став са 2. ставом, јер је други став компонован управо у Е-дуру (Примјер 4). Реприза је конципирана на исти начин и од истих, или јако сличних, мотива и елемената као и сама експозиција.

Примјер 4



Употреба педала је још један значајан изазов и компонента на коју пијаниста треба да обрати пажњу. Да би се постигла ефектност и адекватна масивност клавирског тона, неопходна је употреба десног педала, нарочито на херојским акордима прве теме. Такође, у лирским низовима у којима једна рука доноси испјевану мелодијску линију, а друга рука хармонску пратњу, десни педал је неопходан да би се постигао љепши и испјеванији легато начин свирања низа. На овим фразама је употреба полупедала идеално рјешење за извођача, јер ће се на тај начин избјећи нежељено мијешање хармонија. Честе пасаже који се срећу у првом ставу исто је пожељно мало, на почетку низа, заједно са акордима у лијевој руци, обојити десним педалом. Наравно, пијаниста у овим случајевима треба бити јако опрезан и слушном контролом добро процијенити кад је вријеме да се пусти педал да не би дошло до губљења јасноће и разговјетности самог пасажа.

Други став је написан у облику сложене тродјелне пјесме (АБА) и доноси потпуно другачије расположење и атмосферу. Преовладава лирски карактер уз шире мелодијске линије, обојен патетичним и сјетним призвуком. Темпо је доста спор (*adagio*), и као такав појачава контраст са првим ставом. Тонално нас такође уводи у потпуно нову боју Е-дур тоналитета. Динамички прва тема почиње тихо, њежно и мирно, али већ ка њеном крају се иде у велику динамичку градацију. Често је присутна у темама пунктирана фигура, која је на неки начин омаж II теми из првог става. С тим што је у другом ставу ова фигура много суптилнија, њежнија и није разиграног карактера. Динамички дијапазон је изузетно велик и слободан. Често се у оквиру фразе облика

мале реченице пође од пиано динамике, до врхунца у фортеу, да би се на крају теме вратило у пианисимо динамику. Сам почетак Б дијела другог става нам доноси ритам пунктираних фигура, након којих се ниже пасаж у десној руци са малим триолама на крају. Наиме, тих пар тактова довољно говоре о ритмичкој разноврсности, слободи и великом спектру ритмичких фигура које је Хајдн заступио у овом дјелу. Управо због тога, јасна и прецизна пулсација је неопходна за адекватно извођење ове сонате. Читав други став, а нарочито Б дио и завршни дио А, су испуњени мелодизованим, често хроматским пасажима, који обогаћују дјело и дају јасан печат концертног стила. Пасажи се јављају у једној руци или као двоструки пасаж у обје руке, као што је случај у дијелу Б. Јако је важно да пијаниста има ритмички и метрички тачан почетак сваког пасажа, те да се зна на који дио добе исти почиње и завршава, да се не изгуби ритмичка окосница. Поред тога, значајно је да су пасаж одсвирани течно и у једном даху, као и динамички изнијансирани, због присуства честих динамичких контраста (Примјер 5).

Примјер 5



Завршни дио А је конципиран на исти начин, као и почетак другог става, обогаћен са нешто више пасажа и пролазних мотива који употпуњују комплетну звучну слику и стварају већу драматуршку напетост како се ближи крај става. Педализација десним педалом је неизоставна у овој композицији да би се постигао течнији легато и да би се остварило тонско нијансирање тема. Педализација употпуњује комплетну атмосферу овог става, а на самом крају се може користит и лијеви педал. Став завршава у потпуном смирају.

Трећи став (Finale) представља повратак у почетни облик дјела, јер је компонован у форми сонатног облика, као и први став. Такође, враћа се и у почетни тоналитет, Ес-дур. Написан је и изводи се у брзом темпу (*presto*), разиграног и шаљивог карактере прве теме. Кратка артикулација, стакато, коју доноси почетак прве теме појачава ведрину и заиграност мотива. Од великог је значаја за пијанисту да управо овај почетак изнесе ритмички јако прецизно, са благим ослонцима и тежиштем на наглашеном дијелу такта, односно првој доби у такту, чиме ће појачати ритмичку стабилност и допринијети постизању ведрога карактера. Крај ове теме је у нивовима ситнијих нотних вриједности у десној руци, пасажима, који воде у каденцирање и потврду тоналитета. Мост између тема је конципиран као фрагментарни пролазни мелодијски мотив који има и модулаторну улогу. Друга тема доноси нови материјал и другачији карактер. Ова тема завршава наизмјеничним нивовима шеснаестина које се смјењују и прелазе из једне у другу руку. Њима се постиже мелодијска градација, праћена динамичким крешендом, која доводи до тачке врхунца након које слиједи завршни материјал експозиције. Ово је врло изазовна фраза за извођаче, јер поред кулминације која треба да се реализује, битно је да се постигне хоризонтални проток мелодије и да се не осјети прелаз низа из једне у другу руку. У томе је значајно ослонити се и на дозирану употребу десног педала, који помаже у постизању љепше звучне естетике мелодијских низова (Примјер 6).

Примјер 6



Динамичка кулминација мотива на самом крају води у развојни дио који контрастно завршетку експозиције почиње у пиано динамици. Интересатна је акцентуација у почетном мотиву овог дијела. Наиме, у партитури су назначени акценти

на посљедњој осмини у такту, која је обично ненаглашени дио такта, а иста таква врста акцентуације се претходно појављивала и у експозицији. Овдје се захтијева наглашавање краја такта, јер се тиме прате и истичу хармонске промјене и пролазнице, а и постиже се драмска напетост. Свакако је битно да пијаниста осмисли акценте и да их музички логично дозира у оквиру фразе, тако да буду издвојени, али свакако не смију бити груби или пренаглашени. Оваква акцентуација привидно помјера и метричку окосницу и ослонце, те је битно задржати јасан и исправан пулс на оваквој фрази. Након неколико почетних мотива слиједе виртуозни пасажии у десној руци, који постављају исте техничко-извођачке изазове као и пасажии у првом ставу, а то су постизање разговјетности и лакоће низа легато мелодије. На пасажии се даље настављају наизмјенични низови шеснаестина у обје руке који су се већ појавили у експозицији. Интересантна је појава мале каденце прије самог почетка репризе. Њена улога је модуларна, јер нас враћа у почетни тоналитет и припрема репризу, али захтијева и мелодијску испјеваност и осмишљеност кратке фразе од које је изграђена. Реприза доноси исте тематске материјале као и експозиција. Овај став је виртуозан, брзог темпа и разиграног карактера.

Комплетна соната је изграђена од различитих елемената и материјала. Сваки став је једна цјелина и музичка прича за себе, али поред тога у извођењу цијеле сонате образују једну компактну и хомогену цјелину. Својим музичким квалитетом ова соната је на изузетно високом нивоу концертног стила из класичног периода. Њен квалитет се огледа и у елементарној вриједности која се временом није изгубила, нити смањила, већ и данас поставља ово дјело на концертне репертоаре свјетских пијаниста широм свијета.

3. СВИТА

ИСТОРИЈАТ И РАЗВОЈ

Свита је врста цикличне композиције која садржи најмање 3 става, а може да има и до 7, 8 ставова, па чак и више. Ставови свите обично представљају мање музичке облике, једноставније грађе и садржаја. Разлика између свите и сонате се огледа у чврстини унутрашње међусобне повезаности ставова. Та повезаност ставова је доста

чвршћа у сонатном циклусу, него у свити. Постоје двије основне врсте свите, а то су: барокна (стара) свита и новија (модерна) свита. Барокна свита је била популаризирана у 17. и првој половини 18. вијека, док је модерна свита доживјела свој процват у 19. и 20. вијеку. Сам назив свита је француског поријекла (*suite*), што у преводу значи слијед или низ. Тај назив за ову врсту композиција је био опште прихваћен широм Европе, док се у Италији користио назив партита.

Барокна свита је у основи низ старих игара. У раном бароку те игре још увијек имају у већој мјери прави играчки карактер. Временом постају све више стилизоване, што се највише постиже њиховом полифоном обрадом у периоду контрапунктског стила. Игре међусобно контрастирају карактером, темпом, врстом такта и мелодијском концепцијом. Хомогеност цикличног облика се постиже тонално, тако што су сви ставови написани у истом тоналитету. Једино одступање од овог правила је било то што је у неким дурским свитама понеки став био у истоименом молском тоналитету, и обрнуто.

Свите су писане за инструменталне ансамбле и за соло инструменте. Средином 17. вијека ова врста композиције постаје најважнији облик музике за чембало. Међу најзначајније композиторе свита се убрајају: Ј. Ј. Фробергер, Ј. Кригер, Ф. Купрен, Ж. Ф. Рамо, Ј. С. Бах, Г. Ф. Хендл.

Инструментална музика за игру је позната још од 13. вијека. То су биле народне игре, краћих и једноставнијих мелодија и ритмова. Ова врста музике се даље развијала кроз доба ренесансе, тако да се може наслутити да ту почива и идеја о настанку свите. У овом периоду су се обично изводиле игре у пару, једна спорија и једна бржег темпа. Том првобитном пару игара се додају двије нове игре и на тај начин настаје свита (павана, гаљарда, куранта, алеманда). У 17. вијеку се избацују првобитне двије старије игре из употребе и формира се слједећи редослијед игара: алеманда, куранта, сарабанда и жига.

Често су се између сарабанде и жиге уметале и друге игре у виду интермеца, као на примјер: менует, гавота, буре, паспје и полонеза. У неким свитама се као интермеца имплементирају композиције које уопште нису игре, као што су рондо, марш, бурлекса, капричо, а некад и fuga. Такође, има случајева и гдје се прије алеманде, на самом почетку свите, додаје уводни став, који је најчешће прелудијум, али може бити и увертира, фантазија и токата. Димензије уводног прелудијума често могу бити доста

веће од димензија самих игара у свити. Може бити конципиран у различитим облицима, а то су: тродјелан са репризом, сличан облику инвенције или облик француске увертире. Најчешће је уводни став виртуозног извођачког карактера. У неким случајевима је завршетак свите изграђен од теме са варијацијама. По свим карактеристикама разликујемо неколико основних типова барокне свите:

- француски тип свите – састоји се од 4 основне игре са додатком интермеца,
- енглески тип свите – поред основних игара, садржи и прелудијум и примјену дубла,
- њемачки тип свите – садржи само 4 става,
- интернационални тип свите – то су балетске свите које садрже различит број и редослијед игара.

Већина игара у свитама из овог периода има барокни дводјелни облик. Овакав облик карактерише тематска хомогеност, што подразумијева да нема мотивских контраста и да други дио не доноси нови материјал. Оба дијела овог облика су приближно исте дужине, са репетицијама на крајевима.

Први дио може да буде у форми периода, а код полифоно стилизованих игара је најчешће у форми велике проширене реченице или низа реченица изграђених од једне почетне теме. Карактеристика овог дијела је модулација која се у њему врши, гдје се из почетног тоналитета модулира у доминантни. Код молских почетних тоналитета се често срећу завршеци на дурској тоници (пикардијска терца), као и завршеци на доминанти основног тоналитета.

Други дио је обично изграђен од мотивског материјала првог дијела и најчешће нема периодичну структуру. У овој цјелини се препознају два одсјека. Један од њих, први, почиње у тоналитету у ком се завршио први дио и модулира у неки од блиских тоналитета. Други одсјек се поступно враћа у почетни тоналитет става. Неке игре, обично сарабанде, садрже значајно дужи други дио, тако да оне на неки начин наговјештавају облик тродјелне пјесме.

Алеманда је игра умјереног темпа, написана у такту 4/4, са предтактом у виду осмине или шеснаестине. Најчешће је полифоно обрађена и конципирана на

непрекидним покретима ситних нотних вриједности које прелазе из гласа у глас у комплементарном ритму. Дводјелног је облика са дијеловима који су обично приближних димензија и са сличним завршецима.

Куранта је игра француског поријекла. Брзог је темпа и написана је у тродјелном такту са предтактом који је најчешће осмина. У доба позног барока је претежно полифоне фактуре. Карактеристичне су промјене такта у овом ставу, гдје се најчешће из такта $3/2$ прелази у такт $6/4$ и тиме се добија ефекат помијерања акцената у мотиву. Ове промјене нису назначене у партитури, цијела игра се нотира у једној врсти такта, а има случајева и да су у два гласа истовремено двије различите врсте ритма чиме настаје полиметрија. Оба дијела куранте су приближно истих димензија.

Сарабанда је игра поријеклом из Шпаније и карактерише је лагани темпо. Компоноване су у тродјелној мјери без предтакта. Обично су хомофоне, изграђене од широких испјеваних мелодијских линија са разним орнаментима. Други дио сарабанде је дупло дужи од првог дијела и тиме настаје облик тродјелне пјесме као структуре у којој је ово дјело конципирано.

Жига је игра енглеског поријекла, која се састоји од два дијела исте дужине. Изразито брзог су темпа и писане су у тродјелном такту са честом појавом предтакта. Ова игра је полифоне фактуре и доста су чести имитациони наступи теме на почетку првог дијела овог става, као и имитације исте теме у инверзији на почетку другог дијела (Примјер 7). Хомофону структуру срећемо код италијанског типа жиге, што је случај код Хендлових дјела.

Примјер 7

J. С. Бах – Француска свита бр. 6 (почетак I и почетак II дијела)



Гавота је игра француског поријекла и изводи се у умјерено брзом темпу. Писане су у такту $2/2$ са двије четвртине предтакта. Ова врста игре је задржала највише од карактера саме народне игре, а карактеришу је јасни ритмови, лакоћа и грациозност. У неким свитама се појављују двије гавоте, од којих се друга назива мизет.

Буре је игра француског поријекла, брзог темпа, компонована у такту $2/2$ или $4/4$ са предтактом у трајању једне четвртине. Неке свите садрже у себи два става овог облика.

Ово су најзаступљенији облици игара у барокним свитама. Поред њих, постоје и друге игре које су саставни дио ове врсте цикличних композиција од којих треба издвојити: паспје, лур, ригодон, канари, матло, сичилијана. Ставове у овим облицима можемо пронаћи у Баховим и у Хендловим дјелима.

J. J. Фробергер се сматра оснивачем свите у четири става са распоредом ставова: алеманда, куранта, сарабанда и жига. Његове свите обично почињу уводним импровизационим прелудијумом и осјети се јасан утицај модерног чембалистичког стила, а то се највише манифестује у орнаментацији.

Ф. Купрен је један од најзначајнијих представника француског клавсенског стила. Компоновао је 27 свита, тј. низа ставова који су објављени у четири свеске под називом

Комади за клавсен. Извођене су на два регистра и биле су новина по свом облику и садржају, а могле су да имају и по 23 става. Поред уобичајених дводјелних и тродјелних ставова, у неким је био заступљен и облик Купреновог ронда. Купренов лаган и неусиљен стил у свитама се јасно манифестује кроз употребу украса. Игре у његовим свитама су типске, периодичне структуре и кратког даха. Такође, садрже много украса, са честим су каденцама, смјелим хармонијама и виртуозним новинама. Купренове свите најчешће почињу импровизационим прелудијумом.

Г. Ф. Хендл је компоновао свите под утицајем Пасквинија и Скарлатија. Представљају својеврсни интернационални спој стилова, јер садрже италијанску хомофонију, њемачку полифонију, француске ритмове и украсе, као и утицаје енглеске вирциналске традиције. Поред ових утицаја, прусутан је и утицај Купреновог стила, који се највише може примјетити у сарабандама и жигама. Редослијед игара у Хендловим свитама је различит, а обично послје уводног прелудијума или увертире, слиједе уобичајене игре уз додатак фуге или пасакаље. Поједине свите имају дубл и неиграчке ставове, а карактерише их хомофона фактура и претежно ведро расположење.

Ј. С. Бах је клавикорду и чембалу намијенио низ различитих дјела да би показао свеукупне могућности ових музичких инструмената, а једно од тих дјела су свите. Управо у његовом стваралаштву је барокна свита доживјела свој пуни процват, добила свој зрели облик и сталне ставове. Бах је компоновао три збирке ових цикличних композиција, а то су:

- Француске свите – по узору на француске клавсенисте, ова збирка садржи нове игре,
- Енглеске свите – дуже су и технички захтјевније од француских свита,
- Партите – садрже разноврсне играчке, али и неиграчке ставове.

Сваки од сталних ставова ових свита има специфичне одлике као што је њихов устаљени редослијед који обухвата алеманду, куранту и сарабанду, послје које слиједе игре по избору, а на крају низа је предвиђена жига за завршницу. Алеманде су дводјелне структуре, полифоне и умјереног темпа, док су куранте виртуозне, бржег темпа и такође полифоне фактуре. У Баховим свитама сарабанде су хомофоне, споријег темпа, са дужим другим дијелом композиције и представљају контраст

претходним ставовима циклуса. Полифоне жиге се одликују брзим темпом и виртуозношћу, а поједини сегменти подјсећају на експозицију фуге.

Поред неиграчких арија, у Француским свитама се срећу и пољска полонеза, као и француске игре по којима је збирка и добила име. У Енглеским свитама су обавезни ставови прелиди, алеманде, куранте, сарабанде и жиге, а остале игре су француске. Све партите имају уводе различитих облика, а након њих слиједе алеманда, куранта и сарабанда, док се на крају налази жига. У овој збирци од необавезних игара су најбројније арије и менуети.

У Баховим свитама се јасно види композиторова генијалност и свестраност. Хармонски условљеним темама његова циклична дјела наговјештавају класику, док са друге стране богатом хармонијом и снажном изражајношћу, типичном за зрели барок, указују и на одлике романтизма. Мајсторство његових клавирских свита најбоље дочарава реченица Роксанде Пејовић: „Бах је стварао музику са одликама барока, рококоа и осјећајног стила, али је сва своја дјела прожео сопственом индивидуалном снагом.“⁴

3.1. НОВИЈА СВИТА

Барокна свита постепено нестаје из стваралачке праксе средином 18. вијека. Умјесто ње се појављују нови облици, серенаде и дивертимента, који представљају симбиозу свите и сонатног циклуса, јер се ослањају на карактеристике и једног и другог облика. У периоду романтизма се облик свите поново појављује у музичкој литератури.

Новија свита из 19. и 20. вијека се не ограничава само на игре као барокна свита, али их често садржи. То су обично новије игре, као што су валцери. Тонално јединство, које је било одлика барокне свите, се у новијим свитама губи и сваки став је компонован у засебном тоналитету. Од сонатног циклуса новија свита се разликује по томе што садржи мање озбиљан карактер, слабију повезаност ставова, а ставови су по

⁴ Роксанда Пејовић, *Музика минулог доба* (Београд: Портал) 240.

форми мањи облици, најчешће написани у виду тродјелних и сложених тродјелних пјесама. Највећи број дјела из ове области је компонован за клавир или за оркестар.

Бројни композитори 19. и 20. вијека су стварали ову врсту цикличног дјела, а најзначајнији међу њима, као и поједина познатија дјела ове врсте су: Р. Шуман (*Лептири*), П. И. Чајковски, Е. Григ, А. Дворжак, М. Мусоргски (*Слике са изложбе*), К. Сен-Санс (*Карневал животиња*), М. Равел (*Павана за преминулу инфанткињу*), М. Рeger, Б. Барток (*Свита оп. 14*), И. Стравински, С. Прокофјев (*Скитска свита*), К. Дебиси (*Море, Дјечији кутак, За клавир, Бергамска свита*).

Многе свите имају програмску основу, што се види и по називима које носе. Такође, у новије доба су честе свите састављене од фрагмената сценске музике, измијењених и прилагођених за концертно извођење. Најчешће се користе одломци из:

- музике за драму (Е. Григ – *Пер Гинт*),
- балета (И. Стравински – *Жар птица*, С. Прокофјев – *Ромео и Јулија*),
- опере (Ф. Бузони – *Избор невјесте*),
- филмске музике (С. Прокофјев – *Поручник Киже*).

Врло је значајно да се не мијешају по форми и облику новија свита и слободни циклуси, који представљају збирке комада под заједничким насловом, који могу да се изводе засебно, као што је случај рецимо са *Дјечијим сценама* од Р. Шумана или *Годинама ходочашћа* од Ф. Листа.

Поједине игре из барокних свита налазимо и у новијим свитама, с тим што су оне потпуно стилизоване и са изражајним карактеристикама новијег доба. У сваком случају су ти барокни ставови послужили као инспирација композиторима новијег доба, а најбољи примјер за то је *Бергамска свита* од К. Дебисија.

3.2. БЕРГАМСКА СВИТА – КЛОД ДЕБИСИ

АНАЛИЗА (формална, хармонска, интерпретативна)

Клод Дебиси је рођен 1862. године у граду Сен Жермен ан Ле у Француској. Сматра се најзначајнијим представником импресионизма у музици, те његово стваралаштво на један начин уједно и одређује стилске одлике и карактеристике овог

правца. Био је истакнути пијаниста, диригент, музички критичар и писац, али је признања за свој умјетнички рад стекао тек у позном животном добу. Велику инспирацију за стварање је проналазио у дјелима пјесника С. Малармеа. Највећи дио његовог стваралачког опуса је посвећен клавирској музици и у тим дјелима се најјасније препознају одлике његовог стила. Слобода у хармонском језику, пјевне мелодије, а нарочито различите боје клавирског тона, су неке од главних карактеристика Дебисијевих композиција. Композитор је истраживао и испитивао све могућности колорисања природе клавирског звука, као и дијапазон аликвота које тај звук доноси, што се у многим ситуацијама постиже широким спектром употребе педала. Дебиси је сам објаснио своје умјетничке идеале ријечима: „Ја сам себи створио религију од тајанствене природе... Ко ће знати тајну музичког стварања? Шум мора, линија неког хоризонта, вјетар у лишћу, зов неке птице остављају у нама многобројне импресије. И одједном, без икаквог нашег учешћа, једно се од тих осјећања прошири изван нас и изрази се музичким језиком.“⁵

Дебисијево дјело закључује једну значајну епоху у развојном периоду музике, али исто тако наговјештава и путању даљње музичке еволуције. Својим дјелима је утицао на стваралаштва бројних композитора као што су: Г. Форе, М. Равел и А. Русел. Преминуо је 1918. године у Паризу.



Слика 2 Клод Дебиси

⁵ Соња Маринковић, *Историја музике* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.) 92.

Епоха импресионизма се у музици почела развијати упоредо са касним романтизмом, у вријеме националних школа Дворжака, Грига и Римског Корсакова, као и позног периода Вердијевог стваралаштва. Сама ријеч „импресија“, по којој овај правац носи назив, описује и подразумеива унутрашњи доживљај који је изазван вањским свијетом и то је основна карактеристика програмске импресионистичке музике. Такође, неке од карактеристика импресионистичке музике су и недостатак оштрих формалних контраста, двосмисленост тоналитета, као и замућеност разлике између мелодије и пратње. Хармонија у импресионизму добија колористичку улогу, а у Дебисијевој клавирској музици, уз боју самог инструмента, постаје главно изражајно средство, али и прикладан начин дочаравања угођаја, што се манифестује и у Бергамској свити. У овом дјелу се често среће узастопно кориштење интервала квинте, кварте и секунде, као и еманципације дисонанце, најзаступљеније су велике секунде, ноне и мале септимае (Примјер 8). Поред тога, Дебиси у своја дјела уноси и употребу модуса, чиме се проширује концепт тоналности.

Примјер 8



Клод Дебиси је створио путању за развој импресионистичке музике. Једно од значајнијих Дебисијевих дјела јесте Бергамска свита, изграђена од појединих стилизованих игара из епохе барока, које носе карактеристике и обиљежја нове епохе у музици, као и програмски карактер. Компновање овог дјела је започео 1890. године, а коначно је објављено 1905. године.

Прелудијум, први став овог циклуса, носи назив који се среће и у барокним свитама, најчешће као уводни став импровизационог карактера. Сличну улогу и грађу има и у овој Дебисијевој свити, представља помпезни увод у комплетно дјело. Изграђен је у форми сложене тродјелне пјесме, АБА облика. Виртуозног је и импровизационог карактера и уводи извођача, а и слушаоца, у атмосферу комплетног циклуса. Дио А (од почетка до 19. такта) почиње драматичним уводом прве теме којем контрастирају низови шеснаестина у десној руци. Низови шеснаестина се прелијевају једни у друге у суздржанијој и тишој динамици. При извођењу ове фразе је од пресудног значаја постићи лакоћу и њежност нанизаних шеснаестина уз врло јасну и слободну употребу педала и полупедала којим се додатно појачава повезаност читавог низа. Прва тема се већ на почетку излаже два пута, са мањим варијацијама у другом излагању, али њен карактер је оба пута исти.

По завршетку А дијела, након јасног каденцирања почетног, Еф-дур тоналитета, који доноси смирење и успоравање у темпу у складу са музичком фразом, наступа повратак у почетни темпо и Б дио (од 20. до 65. такта). Ова цјелина се може подијелити у два засебна дијела. Први одсјек Б дијела траје од 20. до 43. такта и написан је у еолском модусу, чиме се ствара деликатност угођаја. У комплетном ставу проток музичке мисли константно изискује дахове који су у складу са самом фразом. Наравно, они се увијек агогички компензују у даљњем музичком току да се не наруши пулсација и ритмичност. Нова тема, изложена у Б дијелу, је меланхоличног карактера, њежна и неопходно је извести у динамичким градацијама мањег опсега у оквиру пиано динамике. Десни педал је значајно оруђе за извођача којим се помаже постизање прелијевања различитих боја клавирског тона, карактеристично за Дебисијево стваралаштво. Развој ове теме доводи до њене градације у низове ситних нотних вриједности, које се наизмјенично преносе из лијеве у десну руку. Јако је значајно извести их мирно, без нежељених акцената који би нарушили њихов склад и уједначеност. Ова врста мотива је врло типична за композитора и на најбољи начин дочарава одлике Дебисијеве клавирске музике: тонске боје и звучни ефекти који на моменте подсјећају на жуборење и прелијевање воде. Управо због тога, ови низови, обојени разним аликвотама, које се постижу највише правилном употребом десног полупедала је јако изазовно мјесто за сваког извођача (Примјер 9).

Примјер 9



Други одсјек Б дијела траје од 44. до 65. такта. Почиње након фразе која каденцира у а-мол тоналитету у изузетно тихој динамици, након које пауза на крају такта представља велики дах и припрему за нову музичку мисао и цјелину. Ова музичка цјелина одмах на почетку доноси нови и другачији мотивски материјал. Тема којом почиње је мрачнија и напетија. Ту разлику у карактеру поспјешује и то што је изложена у дубоком регистру, за разлику од претходних, условно речено свјетлијих тема, које су биле у средњем или високом регистру. Изграђена је од октавних басова у лијевој руци и двозвука и трозвука нанизаних у теми коју доноси десна рука. Значајно је, поред ослањања на постизање течног легата помоћу десног педала, при интерпретацији настојати да се и руком и прстима постигне што већи легато са здравим преносом тежине од једног до другог двозвука или трозвука у десној руци. У супротном, ако дође до испрекиданости низања тих хармонских пролазница, губи се на њиховој драматичности и значају (Примјер 10).

Примјер 10



Након секвентно поновљене теме, њен развој води у крајњу кулминацију, како мотивску, тако и динамичку, гдје се од пиано пианисимо динамике долази до врхунца у форте динамици. Управо тај врхунац, који нас враћа у почетни Еф-дур тоналитет, каденцира и завршава трилером у десној руци након кога слиједи повратак у дио А и излагање почетне теме прелудијума. Овај завршни дио траје од 66. такта до краја става.

Посљедњи дио прелудијума је конципиран од исте почетне теме, као и први дио А, с тим што је нешто краћег обима. Кулминациони крај овог става је изграђен од ефектне теме, херојског карактера, која се изводи праћена великим динамичким крешендом, убједљивим и бравурозним клавирским тоном. Поред тога, потврђује и Еф-дур тоналитет, те се последњи мотиви нижу градиционо један за другим, константно појачавајући динамичке и звучне ефекте. Десним педалом се овдје додатно појачава убједљивост и звучна градација краја овог дјела.

Овај став је првенствено намијењен концертном извођењу, те има и доста слободнији „рубато“ темпо. Дебиси у Прелудијуму често користи призвук или мање цјелине компоноване у модусима, као што су еолски, лидијски и дорски модус, што је још једна одлика ове епохе и његовог стваралаштва. То се примјећује рецимо у 30. и 31. такту у ком се јавља мелодијско хармонски дио дорског призвука „ин де“ (у овом случају је та дорска секста тон ха). Овдје се такође нарочито истиче и синкопирани ритам унутрашњих гласова (Примјер 11).

Примјер 11



Менует, други став Бергамске свите, је као и први став, игра која потиче из барокних свита, с тим што је стилизована и обиљежена новим карактерним одликама

импресионизма. Дебиси је испоштовао одлике барокног менуета тиме што је овај став компоновао у умјереном темпу и тродјелној мјери. Написан је у а-молу и за разлику од првог става са већим осцилацијама темпа. Темпо Менуета је континуиран и скоро непромијењен кроз читав став, те самим тим намеће извођачу неопходност ритмичке и метричке концизности, са минималним одступањима.

Овај став је формално конципиран у тродјелној форми, АБА. Први, А дио, траје од почетка до 49. такта и изграђен је у облику мале тродјелне пјесме (аба). Прва тема којом дјело почиње је веселог и разиграног карактера, изложена у оквирима пиано динамике. Прва четири такта су богато украшена орнаментима који додатно наглашавају елегантни плесни карактер теме, која одише призвуком шпанских традиционалних мелодија. Извођачки је јако значајно изнијети ову тему са лакоћом, разиграношћу и без непотребне тежине и напора. Поред тога, при вођењу микро мотива унутар сваког од прва четири такта, тежиште теме води ка другој доби, те је ради њеног карактера и музичке логичности јако битно благо нагласити, тачније ослонити се на другу добу у такту (Примјер 12). Та почетна тема се провлачи кроз цијели а одсјек, са мањим измјенама. Технички је захтјевно њено извођење у другом понављању, јер се украси овдје налазе на сектакордима и квартсектакордима, при чијем се извођењу и даље треба задржати лакоћа и лепршавост украса и саме теме.

Примјер 12

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Andantino' and 'pp et très délicatement'. The second system shows dynamic markings 'p', 'pp', and 'mf'. The music is in 3/4 time and features intricate ornamentation and articulation.

Карактер се након тога мијења наступом нове теме, у стакато артикулацији, која захтјева изузетну ритмичност и извођачку прецизност, као и економичност

покрета. Дио б је лирски и у романтичарском духу, те насупротив теме која му је претходила у стакато артикулацији, замишљен је у широким легато мелодијским линијама. Педал је за сваког извођача у овом одсјеку неизоставно средство којим се појачава легато артикулација, као и испјеваност фразе. Одсјек а траје од 42. до 49. такта и представља повратак почетне теме играчког карактера.

Б дио траје од 50. до 72. такта и уноси драстичне и значајне промјене у карактеру, динамици и техничко-извођачким захтјевима. Почиње брзим, виртуозним и изненадним пасажима у форте динамици који одјекују бравурозношћу клавирског звука. Љествични пасажи се наизмјенично преносе из једне у другу руку, тачније низ почиње у десној руци, а завршава силазном путањом у лијевој руци. Од великог је значаја свирати их врло прецизно ритмички и уједначено у преносу тежине, при чему се не би требало чути у ком тренутку пасажни низ изводи десна, а у ком тренутку лијева рука (Примјер 13). Након овог мотива наступа мелодија расписана у двозвучима и акордима, која је богата пунктираним ритмовима, те полако припрема и води ка дијелу А. Врло је значајно у оквиру ових акорада и двозвука извући мелодијски глас, а то је најчешће горњи глас у мотивима десне руке, који води и развија комплетну мелодију.

Примјер 13



А дио наступа од 73. такта и траје до 96. такта, након ког слиједи кратка кода којом став и завршава. Овај одсјек представља тематски, карактерни и хармонски

повратак на почетак става, те је изграђен од већ познатих мотива. Извођачки је изазован крај дијела А који претходи наступу коде, јер изискује легато свирање теме десне руке са доста широким позицијама конципираним од двозвука и трозвука. При томе, неопходно је вођење и фразирање горњег гласа, дисканта, да би се у потпуности чула комплетна мелодијска линија (Примјер 14).

Примјер 14



Кода доноси смирење, иако са призвучком играчког карактера почетне теме дјела. Изводи се у оквирима јако тихе динамике, те завршава глисандом у десној руци, након кога се каденцира у почетном, а - мол, тоналитету. У читавом Менуету се такође осјећа модални призвук еолског модуса, који прате честа двотактна понављања мотива.

Мјесечина (*Clair de Lune*) је трећи став овог Дебисијевог циклуса и уједно и најпознатији комад из овог дјела. Компонован је 1888. године, а објављен је доста касније, 1903. године. Сматра се својеврсним врхунцем Бергамске свите због своје лирике и сентименталности, као значајних одлика епохе импресионизма. Дебисија је за компоновање овог дјела инспирисала поема француског пјесника, Пола Верлена. Мјесечина је једини став у овом циклусу који није настао по узору на ставове барокних свита, већ је изузетно програмског карактера, настао као музичка слика и импресија на истоимену пјесму. Написан је, као и претходна два става, у облику сложене тродјелне пјесме, АБА форме, у Дес – дуру.

А дио карактерише дијатонско спуштање главне теме и силазна путања у терцама којима се ствара расположење туге, сјете и замишљености. Сам почетак се излаже у пиано пианисимо динамици, са употребом десног и лијевог педала, који додатно диприносе стварању атмосфере и колористичких ефеката. Тему, којом став започиње и коју доноси дионица десне руке, је извођачки најбитније осмишљено изфразирати, одслушати и са унапријед добро процијењеном количином тежине се спустити на сваки следећи тон. Након излагања прве теме, слиједи наступ друге теме, која је конципирана у акордској структури. Такође, њено излагање започиње у истој сјетној атмосфери, и у пиано пианисимо динамици, али постепено води ка градацији, мелодијској и динамичкој, која нам наговјештава долазак Б дијела. Извођачки је од великог значаја у овој акордској теми извући мелодијске гласове, првенствено дискант у десној руци, да би фраза добила свој прави смисао у погледу испјеваности мелодијске линије (Примјер 15). У ритмичком и метричком погледу је овај дио интересантан, јер се на моменте помјера пулсација, као и метричка тежишта, с тим што су увијек у складу са протоком саме музичке мисли. Наиме, то се највише огледа у различитим ритмичким фигурама заступљеним у овом одсјеку, па тако у тродјелном такту у ком је став написан, врло често се срећу фигуре дуола и секстола.

Примјер 15

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system is marked "Tempo rubato" and "pp". It features a complex texture with many chords and melodic lines in both hands. The second system is marked "pau à pau cresc. et animé". It continues the complex texture with a more rhythmic and dynamic feel. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Дио Б траје од 27. до 50. такта и доноси сасвим нов и другачији тематски материјал. Одмах почиње у новом, покретљивијем темпу, а изграђен је од ситнијих нотних вриједности којима се мелодија константно води узлазно ради стварања

врхунца дјела. Музичке мисли се константно прелијевају из једне у другу руку и на моменте заиста подјсјећају на кретање или жубор воде, што је једно од честих мотива у инспирацији импресиониста. Извођачки је неопходно у овом дијелу постићи стабилан легато у вођењу мелодијских мотива, а десни педал значајно помаже у томе, као и у стварању колористичких ефеката асоцираних кретањем воде. Само у Б дијелу постоје три промјене темпа (*Un poco mosso – En animat – Calmato*), након којих слиједи повратак у почетни темпо наступом А дијела. Из тога се јасно примјећује да су у овом ставу најзаступљеније промјене темпа, те да се самим тим у складу са фразом мијења и вријеме за проток музичке мисли. У Б дијелу су доста веће и динамичке осцилације и градације, те оквири динамичког распона постају обимнији и градацијама тема се долази од пиано пианисимо динамике до форте динамике. Доста су заступљена и честа акордска разлагања у лијевој руци, која поред хармонске улоге имају и мелодијску. Од великог је значаја извести их спретно, са испјеваном узлазном и силазном мелодијском окосницом, а да се при том јасно да на значају и мелодији коју у том тренутку доноси десна рука (Примјер 16).

Примјер 16



Поновни наступ А дијела нас враћа на почетну тему и сјетно расположење. Мотиви се нижу као реминисценција на почетак дјела, у оквирима пиано динамике и представљају потпуни смирај који нас води ка завршетку става. Кода, последњих 7

тактова, највише појачава тај ефекат постепеним утишавањем динамике и успоравањем, које доводи до потпуног нестајања, односно краја дјела (Примјер 17).

Примјер 17



Пасје, последњи став Бергамске свите, је написан по узору на играчки став из барокне свите. Инспиран је француским народним плесом из 16. вијека који је обично био у троосминској мјери. У Дебисијевој свити је ово дјело компоновано у четворочетвртинској мјери, а уз употребу полиритмије која се провлачи кроз читав став се постиже неправилан ритмички призвук. Написан је у новом тоналитету, фис – молу, и претежно се изводи у уједначеном темпу, са мањим одступањима која су назначена у партитури (*cedez, cedez un peu* – мало попустити). Као и сви остали ставови свите, конципиран је у облику сложене тродјелне пјесме, АБА.

А дио почиње разиграном темом, изразито плесног карактера. Кроз читав овај одсјек се провлачи играчка тема, чији се карактер додатно појачава пратњом лијеве руке у стакато осминама, код које су чести квинтни скокови. Већ овдје се од извођача захтјева изузетна ритмичка прецизност и лакоћа, при чему је неопходна економичност покрета коју много олакшава адекватна употреба ротационог покрета ручног зглоба при преласку путање од басовог до највишег тона у пратњи. Такође, јако је битно мањим ослонцима подцртати басов тон на свакој новој хармонској промјени (Примјер 18).

Примјер 18



Тема започиње својеврсним двотактним уводом лијеве руке, која уводи у расположење става, након чега наступа излагање мелодијске теме десне руке. У теми десне руке је такође честа појава стакато и нон легато артикулације, а нарочито је значајно правилним вођењем мелодије постићи адекватне метричке ослонце на значајним тоновима мелодије који чине њену окосницу и најчешће се налазе на трећој доби у такту. На тај начин се постиже музички логично повезивање мањих фрагмената мелодије који се стапају у већу музичку цјелину (Примјер 19). Константна употреба десног педала, са добром слушном контролом и правилним дозирањем истог, је од пресудног значаја у самом току тема из А дијела.

Примјер 19



Б дио почиње од 39. такта и доноси нове мотиве, као и нови тоналитет, Ас – дур. Почиње лирском темом, испјеваније мелодијске линије, која се изводи са благим попуштањем у темпу да би се постигла њена ширина фразирања. У овој теми се често среће и полиритмија између двије руке, чиме се појачава њена градација и развој.

Динамичка диференцијација мелодије и пратње је овдје изузетно значајна, јер се на тај начин постиже осмишљен проток теме, али и правилни метрички ослонци у полиритмији (Примјер 20).

Примјер 20

The image displays a musical score for Example 20, consisting of two systems of staves. The top system features a piano accompaniment on the left and a violin part on the right. The piano part includes dynamic markings such as *sf*, *p*, and *più p*. The violin part has a red bracket above it and a dynamic marking of *mf*. The bottom system continues the piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *mf*, and includes the instruction *cédez un peu*. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature.

Једна од карактеристичних тема Б дијела је тема у стакато акордима коју доноси десна рука. Њен карактер је изразито играчки, а њено секвентно понављање води у значајну градацију ка врхунцу Б дијела. Акорде десне руке је неопходно свирати изузетно кратко и оштро, изводећи их стакатом из ручног зглоба (Примјер 21). Крај Б дијела је састављен од наизмјеничних осминских низова, који се преносе из десне у лијеву руку. Изводе се у оквирима пиано динамике, са лакоћом и уједначеношћу у њиховом низању и смирују читав Б одсјек припремајући поновни наступ А дијела.

Примјер 21

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. A red bracket is positioned above the right-hand staff of the first system. The second system also consists of two staves, with a 'pp' dynamic marking appearing in the right-hand staff. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

А дио се поново излаже од 106. такта доносећи лакоћу разиграних тема са почетка става. Посљедњих 10 тактова Паспјеа су кода која је у дорском модусу и доноси коначни закључак и смирење у пиано пианисимо динамици.

Овај став је највиртуознији и технички најзахтјевнији у читавом циклусу из више разлога. Неопходно је постићи лакоћу и лепршавост играчког карактера, како у мелодији, тако и у стакато пратњи лијеве руке која се провлачи кроз читав став. Осим тога, честа је појава полиритмије која изискује правилно слушање и вођење мелодије уз ритмички адекватно уклопљену пратњу лијеве руке. Уз све то је јако битно задржати скоро све вријеме исти темпо, са мањим одступањима, да би проток музичке мисли дочарао играчки карактер Паспјеа, као круне читавог циклуса.

4. ВАРИЈАЦИЈЕ

ИСТОРИЈАТ И РАЗВОЈ

Тема са варијацијама је врста цикличне композиције у којој се почетни мотивски материјал, односно тема, обрађује кроз читаво дјело тако што се послије првог излагања појављује још неколико пута у измијењеном облику. Неки облици варирања мелодија датирају још из 15. и 16. вијека, а највише су заступљени у дјелима за лауту, шпанских композитора. Поред тога, техника варирања се јавља и у дјелима енглеских композитора писаним за вирцинал у 16. и 17. вијеку. Такође, у барокним свитама одређени ставови, односно игре, се првобитно излажу у једноставнијем, а након тога у нешто сложенијем, варираном облику, који се најчешће назива „дубл“ или „алио модо“. Ови старији варијациони облици су били писани за инструменте код којих је тон настајао окидањем жице и био је релативно краткотрајан. Принцип варирања теме кроз дјело је био конципиран на украшавању и обогаћивању те мелодије и на тај начин се на овим претечама данашњих инструмената добијао пунији звук. Развој инструмената са диркама је на посебан начин отворио пут за развој технике варирања и подстакао еволуцију композиција које носе назив теме са варијацијама.

Основна, почетна тема, у овим дјелима је скоро увијек мелодијски упечатљива и карактеристична. Често је написана у умјереном темпу, ради прегледности и постизања њене испјеваности и вођења фразе. Хомофоне је фактуре и обично је периодичне структуре, најчешће је у форми мале дводјелне пјесме, а нешто рјеђе у облику мале тродјелне пјесме. По начину варирања и развоја почетне теме кроз дјело варијације дијелимо на:

- орнаменталне варијације,
- контрапунктске варијације,
- карактерне варијације.

Често се дешава и да се поменуте технике међусобно комбинују у једном дјелу.

Орнаменталне варијације се називају и формалним или строгим варијацијама и оне представљају најстарији облик варијација. Потичу из 16. вијека, из дјела шпанских композитора за лауту, а свој врхунац доживљавају у дјелима бечких класичара (Ј. Хајдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетовена). У овој врсти композиција

мелодија се обogaђује и варира украсима, што им и даје назив орнаменталне варијације. Од орнамената којима се то постиже су најзаступљенији трилери, пролазни, задржани и скретнични тонови, као и различите фигуре којима се украшавају главни мелодисјки тонови. Честе су и значајне ритмичке промјене, као што су синкопе и антиципације. Фактуре хармонске пратње се такође варирају на различите начине у сврху обogaђивања теме.

Једна од основних карактеристика орнаменталних варијација јесте задржавање основног карактера теме кроз све варијације у дјелу. То се постиже тако што се хармонски ток теме понавља без промјене у свакој слeдећој варијацији, као и задржавањем формалног склопа који подразумева и периодичност структуре саме теме. Све варијације у композицијама ове форме су написане у истом тоналитету као и тема, ради постизања њиховог јединства. У сврху стварања хармонског контраста најчешће се једна варијација појави у другом тоналитету, обично у истоименом молу или дуру. Што се тиче темпа и врсте такта, већином су без промјена кроз све варијације у дјелу. Моцарт уноси новине на том пољу тиме што претпоследње варијације често компонује у лаганијем темпу, док последњу варијацију, ради ефектног завршетка, компонује у брзом темпу.

Орнаменталне варијације проналазимо највише у клавирској литератури и кроз њих и њихов развој можемо пратити развој инструменталне клавирске технике, али и развој цикличних композиција за клавир.

Карактерне варијације су конципиране на принципу слободнијег обрађивања теме и због тога се називају и слободне варијације. Измјене и варирања теме су израженија и самим тим долази и до промјене карактера теме. Овакве промјене се постижу на разне начине: мотивском обрадом теме, промјенама њених битних елемената као што су темпо, ритам теме, врста такта, тоналитет и хармонски ток. Код ове врсте варијација често се обрађује само одређен карактерни дио теме, а не цијела тема. Такође, срећу се и поједине варијације написане у карактеристичним облицима и у форми игара, као што су: менует, скерцо, марш, сичилијана, валцер или нека врста полифоног облика. Први примјери оваквих врста варијација потичу из 17. вијека.

Од Бетовеновог доба и његовог стваралаштва, све су заступљеније карактерне варијације и све више потискују орнаменталне варијације које постепено падају у други план. Бетовен у овим цикличним дјелима ствара синтезу варијационих принципа

излагања и симфонијског начина размишљања и развијања тематског материјала. Посебно интересантне међу њима су Бетовенове *Варијације оп. 34*. Свака варијација у дјелу има другачији карактер, што се манифестује кроз промјене такта и темпа, као и сталне тоналне промјене које доносе нове тоналитете са сваким новим ставом.

Многи композитори 19. и 20. вијека су компоновали варијације карактерне форме (Р. Шуман, М. Регер, Ј. Брамс).

Контрапунктске варијације подразумијевају контрапунктски начин обраде теме који можемо пронаћи и код орнаменталних и карактерних варијација. Међутим, у полифоним варијацијама кориштење контрапунктске технике постаје основни принцип изградње читавог дјела. Овакве варијације могу бити компоноване у слободној полифонији, на основу имитација у разним интервалима или контрапунктирањем почетне теме. Поједини ставови у овим дјелима могу бити написани у облицима типичним за полифони стил (канон, фугато, фуга). Свој процват полифоне варијације доживљавају у епохи барока.

Голдберг – варијације (Арија са 30 варијација) од Ј. С. Баха су један од најбољих примјера контрапунктског варирања из епохе барока. Тема је написана у форми дводјелне пјесме и тај њен формални склоп је задржан у свим варијацијама, као и њен хармонски ток. Ставови су обрађени и варирани на различите начине, неки су написани као канони у разним интервалима (свака трећа варијација), неки су имитационо изграђени или компоновани у слободној полифонији. Једна од карактеристика ових варијација јесу техничко – извођачки захтјеви које доносе и у којима се манифестује искориштавање различитих техничких могућности чембала. Компоноване су по наруџби грофа Кајзерлинга, а намијењене су биле Баховом ученику Голдбергу, који је био изузетан чембалиста.

Коралне варијације су још једна врста овог цикличног дјела код којих се за почетну тему, која се даље обрађује, користи мелодија из протестантског корала. Називане су и партитама, а најчешће су компоноване за оргуље и изразито су полифоне фактуре. Коралне варијације налазимо у стваралаштву Ј. С. Баха и Ј. Пахелбела.

Најзаступљенија врста контрапунктских варијација су дјела под називима пасакаље и чаконе. Воде поријекло од истоимених старих игара, а компоноване су у тродјелном такту и лаганијег су темпа. Почетна тема у овим дјелима је кратка и има

форму мале или велике реченице. Трајање теме је у овим облицима условило то да се варијације надовезују једна на другу и не представљају засебну, заокружену, цјелину као код других облика варијација. Најчешће тоналитет остаје непромијењен кроз читав облик, али се у неким случајевима модулира у неки од сродних тоналитета. Варијације се у овим формама надовезују једна на другу и конципиране су као ланац реченица које се нижу једна за другом и обликују већу музичку цјелину на тај начин. Остинатни бас је једна од основних одлика пасакаље и чаконе и подразумејева употребу мелодијске фразе у басу која се непрекидно понавља. Самим тим, тема се првенствено излаже у басовој дионици, након чега се константно понавља, при чему се у горњим гласовима врши њено варирање доношењем нових контрапунктских линија. Поред тога, у неким варијацијама се тема може појавити фигурирана или пренесена у горњи или средњи глас, што на неки начин представља спону и са развојем фуге као једног од најзначајнијих облика полифоних дјела.

Композитори из епохе барока су пасакаље најчешће писали за оргуље, а један од најбољих примјера за ову врсту композиције јесте *Пасакаља це – мол* за оргуље од Ј. С. Баха. У новије доба се срећу и пасакаље писане за оркестар, а такве примјере срећемо у симфонијама Ј. Брамса. Разлике између чакона и пасакаљи у суштини није могуће тачно утврдити, јер су ове двије врсте композиција по много чему сличне и изграђене на скоро исти начин. Ови облици се могу пронаћи и у вокално – инструменталној музици из епохе барока.

У контрапунктске варијације бисмо на неки начин и по одређеним принципима компоновања могли уврстити и дјело под називом *Умјетност фуге* од Ј. С. Баха. Ова збирка, која садржи фуге и каноне настале као варијанте једне почетне теме, представља врхунац полифоног барокног стваралаштва.

4.1. ТОК ВАРИЈАЦИЈА

Број варијација у циклусу је разнолик и није бројчано дефинисан, тако да постоје облици са двије или три варијације, до облика са 32 варијације (*32 варијације у це – молу* од Л. ван Бетовена). У изградњи варијационе форме као цикличне композиције се скоро увијек примјењује правило да се креће од једноставнијих ка све сложенијим варијацијама. Самим тим, како композиција тече, свака сљедећа варијација

се све више удаљава од теме доносећи све сложенији материјал и технику њеног варирања. Код варијационих облика већег обима је обично заступљен принцип груписања варијација сличне фактуре. Групишу се по двије или три варијације са заједничким карактеристикама и то се врло често среће у орнаменталним клавирским варијацијама код Ј. Хајдна и В. А. Моцарта. У њиховом стваралаштву се формирају парови варијација у којима се исти начин обраде теме прво излаже у једној, па онда у другој руци (Примјер 22).

Примјер 22

Варијација 1

Варијација 2



Варијација 3

Варијација 4

Врло често се кроз варијациони циклус спроводи градација од почетка према крају, што се постиже на различите начине, убрзавањем темпа варијација, динамичким градацијама, уситњавањем нотних вриједности од којих су варијације изграђене, тоналним и хармонским развојем и слично. Уколико је циклус дужи, среће се и неколико градационих линија. У том случају се груписање најчешће врши тако да након двије градационе варијације наступи мирнија варијација која представља својеврсни предах пред сљедећу градациону групу. Ове наведене поступке градације кроз групе варијација и начине на које се оне спровode најбоље и најјасније видимо у 32 варијације це – мол за клавир од Л. ван Бетовена.

Сам завршетак варијационих циклуса може да се изведе на више начина:

- поновним излагањем почетне теме,
- кодом,
- фугом.

Поновно излагање теме на крају циклуса је доста често и среће се обично код сложенијих и слободнијих варијација. Музички је логичан крај који представља повратак на почетну мисао од које је изграђено цијело дјело и на упечатљив начин се постиже заокруживање комплетне форме. То је случај код Бахових Голдберг – варијација, а среће се и код варијација у Моцартовом и у Бетовеновом опусу.

Кода као завршетак варијационог циклуса је доста ефектна, јер је обично конципирана као каденце у солистичким концертима и садржи у себи техничко – извођачки захтјевне и виртуозне елементе. На тај начин се у исти мах истичу техничке могућности инструмента, али и извођачке способности самог извођача. Овакве примјере срећемо у 32 варијације у це – молу од Л. ван Бетовена и у Озбиљним варијацијама од Ф. Менделсона.

Фуга, такође, може да представља крај варијација и у оваквим случајевима се контрапунктским техникама од почетне теме изграђује комплетан завршни став. Овакви завршеци су чести и проналазимо их у Баховој Пасакаљи у це – молу, Бетовеновим Варијацијама у Ес – дуру за клавир и у Брамсовим Варијацијама на Хендлову тему.

Ово су нека од најчешћих ријешења за завршницу варијационих циклуса, с тим што се у појединим дјелима срећу и сонатни облици као завршни ставови, као и неке друге форме.

Слободнији варијациони облици се проналазе већ у стваралаштву композитора из епохе класицизма, па и у свим каснијим музичким периодима. Овакве форме подразумијевају изградњу циклуса који поред варијационе технике у себи садржи и друге поступке компоновања, као и друге формалне облике. Код овакве врсте варијацијационих циклуса ставови не представљају више засебне самосталне цјелине, већ су међусобно повезани без пауза и прекида, најчешће се ланчано надовезују једни на друге. Поред тога, одступања од почетне теме су овдје доста већа и израженија, те поједини ставови потпуно напуштају почетну музичку мисао и проширују се новим и слободним мотивским материјалима. Хармонски и тонални план је код ових циклуса

доста слободан и развијен, те се скоро потпуно губи хармонска спона међу ставовима. Слободнији варијациони циклуси свој процват доживљавају нарочито у стваралаштвима композитора 20. вијека. То се манифестује кроз дјела варијационе форме која чак уопште ни не садрже почетну тему која се разрађује кроз дјело, већ су ставови изграђени низањем различитих расположења, које су неким мањим мотивима међусобно повезана.

Неки од најзначајнијих варијационих циклуса компонованих за клавир су: *Варијације еф – мол* (Ј. Хајдн), *6 варијација Еф – дур оп. 34* и *15 варијација Ес – дур оп. 35* (Ј. ван Бетовен), *32 варијације у це – молу* (Ј. ван Бетовен), *Озбиљне варијације* (Ф. Менделсон), *Бриљантне варијације оп. 12* (Ф. Шопен), *Симфонијске етуде* (Р. Шуман), *Варијације на Бахову тему* (Ф. Лист), *Варијације на Хендлову тему* (Ј. Брамс), *Балада ге – мол* (Е. Григ) и др.

Тема са варијацијама може да представља и самосталан облик, али се чешће налази у саставу цикличних дјела за соло инструменте или оркестар и у овој форми доживљава свој врхунац.

4.2. ВАРИЈАЦИЈЕ У СТАРОМ СТИЛУ – КОНСТАНТИН БАБИЋ

АНАЛИЗА (формална, хармонска, интерпретативна)

Константин Бабић је рођен 1927. године у Београду, гдје је и преминуо 2009. године. Студије композиције је завршио у Београду, а након тога се усавршавао на Музичкој академији у Риму. Године 1956. почиње да ради као професор теоретских предмета у Средњој музичкој школи „С. С. Мокрањац“ у Београду, а од 1966. године ради на Факултету музичке уметности у Београду. Био је члан међународних жирија за хорске композиције у Италији и Мађарској. Иза себе је оставио богат стваралачки опус са преко 100 солистичких, вокално – инструменталних, камерних и симфонијских дјела. Поред тога, компоновао је и сценску и филмску музику, као и композиције за дјецу. У његовом стваралаштву значајно мјесто заузимају композиције написане за клавир. Његова дјела одишу елементима фолклора, популарне музике 20. вијека и цез музике. Један је од најзначајнијих и најплоднијих композитора са нашег подручја у 20. вијеку.



Слика 3 Константин Бабић

Варијације у старом стилу су компоноване 1996. године и сврставају се у жанр слободнијих облика варијационих циклуса, што подразумемијева да су у изградњи овог дјела заступљене различите варијационе технике и принципи. Почетна тема је конципирана као четворотактна мала реченица у умјереном темпу и започиње октавама у лијевој и трозвучима у десној руци. Сам тај почетак се изводи у форте динамици и упечатљив је по масивности и бравурозности клавирског звука. Након прва два такта, која представљају својеврсни увод, сљедећа два такта се излажу у мирнијем динамичком дијапазону са испјеванијом горњом мелодијском линијом десне руке. На тај начин се већ у самој теми успостављају два контраста, карактерна, тематска, динамичка, али и метричка, јер се у теми мијења врста такта два пута (ала бреве, шесточетвртински и четворочетвртински такт) (Примјер 23). Први дио циклуса је изграђен у форми дводјелне пјесме, те од 9. такта почиње б дио, који је изграђен од малог периода који чине двије мале реченице. У овом, другом, дијелу се у реченицама у сврху градације фразе уситњавају нотне вриједности у горњем гласу, при чему је јако значајно постићи лакоћу и испјеваност тих мелодијских линија при њиховом извођењу. Градација се овдје постиже и динамичким крешендом при вођењу фразе, док на самом крају првог става наступа постепено утишавање и смирење пред почетак прве варијације.

Примјер 23



Након застоја на паузи са короном на крају првог дијела, који има улогу даха и застоја пред нову цјелину, наступа **прва варијација**, краћег обима. Написана је у форми двије велике реченице и обрађена је контрапунктским техникама, те подсећа по начину обраде материјала на двогласне инвенције. Мотиви се наизмјенично смјењују из горњег у доњи глас, односно из десне у лијеву руку. Ова варијација се излаже у бржем темпу, те је у њој од великог значаја постићи ритмичку прецизност и јасну пулсацију оба гласа при извођењу. Написана је у тродјелном такту и јако је битно метрички подцртати адекватним ослонцима сваку прву добу у такту да би се у фрази добили јасни ослонци у мелодијској линији. То додатно олакшава и артикулација прве добе у такту, која се изводи стакато, те већ самим тим добија одређену врсту акцента (Примјер 24). Први став је каденцирао у Ге – дуру, док је прва варијација компонована и каденцира у сродном, Це – дуру, с тим што се унутар ње модулира и у а – мол, Ге – дур и Це – молдур. Такође, за извођача је од великог значаја вођењем фразе дати на значају свакој од ових модулација и појаве новог тоналитета, јер се на тај начин истиче различитост расположења мотива у зависности од тоналитета у ком се излажу.

Примјер 24



Друга варијација циклуса је компонована у бржем темпу и виртуозног је карактера. По мотивском материјалу и њеној разради се може сврстати у одсјек етидног садржаја. У десној руци је током читавог става присутна пулсација мелодијске линије у шеснаестинама, коју употпуњава хармонска пратња у стакато двозвучима у лијевој руци. Конципирана је у форми двије мале реченице са кодом од два такта на крају, чија је улога каденцирајућа. Адекватни акценти су од великог значаја за фразирање ове цјелине. Наиме, првобитно се акценти налазе на свакој првој доби у такту и за музички логичан ток теме је неопходно благо нагласити ту добу у обе руке. Пред крај варијације, како се музичка мисао развија и води у градацију, акценти се помјерају на другу и трећу добу такта пратећи фразу и динамички крешендо. Ова градација се додатно појачава појавом синкопираног ритма у десној руци, док се у том дијелу фразе пасажни љествични низови појављују у лијевој руци. За стварање кулминације синкопама и њихово прецизно ритмичко извођење неопходно је пасаже лијеве руке изводити течно и јасном легато артикулацијом (Примјер 25). Мелодију у ситним нотним вриједностима у десној руци је изузетно значајно извести ритмички прецизно и уједначено, при чему велику улогу игра економичност и сведеност покрета при њиховом извођењу.

Примјер 25



Трећа варијација је мирнијег темпа, лирског карактера и чине је испјеваније мелодијске линије. Представља својеврсно затишје и смирење пред посљедњи, виртуозни став, циклуса. Кратког је обима и изграђена је у форми једне велике проширене реченице. Главну мелодијску линију доноси десна рука, док је мотиви лијеве руке хармонски употпуњују. Кретање и развој музичке мисли се овдје манифестује кроз мале мотиве, које карактерише покрет осмина, са наизмјеничним јављањем у десној, па у лијевој руци. Појавом тих осмина у лијевој руци дотадашња дионица хармонске пратње преузима и развија даље фразу. Значајно је слушно испратити мелодију која у овом случају креће у десној руци и затим се надопуњава кратким мотивима лијеве руке који имају улогу пролазница. Неопходно је постићи хомогеност мотива у обе руке и њихову јединственост којом граде једну мелодијску линију. Из тог разлога је јако битно да извођач слуша и испјева комплетну мелодијску линију при свирању као једну, недјeljиву цjелину, невезано за то која дионица доноси њене градивне мотиве. Овај став каденцира у Це –дуру којим се припрема наступ посљедњег става.

Четврта варијација, тј. посљедњи став, циклуса је својеврсни финални и кулминациони крај комплетног дјела. Изводи се у брзом темпу (*con brio*), виртуозан је и технички сложен, те самим тим представља врхунац варијација и у извођачком смислу. Написан је у форми дводјелне пјесме и у њему преовладава полиритмија између материјала десне и лијеве руке. То се примјећује одмах на почетку тиме што је дионица десне руке записана у дводјелној мјери, тј. у четворочетвртинском такту, а дионица лијеве руке у тродјелној мјери. Дио А је изграђен од два мала периода од по 8 тактова и у њему се излаже прва тема која је конципирана од мелодијске линије коју доноси десна рука, док лијева рука излаже хармонску пратњу у тродјелној пулсацији. Врло је битно водити тему у десној руци и правити њену динамичку градацију у

склопу комплетне фразе, а да при том материјал лијеве руке буде изложен спретно, са лакоћом и да ни у једном тренутку не надјача мелодију, већ да константно буде подређен њој, осмишљен и изведен као позадина примарне фразе десне руке (Примјер 26).

Примјер 26



Дио Б (од 17. такта) представља кулминациону узлазну путању читавог става. Креће из пиано динамике и постепено води у крешендо како став тече ка завршетку. Састоји се од двије мале проширене реченице и коде од три такта на крају. Овај одсјек доноси краће теме и мотиве, који се нижу и надовезују једни на друге водећи постепено ка врхунцу става. Пулсација осмина и триола се константно смјењује и преноси из једне руке у другу, при чему се мијења и згушњава сама метричка окосница као додатни ефекат кулминације. Од великог је значаја ритмички прецизно и јасно извести ове ритмичке фигуре различите метричке подјеле и форме, а да се при том постигне и стављање адекватних ослонаца на прави дио такта, односно ритмичке фигуре (први тон у групи триола и прва осмина у низовима од по четири осмине у дводјелној подјели). Такође, припрема врхунца става се додатно истиче и модулационим планом, који је овдје најсадржајнији, те се у овом, Б, одсјеку пролази кроз доста тоналитета, који се мјестимично смјењују на свакој доби или двије у такту (е – мол, Ге – дур, ге – мол, Це – дур, ес – мол, Дес – дур). Сваку од наведених модулација извођач треба слушно да испрати и да јој на значају вођењем фразе кроз сваки од нових тоналитета. Пред крај Б дијела се нижу трозвучи различитих хармонија

и у десној и у лијевој руци наизмјенично и ту се згушњавају и акценти који се појављују на другој и трећој доби у такту, поред прве, да би се на крају свака доба у такту изводила са ослонцем и акцентом и тиме појачавала динамички крешендо. Ово су карактеристични елементи цез музике који се јављају у овом ставу при финалној кулминацији и изузетно је битно извести их виртуозно и спретно у маниру овог стила (Примјер 27). Извођачки гледано, у читавом последњем ставу, за сваког извођача је педал једно од значајнијих средстава за постизање квалитетне интерпретације. Употреба десног педала је овдје неизоставна и кориштењем истог адекватно, постиже се стапање тема и мотива, те њихово завршно низање и постизање музичког врхунца дјела. Кода од 3 такта на самом крају је изграђена од неколко мањих пасажа и завршног акордског каденцирања које се изводи са убрзавањем темпа (*stringendo*) ка последњем тоничном акорду, које прати и динамички врхунац. Тиме се постиже изузетно упечатљив и ефектан крај овог става, али и читавог циклуса.

Примјер 27



Сам назив овог циклуса асоцира и упућује да је дјело компоновано по узору на варијације из ранијих епоха и то се најбоље манифестује у начину изградње појединих варијација које почивају на контрапунктским техникама, што се најупечатљивије види у првој варијацији. Такође, распоред варијација, односно хронологија различитих врста темпа у којима се одсјеци нижу је још једна компонента из варијационих облика барока и класицизма. Претпоследњи став, мирног темпа и лирског карактера, пред

завршни брзи кулминациони став је још једна одлика варијација старијих стилова. Ставови се не нижу без прекида, већ између њих постоји музички застој и пауза у виду припреме за следећи став. Међутим, ово дјело поред свега наведеног, доноси и многобројне новине у својој фактури и начину изградње које су одлике новијих епоха и слободнијих облика варијације. Ставови су хармонски и тонално слободнијег и разноврснијег плана, што ово дјело повезује са модернијим музичким правцима. Поред тога, почетна тема се не може јасно препознати и пронаћи у свакој варијацији, јер су њене измјене значајне и изражене, те она губи своју почетну препознатљивост. Осим почетне теме, у варијацијама се појављују и потпуно нови, краћи тематски мотиви који се нижу у уводе нас у потпуно нову атмосферу и развој дјела, а то су неке од основних карактеристика слободнијих варијационих облика. Самим тим, Варијације у старом стилу од Константина Бабића на један посебан начин представљају синтезу старог и новог у варијационим облицима и клавирској музици уопште.

5. СЛИЧНОСТИ, РАЗЛИКЕ И ПРОЖИМАЊЕ ЦИКЛИЧНИХ ОБЛИКА

Сонате, свите и варијације су три различите врсте цикличних композиција у клавирској музици. Њихове зачетке проналазимо још у раној фази епохе барока, да би се кроз сваки следећи музички период ове три врсте циклуса додатно развијале, еволуирале и усавршавале. Развој ових композиција уједно прати и развој самог инструмента клавира, те кроз различите техничко-извођачке компоненте које ова дјела садрже можемо јасно видјети нове техничке могућности модерног клавира. Свака нова епоха у музици је унијела своје карактеристике и одлике у цикличне композиције, те је и то много допринијело њиховој еволуционој путањи.

Заједничка карактеристика соната, свита и варијација је првенствено њихова вишеставачност и комплексност грађе. Ставови у овим композицијама су често различитих облика и фактуре, па је тако сонатни облик неизоставан став у сонатним циклусима, док су свите и варијације врло често изграђене од ставова у формама дводјелних и тродјелних пјесамa. Међутим, исто тако у облицима њихових ставова можемо пронаћи и доста међусобног прожимања. Један од таквих примјера су поједини ставови сонатног циклуса који се могу појавити у форми варијација, обично

други или трећи став циклуса. Поред тога, завршни став у свитама такође може да буде по својој форми тема са варијацијама, што је случај у Хендловој Свити за чембало у Е – дуру. За одређеним играчким ставовима свите може да слиједи њена орнаментална варијација, и тај став носи назив дубл. Овакав примјер се често среће у Енглеским свитама од Ј. С. Баха. Синтезу варијација и свите са програмским садржајем проналазимо у *Карневалу* од Р. Шумана, гдје су скоро сви ставови изграђени на варијантама кратког почетног мотива. Из овога се јасно види да се кроз своју еволуцију и усавршавање све три врсте цикличних композиција међусобно прожимају и попримају поједине заједничке карактеристике при изградњи комплетног дјела.

6. ЗАКЉУЧАК

Гледано из педагошког аспекта, рад на цикличним композицијама са ученицима од најраније доби је од пресудног значаја. Рад на њима код ученика развија виртуозност, извођачку спретност и музикалност у смислу слушања и вођења фраза, од малих мотивских цјелина до обимнијих и већих фраза. Поред тога, постиже се и поспјешује музичка меморија при свирању оваквих већих форми, креативност и музичко осмишљање комплетног дјела изграђеног од засебних цјелина.

Сонате, свите и варијације су дуги временски период, кроз све епохе од барока до данас, кључни дио клавирског репертоара, и педагошког и концертног. Кроз њих се најјасније манифестује огроман дијапазон извођачких могућности инструмента, маштовитост и оригиналност композитора у чијим опусима их налазимо, као и виртуозност и извођачка музикалност самог интерпретатора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреис, Јосип, *Хисторија музике*, Загреб, Школска књига, 1966
2. Веселиновић-Хофман, Мирјана, *НА СТАЗАМА ТРАНЗИЦИЈЕ: ОД ОКА ДО „УХА НАШЕГ МИШЉЕЊА“ МУЗИКЕ*, Београд, Нови звук (31), 2008
3. Деспић, Дејан, *Музички стилови*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2004
4. Ковачевић, Крешимир, *Музичка енциклопедија*, Загреб, Југословенски лексикографски завод
5. Кршић, Јела, *Орнаментика, педализација, трема*, Сарајево, „Свјетлост“ – ООУР Завод за уџбенике и наставна средства, 1982
6. Маринковић, Соња, *Историја музике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003
7. Нојхауз, Хенри, *О уметности свирања на клавиру*, Београд, 2005
8. Пејовић, Роксанда, *Музика минулог доба*, Београд, Портал, 2004
9. Сковран, Душан, Перичић, Властимир, *Наука о музичким облицима*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1991
10. Шобајић, Драгољуб, *Темељи савременог тијанизма*, Нови Сад, Светови, 1996

Биографија аутора

Андреа Ботић (рођ. Максимовић) рођена је 27. 5. 1990. године у Бањој Луци. Основно и средње музичко образовање стиче у Музичкој школи „Владо Милошевић“ у Бањој Луци. 2009. године завршава Средњу музичку школу „Владо Милошевић“ у класи проф. Бранке Кузмановић и исте године уписује Академију умјетности, клавирски одељак, у Бањој Луци. Звање дипломираног музичког умјетника – клавиристе је стекла 2013. године (прве три године студија завршава у класи проф. Невене Поповић, а четврту годину у класи проф. Сњежане Поповић Вулета). Тренутно је апсолвент на другом циклусу студија (мастер студије, клавирски одељак) у класи проф. Сњежане Поповић Вулета.

Током школовања осваја бројне награде на Републичким и интернационалним такмичењима. У току средњошколског и високошколског образовања остварила је велики број наступа на разним концертима као соло извођач и као извођач у различитим камерним саставима. Похађала је велики број мастер-класова, мастер-клас код истакнутог проф. клавира Иље Шепса у Ахену (Њемачка), семинари код проф. Н. Качара, проф. А. Сердара, проф. Д. Братића, проф. Љиљане Вукелје и др.

Радно искуство стиче у Основној музичкој школи „Бранко Смиљанић“ у Градишци и Музичкој школи „Константин Бабић“ у Прњавору. Од 2014. године је запослена у Умјетничкој школи „Владо Милошевић“ у Бањој Луци као професор клавира, а од 2017. до 2020. године је обављала и послове корепетитора у истој школи. Од 2022. године је распоређена на функцију шефа клавирског одељка у истој школи. Ученици из њене класе активно наступају на концертима у Умјетничкој школи, те учествују на бројним такмичењима у држави и региону на којима освајају велики број награда.

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ПОДАЦИ О АУТОРУ ОДБРАЊЕНОГ МАСТЕР/МАГИСТАРСКОГ РАДА

Име и презиме аутора мастер/магистарског радмастер/магистарског рада

Андреа Ботић

Датум, мјесто и држава рођења аутора

27.05.1990. године, Бања Лука, Босна и Херцеговина/Република Српска

Назив завршеног факултета/Академије аутора и година дипломирања

Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности, 2013. година

Датум одбране завршног/дипломског рада аутора

13.12.2013. године

Наслов завршног/дипломског рада аутора

Цијеловечерњи концерт

Академско звање коју је аутор стекао одбраном завршног/дипломског рада

Дипломирани музички умјетник – 240 ECTS

Академско звање које је аутор стекао одбраном мастер/магистарског рада

Мастер клавира – 300 ECTS

Назив факултета/Академије на коме је мастер/магистарски рад одбрањен

Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности

Наслов мастер/магистарског рада и датум одбране

Развој и прожимање цикличних композиција за клавир, 31.01.2025. год.

Научна област мастер/магистарског рада према CERIF шифрарнику

Хуманистичке науке

Имена ментора и чланова комисије за одбрану мастер/магистарског рада

1. др умј. Дејан Јанковић, ванредни професор, ужа умјетничка

област Репродукција музике, Академија умјетности Универзитета у

Бањалуци – предсједник

2. **мр Сњежана Поповић Вулета, редовни професор, ужа
умјетничка област Репродукција музике, Академија умјетности
Универзитета у Бањалуци – ментор**
3. **мр Арсен Чаркић, ужа умјетничка област Репродукција музике,
Академија умјетности Универзитета у Бањалуци – члан**

У Бањој Луци, дана 24.01.2025. год.

Декан



Изјава 1

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је
мастер/магистарски рад

Наслов рада Развој и прожимање цикличних композиција за клавир

Наслов рада на енглеском језику Development and interpretation of cyclic composition for the piano

- ✓ резултат сопственог истраживачког рада,
- ✓ да мастер/магистарски рад, у цјелини или у дијеловима, није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- ✓ да су резултати коректно наведени и
- ✓ да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Бањој Луци 24.01.2025. год.

Потпис кандидата

Андреа Ђокић

Изјава 2

Изјава којом се овлашћује факултет/ Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци да мастер/магистарски рад учини јавно доступним

Овлашћујем факултет/ Академију умјетности Универзитета у Бањој Луци да мој мастер/магистарски рад, под насловом

Развој и прожимање цикличних композиција за клавир

који је моје ауторско дјело, учини јавно доступним.

Мастер/магистарски рад са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату, погодном за трајно архивирање.

Мој мастер/магистарски рад, похрањен у д и г и т а л н и р е п о з и т о р и ј у м Универзитета у Бањој Луци, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (*Creative Commons*), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство - некомерцијално - без прераде
- 4. Ауторство - некомерцијално - дијелити под истим условима**
5. Ауторство - без прераде
6. Ауторство - дијелити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Бањој Луци 24.01.2025. год.

Потпис кандидата

Андреа Ђошић

ТИПОВИ ЛИЦЕНЦИ КРЕАТИВНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ

Ауторство (CCBY)

Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дјела, и прераде, ако се наведе име аутора, на начин одређен од аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

Ауторство - некомерцијално (CC BY-NC)

Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дјела и прераде, ако се наведе име аутора, на начин одређен од аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дјела.

Ауторство - некомерцијално - без прерада (CC BY-NC-ND)

Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дјела, без промјена, преобликовања или употребе дјела у свом дијелу, ако се наведе име аутора, на начин одређен од аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дјела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дјела.

Ауторство - некомерцијално - дијелити под истим условима (CC BY-NC-SA)

Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дијела, и прераде, ако се наведе име аутора, на начин одређен од аутора или даваоца лиценце, и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дјела и прерада

Ауторство - без прерада (CC BY-ND)

Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дјела, без промјена, преобликовања или употребе дјела у свом дијелу, ако се наведе име аутора, на начин одређен од аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дјела.

Ауторство - дијелити под истим условима (CC BY-SA)

Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дјела, и прераде, ако се наведе име аутора, на начин одређен од аутора или даваоца лиценце, и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дјела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.

Напомена: Овај текст није саставни дио изјаве аутора.

Више информација на линку: <http://creativecommons.org.rs/>

Изјава 3

**Изјава о идентичности штампане и електронске верзије
мастер/магистарског рада**

Име и презиме аутора Андреа Ботић

Наслов рада Развој и прожимање цикличних композиција за клавир

Ментор мр Сњежана Поповић Вулета, редовни професор, ужа умјетничка област
Репродукција музике, Академија умјетности Универзитета у Бањалуци

Изјављујем да је штампана верзија мог мастер/магистарског рада идентична електронској верзији коју сам предао/ла за дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци.

У Бањој Луци 24.01.2025. год.

Потпис кандидата

Андреа Ботић

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ

ИЗВЈЕШТАЈ
О ОЦЈЕНИ УРАЂЕНОГ ЗАВРШНОГ РАДА
-обавезна садржина-

I ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ
1. Датум и орган који је именовано комисију: 4.9.2024. Умјетничко-научно вијеће Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци
2. Састав комисије са знаком имена и презимена сваког члана, звања, назива уже научне/умјетничке области за коју је изабран у звање, датума избора у звање и назив факултета, установе у којој је члан комисије запослен: 1. др умј. Дејан Јанковић, ванредни професор, уже умјетничка област Репродукција музике, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци 29.9.2022. – председник комисије 2. мр Сњежана Поповић Вулета, редовни професор, уже умјетничка област Репродукција музике, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци 30.1.2020. – ментор 3. мр Арсен Чаркић, редовни професор, уже умјетничка област Репродукција музике, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци 30.1.2020. - члан
II ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ
1. Име, име једног родитеља, презиме: Андреа (Јадранко) Ботић
2. Датум рођења, општина, Република: 27.5.1990. Бања Лука, Република Српска (БиХ)
1. Година уписа мастер студија 2014. Студијски програм музичке умјетности / Смјер Клавир
III НАСЛОВ ТЕМЕ ЗАВРШНОГ РАДА:
Практични дио: К. Дебиси – Бергамска свита Ј. Хајдн – Соната Хоб 16/52 Ес-дур К. Бабић – Варијације у старом стилу
Теоретски дио: Развој и прожимање цикличних композиција за клавир
IV ПРЕГЛЕД ЗАВРШНОГ РАДА:
Навести кратак садржај умјетничког програма/пројекта и теоретског дијела завршног рада
Практични дио завршног рада подразумијева извођење комплексног пијанистичког репертоара који чине клавирска дјела три различите стилске епохе: К. Дебиси – Бергамска свита Ј. Хајдн – Соната Хоб 16/52 Ес-дур К. Бабић – Варијације у старом стилу
Писани дио завршног рада бави се истраживањем историјских услова настанка појединих цикличних

<p>облика (сонате, свите и варијација), те њиховим међусобним прожимањем у различитим фазама настанка. Обухваћена је анализа музичких елемената; структура, грађа, концепција и еволуција поменутих композиција. Кроз рад се обрађују три врсте цикличних композиција, класична соната (из епохе класицизма), свита из епохе импресионизма и варијације из модерног доба. Свако од та три дјела носи своје карактеристике, те је рад конципиран на њиховом међусобном поређењу и уочавању њихових сличности и разлика.</p>
<p>V ВРЕДНОВАЊЕ ПОЈЕДИНИХ ДИЈЕЛОВА ЗАВРШНОГ РАДА:</p> <p>Кандидат Андреа Ботић је на систематичан и разумљив начин приступила изради завршног рада. У уводу је врло јасно објаснила шта је тема и циљ умјетничког истраживања и на који начин ће рад бити конципиран. На почетку рада је изложено упознавање са класичном сонатом као једном од најзначајнијих облика цикличних композиција у клавирској музици, као и кратка биографија композитора, Ј. Хајдна. Након упознавања са класичном сонатом, као темељом цикличних композиција клавирске музике, рад се даље базира на свиту из епохе импресионизма, заједно са кратком биографијом композитора, К. Дебисија. Износећи карактеристике и обиљежја овог дјела, уочавају се разлике и сличности са класичном сонатом. Следећи дио рада је фокусиран на варијације из модерног доба и кратку биографију композитора, К. Бабића. У овом дјелу се уочавају значајне разлике у односу на грађу и концепцију претходна два дјела, те се рад у овом финалном дјелу највише базира на еволуциони пут цикличних дјела клавирске музике, од класичне, најчешће троставачне сонате, до модерних цикличних дјела, често једноставачних и изграђених на другачији начин.</p>
<p>VI ЗАКЉУЧЦИ ОДНОСНО РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА/ПРОЈЕКТА</p> <p>Кандидат Андреа Ботић на вјешт начин постиже креативно и иновативно сагледавање историјских аспеката настанка и прожимања облика сонате, свите и варијација формирајући рад у облику приручника за све музичаре, поготово пијанисте. Као такав рад се може користити у настави средње музичке школе приближавајући опсежну тематику ученицима клавира.</p>
<p>VII ОЦЈЕНА НАЧИНА ПРИКАЗА И ТУМАЧЕЊА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА/ПРОЈЕКТА</p> <p>У раду су јасно дефинисани тема и циљ истраживања, кориштене су релевантне методе прикупљања, анализирања и обраде података. Добијени резултати могу бити веома корисни за извођаче наведених композиција, а има и ширу употребу.</p>
<p>VIII КОНАЧНА ОЦЈЕНА ЗАВРШНОГ РАДА</p> <p>1. Да ли је рад урађен у складу са образложењем наведеним у пријави теме: Рад је у потпуности урађен са образложењем у пријави теме.</p> <p>2. Да ли рад садржи све битне елементе: Рад садржи све битне елементе.</p> <p>3. По чему је рад оригиналан допринос науци/умјетности: Рад је прије свега оригиналан јер представља умјетнички и лични поглед на историјску компоненту теме завршног рада. Као такав доприноси нов поглед утврђен на егзактним чињеницама, те га у својој пракси могу користити сви умјетници музичари.</p> <p>4. Недостаци рада и њихов утицај на резултат истраживања/пројекта: Рад нема значајних недостатака.</p>
<p>IX ПРИЈЕДЛОГ:</p> <p>На основу укупне оцјене рада, комисија предлаже:</p> <p>- да се завршни рад прихвати а кандидату одобри одбрана</p>

НАПОМЕНА: Члан комисије који не жели да потпише извјештај јер се не слаже са мишљењем већине чланова комисије, дужан је да унесе у извјештај образложење односно разлоге због којих не жели да потпише извјештај.

ПОТПИСИ ЧЛАНОВА КОМИСИЈЕ

1. др. умј. Дејан Јанковић, ванредни професор - председник
2. мр Сњежана Поповић Вулета, редовни професор - ментор
3. мр Арсен Чаркић, редовни професор - члан