
АНАЛИЗЕ

Чланак примљен 16. 12. 2005.
УДК 781.5

Аница Сабо

ПРОБЛЕМАТИКА ТЕРМИНОЛОШКОГ ОДРЕЂЕЊА ЕЛЕМЕНАТА СТРУКТУРНОГ ПЛАНА МУЗИЧКОГ ТОКА – МУЗИЧКА РЕЧЕНИЦА

Приступ анализи форме, који се темељи на музичким плановима (а не примарно на идентификацији обрасца), омогућава да се музичко дело у целини, а посебно музичка реченица, сагледа на нов начин. Истицање музичке реченице у центар разматрања нужно укључује анализу свих музичких планова. Упркос чињеници да се у процесу конституисања музичког тока музички планови испољавају у међусобном садејству, у аналитичкој процедури која има за циљ сагледавање реченице, приоритет се даје тематском и тоналном, док структурни план, као кључни ослонац тог процеса, није у довољној мери афирмисан.

Последње деценије написано је неколико радова који се у значајној мери баве питањима музичке синтаксе или су јој у целисти посвећени, у којима анализа структурног нивоа музичке реченице заузима посебно место.¹ Сви радови указују на изразиту виталност широког спектра питања која се отварају на подручју ове анализе. У погледу неких ставова постоји значајан степен усаглашености, али постоје и бројне недоумице (посебно везане за структуру реченице) које иницирају и нова истраживања.

Усаглашени односи могу се груписати око четири основна упоришта.

¹ Избор радова у којима се разматра музичка реченица дат према години објављивања: Аница Сабо, „Руковети Стевана Мокрањца – приступ формалној анализи“, *Мокрањчеви дани*, Неготин, 1997, 29–55; Берислав Поповић, *Музичка форма или смисао у музици*, Клио, Београд, 1998; Татјана Ристић, *Пролегомена теорији музичке синтаксе*, хабилитациони рад, Београд 1999, Библиотека ФМУ; Милош Заткалик, „О неким магичним формулама, енергији и Брамсу, онако узгред“, *Нови Звук*, Београд 1999; Olivera Stambolić, „Rečenica u simfonijama L. van Beethovena“, магистарски рад, архив ФМУ 2003; Милош Заткалик, Милена Медић, Смиљана Влајнић, *Музичка анализа I CD ROM*, Клио, 2003; Аница Сабо, „Мокрањчеве руковети – Утицај интерпретације на аналитичку процедуру“, у *Музика и медији*, Факултет музичке уметности, Београд, 2004, 94–103; Милош Заткалик и Оливера Стамболић, *Реченица у тоналној инструменталној музици*, Београд, СИГНАТУРЕ, 2005.

1. Истицање евидентне потребе преиспитивања дефиниције, по којој је музичка реченица мисао заокружена каденцом и која више од пола века одређује однос аналитичара према њој. Питања преиспитивања дефиниције реченице покреће Берислав Поповић² и указује на неке њене слабости. У циљу постизања универзалности саме дефиниције посебно образлаже потребу замене термина „каденца термином граница, што за собом свакако повлачи и све оно што се подразумева под појмом граница, дакле, укључује све начине на које се оне могу јавити у различитим композиционим поступцима“. Уз констатацију да „барем засада изгледа, није могуће дати дефиницију музичке реченице/фразе која би у свему била тачна и општеприхватљива, ипак се може предложити следећа дефиниција: музичка реченица је најмањи интегрални део музичког тока“.³ Ова дефиниција је прихваћена на свим високошколским установама у земљи.

2. Однос према дужини реченице поставља се на нове основе. Као примарне се не истичу категорије велика и мала, односно правилна и неправилна реченица, већ се указује на „фактор произвољности и слободе стваралачког избора који постоји када се ради о дужини реченице, као и на чињеницу да дужина реченице није мерило статуса музичке реченице/фразе као музичко-синтаксичке јединице“.⁴

3. Сви аутори су јединствени по питању сложености поступака који прате анализу музичке реченице, и то на бар два нивоа. Прво: реченица као самостални ентитет музичког тока јесте део целине, тако да нужно носи обележја дела коме припада. Стога је њено издвајање често веома отежано, а евидентирање карактеристика подразумева уважавање контекста коме реченица припада, што понекад може довести до веома сложених недоумица. Друго: видови испољавања музичких компонената, могућност њиховог бесконачног комбиновања и прегруписавања у музичком току, реално доводи до непрегледне разноврсности у реализацији музичке реченице. Стога се слободно може рећи да се она „витално опире нормативном ограничавању“.⁵ Ова околност редовно активира и питање: Како, уз уважавање личног ауторовог исказа, доћи до релевантне спознаје о основној јединици музичког говора – реченици, а преко ње и о самом делу?

4. Већ је истакнуто да уважавање методологије аналитичког поступка који је примарно утемељен на изучавању музичког тока, подразумева ослонац на музичке планове. Када је у центру аналитичких опсервација музичка реченица, може се утврдити да на нивоу разумевања тематског и тоналног плана постоји висок степен подударности полазних ставова, што се на структурни не односи.

² Берислав Поповић, оп. цит. поглавље *Музичка реченица/фраза и њен састав*, 235–272.

³ Исто, 226.

⁴ Исто, 227.

⁵ Исто, 237.

Проучавање тематског плана примарно се ослања на анализу мотивског садржаја. Издвајање и идентификацију мотива, праћење његових трансформација, испитивање међусобног садејства или супротстављања – извори су аргумената за аналитичка тумачења. Прихваћена је најопштија подела реченица према мотивској грађи на развојне, селективне, развојно-селективне и мотивски недељиве целине.⁶

Тонални план се, посебно у делима заснованим на дурско-молском систему, афирмише као водећи у процесу реализације музичке реченице. У разматрањима која се примарно темеље на тоналној музици, тоналном плану се, природно, даје кључни значај за тумачење и разумевање музичке реченице.

Структурни ниво у грађи реченице остаје отворен за даља истраживања, промишљања и прецизирања, нашта указују и аутори чији ће радови бити предмет разматрања.⁷

Тумачење реченице у целини сродно је, бар до извесне мере, у готово свим написима. Као основни вид унутрашњег уређења реченице наводи се структура сумирања одређена појмом „стандардни модел“⁸ и исказана формулом $n+n+2n$.⁹ Стандардни модел исказан наведеном формулом не третира се као статична категорија, већ само као полазна основа за сваковрсне трансформације и прегруписавање унутрашње структуре.¹⁰ Посебно се указује на структуру која се према дистрибуцији сегмената може третирати као разлагање $2n+n+n$ и означава као „пермутовање структурних елемената“ (Татјана Ристић) или „обрнута основна формула“ (Милош Заткалик).

Прецизирање структурног плана у реченици на предложени начин ослања се на став да је веома чест реченични склоп који „представља овакав развојни процес: двотакт + његово понављање (...) + четворотактно развијање претходних мотива, које обично почиње дељењем, а завршава каденцом“, као и да реченична структура двоструко већих димензија $4+4+8$ често „личи на низ од две мале и једне велике реченице“.¹¹

Реченице за које се констатује да су двоструко већих димензија углавном поседују веома комплексну унутрашњу грађу и због разуђености струк-

⁶ На овом месту је важно истаћи да предложена класификацију реченица према мотивској грађи на одређени начин налазимо и у анализама народних песама које је сачинио Мокрањац: Стеван Ст. Мокрањац, *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*, (предговор), Српски етнографски зборник, књ. III, Српска краљевска академија, Београд, 1902, 13–21.

⁷ Берислав Поповић, оп. цит. Татјана Ристић, оп. цит. Заткалик, Стамболић, *Реченица у тоналној...* оп. цит.

⁸ Татјана Ристић, оп. цит. 60.

⁹ Милош Заткалик, „О магичним формулама...“ и Татјана Ристић, оп. цит.

¹⁰ Татјана Ристић, оп. цит. поглавља Проширење стандардног модела и Варијабилност музичке реченице.

¹¹ Душан Сковран, Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1986, 42.

туре термилошки се означавају као сложене реченице. Управо је код оваквих врста реченица видно изражено настојање теоретичара да се прецизира структурни ниво. Испољава се потреба термилошког одређења сегмента означеног словом n , поновљеног n и $2n$, дефинисање њиховог међусобног односа, идентификација степена самосталности сваког појединачно, утврђивање хијерархије међу њима и томе слично.

У даљем тексту биће разматрани ставови и поједине анализе у којима је дато термилошко одређење субструктурног нивоа реченице и следећим редоследом: Берислав Поповић, *Музичка форма или смисао у музици* (1998), Татјана Ристић, *Пролегомена теорији музичке синтаксе* (1999) и коаутора Заткалик–Стамболић *Реченица у тоналној инструменталној музици* (2005).

Берислав Поповић сматра да постоји „следећа узлазна хијерархија синтаксичких јединица у оквиру реченице/фразе: мотив – синтагматска група (најмања метричко-формална целина, потенцијална реченица/фраза) – реченица/фраза, при чему јединице нижег реда учествују у структури јединице следећег вишег реда“. У примеру 1 дата је анализа прве и друге теме Моцартове *W. A. Mozart/ сонате KV 533 F-dur* II став (пример преузет из књиге Берислава Поповића). Уоквирени четвортакт се као „крупнија синтагматска група“ налази у првој теми на почетку, а у другој теми у средини реченице. Аутор анализе истиче да је „вредно пажње сазнање да у оба примера (33а и б) четвортакти као крупније синтагматске групе имају типичне особине потенцијалних реченица/фраза“.¹²

У поменутој књизи субструктура реченице не разматра се као посебна проблематика, већ у оквиру свеукупног процеса њеног конституисања.

Веома садржајно разматрање састава музичке реченице даје један нов поглед на њену унутрашњу грађу, истовремено отварајући неке недоумице и питања, као на пример:

1. како прецизирати хијерархију метричко-формална јединица, синтагматска група, потенцијална реченица и
2. у којим условима посебно синтагматска група поприма обележја потенцијалне реченице.

Татјана Ристић у посебном одељку текста под називом *Хијерархијски односи унутар елемената структурног плана* предлаже увођење термина хиперметар.¹³ Она, између осталог, указује на потребу утврђивања критеријума према којима би се вршила класификација музичког метра. Ова класификација би, према тврђењу ауторке, могла да допринесе прецизнијем сагледавању елемената структурног плана у музичкој реченици. У циљу прегледнијег тумачења структурног плана предлажу се термини основна метричко-формална целина, хиперметар, потенцијална целина и метрика вишег реда.

¹² Берислав Поповић, оп. цит. 243–245.

¹³ Термин хиперметар преузет из: William Nathan Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, Schirmer Books, New York, 1989.

„Класификација музичког метра врши се по хијерархијској вредности на основу следећих критеријума:

- I према броју главних нагласака (у корелацији с врстом такта и параметром темпа), и по критеријуму величине групишу у **основне (најмање)** метричко-формалне целине. Према мотивском садржају профилише се тип метричко-формалне целине, која може бити **дељива (сложена)** или **недељива (проста)**, односно синтагматска група;
- II следи узлазна хијерархија критеријума величине, по којој је изнад хијерархијске вредности основних метричко-формалних целина вредност хиперметра, који у себе укључује најмање две основне метричко-формалне целине (синтагматске групе);
- III према коефицијенту самосталности, иза метричко-формалних целина и хиперметра следи **потенцијална целина**;
- IV на основу распореда нагласака, на свим хијерархијским нивоима испољава се принцип од припреме ка акцији (...); у двотакту, на пример, први такт се може сматрати 'лаким', а други 'тешким'. Оваквим правилним смењивањем лаких и тешких тактова надаље се добија **метрика вишег реда**".¹⁴

Указујући на примену понуђене терминологије констатује се следеће: „У оквирима структурног нивоа синтагматске групе ћемо посматрати по хијерархијској вредности: почев од најмање метричко-формалне целине, хиперметра, до потенцијалних целина“. Сугерисање начина коришћења термина синтагматска група упућује на њену веома широку примену за означавање различитих елемената структурног плана.

У примеру 2 дата је једна показна анализа са шемом и коментаром. (Реч је о веома често навођеном одломку из Бетовенове /L. van Beethoven/ клавирске сонате који се заснива на моделу излагање, понављање, развој и каденца $n+n+2n$ – сложена реченица). Из шеме је сасвим јасно како се термилошки одређују поједине јединице структурног плана. У текстуалном коментару који стоји у анализи констатује се и следеће: а) „Реченица почиње излагањем кореспондентних четворотакта који теже да се интегришу у целину вишег реда – период (...) Квалификација оваквих сегмената као реченично-периодичних донекле је условна и пре одговара термин (...) 4+4 потенцијални период“; б) „следи осмотакт (хиперметар и потенцијална реченица једновремено по функцији) структуре 2+2+4, који у односу на претходни ток поседује својство развијања“.¹⁵

На основу анализе већег броја сложених реченица изводи се констатација да, иако се метричко-формалне целине, хиперметар и потенцијалне целине као појмови разграничавају, оне су често функционално подударне, а изво-

¹⁴ Татјана Ристић оп. цит. 91.

¹⁵ Татјана Ристић, оп. цит. 105.

ди се и констатација веома сродна оној коју налазимо у књизи Берислава Поповића: „Стога се може уочити следећа узлазна хијерархија синтаксичких јединица у оквиру реченице: мотив – синтагматска група – реченица, при чему јединице нижег ранга учествују у структури јединице следећег вишег нивоа“.¹⁶

Студија је у целости посвећена музичкој реченици, а анализа структурног плана заузима веома важно место. Наведене су бројне композиције из периода класике, углавном клавирске сонате Моцарта и Бетовена. Упркос евидентним настојањима да се изврше прецизирања елемената структурног плана музичке реченице активирани су бројне недоумице и покренута многа питања.

1. Да ли је могуће поистоветити хиперметар и потенцијалну целину ако су они постављени на две хијерархијске равни?
2. Како извести прецизирање и суодношавање термина хиперметар према потенцијалној реченици и потенцијалној целини и у односу на то потенцијални период према потенцијалној целини?
3. Како уопште разумети сегмент структурног плана који се означава као реченично-периодични и, нарочито, како би се он односио према свим осталим ентитетима структурног плана?
4. Какву целину чине кореспондентне метричко-формалне целине? Да ли је у питању реченица¹⁷ или је посредни период или, можда, треба увести термин реченично-периодична структура?
5. Због чега би хиперметар понео квалификације потенцијалне реченице по функцији?

Коаутори Милош Заткалик и Оливера Стамболић у збирци примера која је посвећена музичкој реченици у тоналној инструменталној музици не задиру у систематизацију елемената структурног плана и проблематику терминолошких одређења тих елемената. Међутим, обиље жанровски веома разноврсних и пажљиво одабраних композиција, као и бројни примери предвиђени за самосталну анализу, чине да ова студија представља драгоцен допринос развоју теоријског промишљања везаног за питања структуре реченице. У том смислу посебно је драгоцен поглавље *Структура реченице и Сложене и потенцијалне реченице*.

За проблематику којом се овај рад бави посебно су значајне такозване сложене реченичне структуре које, увек на нов начин, афирмишу формулу $n+n+2n$. Сегмент који представља излагање и означен је словом **п** може бити третиран као: а) петотакт – потенцијална реченица (дакле, метричко-формална целина истовремено носи и потенцијале реченичне грађе, пример 3), б) музичка синтагма (пример 4), в) музичка синтагма/потенцијална реченица (отвара се могућност да у неким околностима музичка синтагма понесе и потенцијале реченице, пример 5). Посебне недоумице изазива чињеница да је

¹⁶ Татјана Ристић, оп. цит. 108.

¹⁷ Душан Сковран, Властимир Перичић, оп. цит. 40.

у неким околностима као музичка синтагма одређена структура $n+n$ (пример б), или да се синтагма изједначава са полуреченицом (пример 7).

Упркос чињеници да аутори не залазе у домен теоријске поставке неких питања, она се неминовно намећу јер неки предлози тумачења изазивају недоумице:

1. Да ли је могуће издиференцирати примену термина петотакт, музичка синтагма, потенцијална реченица и полуреченица за одређене елементе структурног плана реченице?
2. Које услове треба да испуни метричко-формална јединица да би се именовала музичком синтагмом?
3. Које услове треба да испуни метричко-формална јединица да би се именовала потенцијалном реченицом?
4. На коју се вишу хијерархијску раван издижу кореспондентни четворотакти?

Рад који за циљ постави регистровање и критичку анализу термина који се користе за именовање одређених елемената структурног плана у музичкој реченици, може испунити очекивања једино уколико понуди системско решење постојећих нелогичности и недоумица.

Међутим, у актуелном тренутку, када је промишљање над овом проблематиком веома интензивно, а резултати настојања да се изврше термилошка прецизирања недовољно утемељени у стручној и педагошкој пракси, такве закључке није могуће квалитетно извести. Дефинисање појмова који би се користили за елементе структурног плана у музичкој реченици, у сталном је процесу преиспитивања и тешко је са сигурношћу предвидети његов крајњи исход. Свака изведена систематизација доноси нове недоумице и питања. У раду наведена сагледавања структурног плана музичке реченице носе индивидуални печат и опиру се системском деловању, а могуће је евидентирати и неке нове поставке везане за разумевање структуре реченичног тока.¹⁸ Отварају се и питања везана за већ прихваћене конвенције према структурном плану.¹⁹

Сасвим је сигурно да би у разматрање структурног плана музичке реченице вредело укључити и анализу интерпретације, која је редовно важна провера сваке изречене констатације. Прихватање анализе као својеврсног вида интерпретације и успостављање веза с инструменталном или вокалном интерпретацијом могло би да буде веома важно у процесу разумевања раскошно постављеног система односа који влада у структури музичке реченице.²⁰ Веза-

¹⁸ Милош Заткалик, „Шта још можемо научити од лингвистике“, *Музичка теорија и анализа*, Београд, Сигнатуре, 2005, 1–9.

¹⁹ Можда је једна од најделикатнијих дилема везана за разумевање и дефинисање односа између кореспондентних метричко-формалних целина (двотакт, четворотакт...).

²⁰ Ова питања се не покрећу често, стога је важно указати на доприносе који у тој области постоје. Тијана Поповић, Појам и елементи „аналитичке“ интерпретације, *Аспекти интерпретације*, Београд, 1989.

но за ову проблематику, није занемарљиво ни питање које би се могло поставити у вези с оним аналитичким методама које музичку реченицу не сагледавају као централну област разумевања музичког тока.

Недоумице, недоречености, чак и противуречности које се на нивоу тумачења структурног плана могу уочити, иницирају потребу за одређеним прецизирањима, а различитост ставова за прихватљивим усаглашеностима.

Пример бр. 1

b) druga tema

$$\boxed{2 + 2 + 1 + 4 + 2 + 2}$$

Пример бр. 33

Wolfgang Amadeus Mozart: Sonata za klavir K.V. 533, F-dur, II stav (B-dur)

a) prva tema (početna rečenica/fraza)

$$\boxed{4 + 2 + 2 + 2}$$

Пример бр. 2

L. van BEETHOVEN, Op. 10. № 1.

I stav

4 + 4 + 8 + 6

(složen) (složen) (2+2+4) (složen)
 osnovne metričko- osnovna osnovna
 formalne celine hipermetar metričko-formalne
 celine celine

potencijalne celine potencijalne celine

Allegro molto e con brio

4 4

c: t D³ t°

2 8 4

t° VII³ t° VII³ t° VII³ t° VII° VI D° VII⁷

6

18 t II° K² D⁷ t D°

26 t II° D t

most

Пример бр. 3

Primer 76: J. Brams, Sonata za violinu i klavir u A-đuru, I stav

Allegro amabile perotakti - potencijalna rečenica

A: --- (h:)

Пример бр. 4

Primer 77: J. Brams, Sonata za violinu i klavir u d-molu, I stav

Allegro (♩=84) muzička sintagma sekventno ponavljanje

p' sotto voce ma espressivo molto (mf) *p' sotto voce*

Пример бр. 5

Primer 133: V. A. Mocart, Sonata za klavir u c-molu KV 457, I stav

Molto Allegro muzička sintagma / potencijalna rečenica ponavljanje korespondentni četvorotakti

f m1 *p m2* *dajenje m2* *f* *p*

1 t6

D (VII) D

potencijalni period

