

Чланак примљен 17. октобра 2018.
Чланак прихваћен 5. новембра 2018.

Атила Сабо*

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за музичку теорију

ХАРМОНСКИ ЈЕЗИК КАО ГЕНЕРАТОР МЕДИЈАЦИЈЕ СУПРОТСТАВЉЕНИХ ЗНАЧЕЊА У ПОСТТОНАЛНОМ КОНТЕКСТУ

Апстракт: У овом раду испитује се утицај хармонског језика на наративне процесе у посттоналној музици. Основна претпоставка подразумева да се феномен *медијације*, који на примерима из музике класицизма и романтизма разрађује Дејвид Лидов (David Lidov), на веома сродан начин испољава и у условима суспензије дурско-молског система. Медијација, према Лидову, подразумева укидање опозиције или замагљивање супротстављених семантичких категорија, што се може реализовати различитим музичким средствима. У музици насталој након суспензије тоналитета, а нарочито код аутора који се нису ексклузивно определили за један од два супротстављена начина хармонског мишљења, тонални или атонални, хармонски језик остаје значајан фактор за генерисање наратива. Његова улога је кључна за формирање прелазних категорија између контрастних значења у оквиру бинарне опозиције, односно, за истицање процеса медијације. На темељима ових ставова разматра се улога специфичних видова испољавања тонске вертикале на формирање значења у другом ставу *Музике за жичане инструменте, ударалке и челесту* Беле Бартока (Béla Bartók, 1881–1945).

Кључне речи: музички простор, медијација, наратив, Бела Барток, хармонски језик

У посттоналној¹ музици, насталој након суспензије класичарско-романтичарског тоналитета, у делима појединих аутора, хармонски језик остаје један од значајних фактора генерисања семиотичких и наративних процеса.² Изражајна средства значајно се обогаћују, тонални простор готово несагледиво проширује, а уводи се и потпуно нов, атонални начин мишљења. Хетерогеност музичких дела у овом историјском периоду, а нарочито разлике у третману тонске вертикале, отварају бројна теоријска

¹ У најширем смислу, сва музичка дела која су настала после тоналне епохе могу се окарактерисати као посттонална, независно од односа који формирају према самом тоналитету. Поједини аутори, који акценат стављају на авангардну музику 20. века, термин посттоналност донекле везују за атоналну музику. У овом раду посттоналним се сматрају дела у којима су рецидиви тоналности смештени у нов, модеран оквир; која, иако имају последични статус у односу на доба тоналитета, одржавају одређене везе с њим, опстају у његовој 'орбити' (попут постимпресионизма према импресионизму, постмодернизма према модернизму, итд.).

² Значење термина *наратив* у овом раду аксиоматски се везује за појам (*испричане*) *приче*. Анализом је приказано како различите семиотичке јединице (значења, актори, простори) једино интенционалним довођењем у чврсте каузалне односе, са јасним усмерењем ка циљу, могу да формирају наративни ток.

питања и стварају провокативне аналитичке изазове, односно, како наводи Дејвид Фанинг (David Fanning): „Разумљиво је да аналитичари могу бити збуњени када се суоче са језиком који је некада тоналан, некада модалан, некада негде између, а некада изван граница и једног и другог.”³

Један од могућих приступа хармонском језику посттоналне музике подразумева испитивање *музичког простора* који се формира након напуштања дур-мол система. Нарочито су значајна дела оних аутора који се нису ексклузивно определили за тонални или атонални начин компоновања, па њихова изражајна средства флукутирају у веома осетљивом „међупростору“ на који указује Фанинг. Један од разлога због којих је дошло до формирања овако комплексних спацијалних услова у посттоналном контексту је свакако специфичан статус који тоналитет као систем организације тонског садржаја задржава у музици XX века. Наиме, иако долази до потискивања дурско-молских лествица и увођења новог атоналног и додекафонског поретка, у значајном корпусу музичких дела рецидиви традиционалног тоналитета и даље егзистирају упоредо са новим видовима конституисања хармонског тока. Таква симбиоза међусобно супротстављених начела нужно доводи до формирања нових спацијалних категорија којима се посредује између удаљених спацијалности – тоналитета и атоналности.

У посттоналном контексту могуће је артикулисати четири основне категорије музичког простора: модификовани тоналитет, тоникалност, мултитоникалност и атоналност. Основни критеријум за опредељивање одређеног музичког простора као (*модификованог*) *тоналитета* у музици XX века представља присуство система односа између тонских елемената, тонова или акорада, којим се генерише тежња ка тоналном средишту – тоници. У оваквом виду испољавања тонске вертикале увек до изражаја долази генерички код према коме се акордски садржај усмерава у складу са функционалним системским усмерењем (тоника–субдоминанта–доминанта–тоника). Напуштањем дурских и молских тоналитета, систем се постепено модификује употребом различитих индивидуалних поступака, увођењем нових специфичних лествичних конструкција и испитивањем неочекиваних акордских прогресија. Без обзира на степен модификације, у тоналитету се увек испољавају три кључна аспекта: систем односа, гравитација и центар.

Тоникалност настаје у условима када нема јасно дефинисаног система тонске организације, већ се различитим средствима инсистира на одређеном тонском средишту (центру). Важно је истаћи да се напуштање система дешава постепено, па није увек могуће с апсолутном прецизношћу утврдити да ли је тоналитет суспендован, или су неки његови елементи задржани, што утиче на формирање својеврсне прелазне зоне између две основне категорије. Овакав музички простор задржава неке особине тоналитета, али се звучно веома разликује, па има значајну улогу у остваривању контраста унутар музичког тока. Различити су начини испољавања тоникалности, али увек постоји нека музичка компонента (или више њих) која утиче на истицање центра гравитације. Најчешће су то мелодијска, метроритмичка компонента или употреба

³ Fanning David, „Introduction. Talking about Eggs: Musicology and Shostakovich“, in *Shostakovich Studies*, edited by David Fanning, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 8.

педала. Без обзира на састав вертикале и акордске склопове, потенцирање одређеног тона, сазвучја или акорда утиче на то да се у свести слушаоца одређени тонски квалитет перципира као тежиште.

Трећа спацијална категорија, *мултитоникалност*, којом је посебно обogaћен музички простор између тоналности и атоналности, настаје када се поред система односа укине и други аспект тоналитета – гравитација. Специфичан хармонски колорит настаје услед одсуства усмерености музичког тока на неко глобално средиште, али се назнака краткотрајних тонских упоришта још увек може установити. У том смислу, мултитоникалност представља изузетно брзо смењивање микротоналних асоцијација на различите центре од којих се ниједан не испољава довољно транспарентно, па не постоји могућност формирања гравитационе силе ка одређеном упоришту. Најчешће микротоналне асоцијације су квинтно-квартни или терцни скокови којима се сугерише тежиште, али је његово присуство толико кратко да тонски простор 'трепери' између великог броја тек делимично назначених центара. Поред брзине смењивања, и сам однос између тоналних центара који се сукцесивно смењују најчешће је крајње некомпатибилан, заснован превасходно на секундним или поларним релацијама, па није могуће формирање аутентичних, плагалних или медијантних односа.⁴ Може се констатовати да својеврсна мултитоникална фреквенција, која поседује релативно широк дијапазон од веома успорене до изузетно интензивне, представља комбинацију ова два фактора.

Укидањем последњег аспекта тоналитета, тоналног центра, освојен је најудаљенији, атонални музички простор. Спацијалност у којој нема система односа, гравитације ни тонског упоришта, окарактерисана је као слободна *атоналност* и постепено се достиже у делима композитора Друге бечке школе. Природна тежња уметника ка инвентивности и проналажењу нових експресивних модалитета, довела је до равноправне употребе свих дванаест тонова хроматске лествице и потпуне „еманципације дисонанце“. Поред слободне атоналности, у музици 20. века формира се и нови, додекафонски систем, чији је примарни циљ био да се потискивање гравитације и елиминација тоналног центра спроведу на организован, системски начин.

Посебно значајна категорија музичког простора настаје *вертикалним комбиновањем различитих спацијалности*. Уколико се у два независна оркестрационо-фактурна слоја симултано изложе различити типови тонске организације, укупан звучни ефекат резултира својеврсном вишеслојно-комбинованом спацијалношћу. За формирање оваквог вида биспацијалности неопходно је успостављање равноправности између просторних слојева према већини кључних музичких параметара као што су фактура, оркестрација, динамика и боја. Такође, неопходно је да се поступак доследно спроведе у означеном временском оквиру, који слушаоцу омогућава перцепцију сложеног хармонског феномена.⁵

⁴ Уколико у мултитоникалним условима дође до комбинације сродних центара, највероватније ће се формирати једно доминантно тежиште, док ће остали почети да гравитирају ка њему (функционисаће као тоника, субдоминанта, медијанта и томе слично), што отвара могућност формирања прелазне категорије између мултитоникалности и тоникалности.

⁵ За више детаља у вези са музичким простором у посттоналном контексту видети: Atila Sabo, *Posttonalni kontekst i narativna funkcija harmonskog jezika u muzici Šostakoviča, Hindemita i Bartoka*, докторска дисертација одбрањена на Катедри за теоријске предмете Факултета музичке уметности у Београду,

Дефинисани музички простори од изузетног су значаја за формирање наративних конфигурација појединих посттоналних дела. Нарочито је упечатљива њихова улога у процесу медијације између супротстављених значења коју по узору на Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss 1908–2009) успоставља Дејвид Лидов. Анализирајући дела из епохе класицизма и романтизма, Лидов указује на значај процеса медијације за разумевање музичког текста. Преузимајући термин од Строса, он истиче значај превазилажења де Сосирове (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) логике која се снажно ослања на модел бинарне опозиције. Иако користи категорије бинарне опозиције у својим анализама мита, Леви-Строс то чини „са посебном пажњом усмереном на оне елементе који се опирају једноставној класификацији“.⁶ Потребно је нагласити да се „медијација, осим што се јавља као синтактичка карактеристика која разрешава опозицију, такође појављује и као семантички садржај“.⁷ Функционисање опозиције може се пратити на различитим нивоима, док се, према Лидову, „укидање опозиције или замагљивање категорија“⁸ може означити генералним термином медијација. У посттоналном контексту кретање између различитих спацијалности има посебно значајну функцију за процес медијације. Трансфер појединих знакова из једног у други музички простор, а нарочито преузимање спацијалних атрибута између супротстављених значења у бинарној опозицији, може имати пресудну улогу у генерисању наративног тока. Различите и веома ефектне промене музичког простора могуће је пратити кроз процесе ангажовања⁹ и дезангажовања које у својој *Теорији музичке семиотике (A Theory of Musical Semiotics)* темељно разрађује Еро Тараста (Eero Tarasti).¹⁰

Утицај спацијалних категорија на процес медијације посебно је упечатљив у другом ставу Бартокове *Музике за жичане инструменте, ударалке и челесту* (пример 1). Изузетно развијена сонатна форма, позиционирана у средишњем ставу циклуса, након знатно краћег, лаганог, уводног првог става, искоришћена је за изградњу сложеног наративног тока у коме два основна значења, *фуриозо* и *игра*, на различите начине ступају у специфичне облике интеракције. Изразитој комплексности доприноси и релативно много различитих актора¹¹, укупно пет, који кретањем кроз супротстављене музичке просторе динамизују семиотичке процесе.

2018, 45–65. http://fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/doktorske_studije/atila_sabo/Doktorska%20disertacija%20-%20Atila%20Sabo.pdf

⁶ David Lidov, *Is language a music?: writings on musical form and signification*, Bloomington, Indiana University Press, 2005, 21.

⁷ Исто.

⁸ Исто, 55.

⁹ По Грејмасовој (Algirdas Julien Greimas, 1917–1992) семиотици „концепт дезангажовања *débrayage/embrayage* показује покрет од (*débrayage*) и повратак ка (*embrayage*) центру” тако да се свако удаљавање од почетне позиције (тонишног акорда, или основног тоналитета) може третирати као дезангажовање, док повратак на почетну позицију подразумева ангажовање. Овакав концепт, иако разрађен у условима дурско-молског система, могуће је прилагодити посттоналном контексту, и неке његове универзалне принципе користити приликом наративне анализе. За више детаља видети: Еро Тараста, *A Theory of Musical Semiotics*, Blumington–Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 79.

¹⁰ За више детаља о односу између спацијалних категорија и наративног аспекта посттоналних дела видети: Atila Sabo, нав. дело, 205–228.

¹¹ Термин *актор* користи се као преузет, страни термин, који упућује на акторијални ниво значења, који је, по узору на Грејмасов генеративни модел, артикулисао Тараста (Eero Tarasti, нав. дело, 47–49).

Драматично значење фуриоза везано је за област прве теме у којој се јављају актори „а“ и „б“ (пример 2).¹² Став почиње излагањем првог актора („а“) у другом оркестру којег карактерише осминско разлагање акорда у равномерној пулсацији, у октавном унисону, пицкато начину свирања, уз упечатљив узлазни глисандо (видети тактове 1–19).¹³ Овај тематски материјал нема репрезентативне драмске одлике, већ представља својеврсну уводну припрему за главни наступ теме. Ипак, уједначени ритам и стабилан тоникални простор, у оквирима прегледне хомофоне фактуре, представљају кључне параметре фуриоза, тако да се почетни актор „а“ у потпуности уклапа у семиотички контекст прве изотопије. Кључни актор прве теме („б“) представља наредни мотив у првом оркестру (тактови 5–7) у коме су драматични елементи репрезентативно заступљени. Шеснаестински ритам у оквиру поступног хроматизованог кретања, које нарочито долази до изражаја у току развоја мотива (тактови 8–15), уз употребу пунктиране фигуре на почетку, доприносе значајном испољавању тензије. За разлику од актора „а“, који поседује својеврсну *perpetuum mobile* оријентацију, актор „б“ доноси ритмичку разноврсност и промену у артикулацији (легато шеснаестине насупрот стакато осминама). Упркос пунктираној фигури, која донекле асоцира на игру, експлицитни фуриозни карактер остварује се у тренутку успостављања равномерно шеснаестинске пулсације (тактови 11–15). На овај начин дефинисан је први члан бинарне опозиције којег карактеришу хроматизована мелодија, брз (релативно равномеран) ритам, сведена једногласна фактура и стабилан тоникални (*in C*) музички простор (пример 2).

Насупрот фуриозном значењу *perpetuum mobile*, у оквиру друге теме формира се контрастни играчки карактер. Примењен је донекле традиционални поступак у реализацији сонатне форме који подразумева релативно дискретан контраст у оквиру првог одсека друге теме (**V1**), док се суштинска 'дисонанца' формира у одсеку **V2**. У наративном смислу ово је постигнуто трансфером актора „а“ – који, као што је споменуто, има релативно неутралну семиотичку позицију – у нову играчку изотопију (видети пример 2 и тактове 31–38 у партитури). Одсек **V1** заснован је на тематском материјалу који израста из осминског разлагања иманентног актору „а“. Узлазно мелодијско кретање је и даље присутно, а тематски потенцијал је знатно упечатљивији, па се може констатовати да актор „а“ (одсек **V1**) поседује већу изразитост у односу на претежно фигуративни карактер актора „а“ с почетка прве теме. Задржан је исти музички простор, али је промењен центар гравитације, па се основна мелодијска линија излаже у деоници прве виоле у оквирима тоникалности *in Des* (такт 32). На самом крају одсека **V1** успоставља се мултитоникалност којом се припрема кључни контраст у одсеку **V2** (видети пример 1 и тактове 41–66).

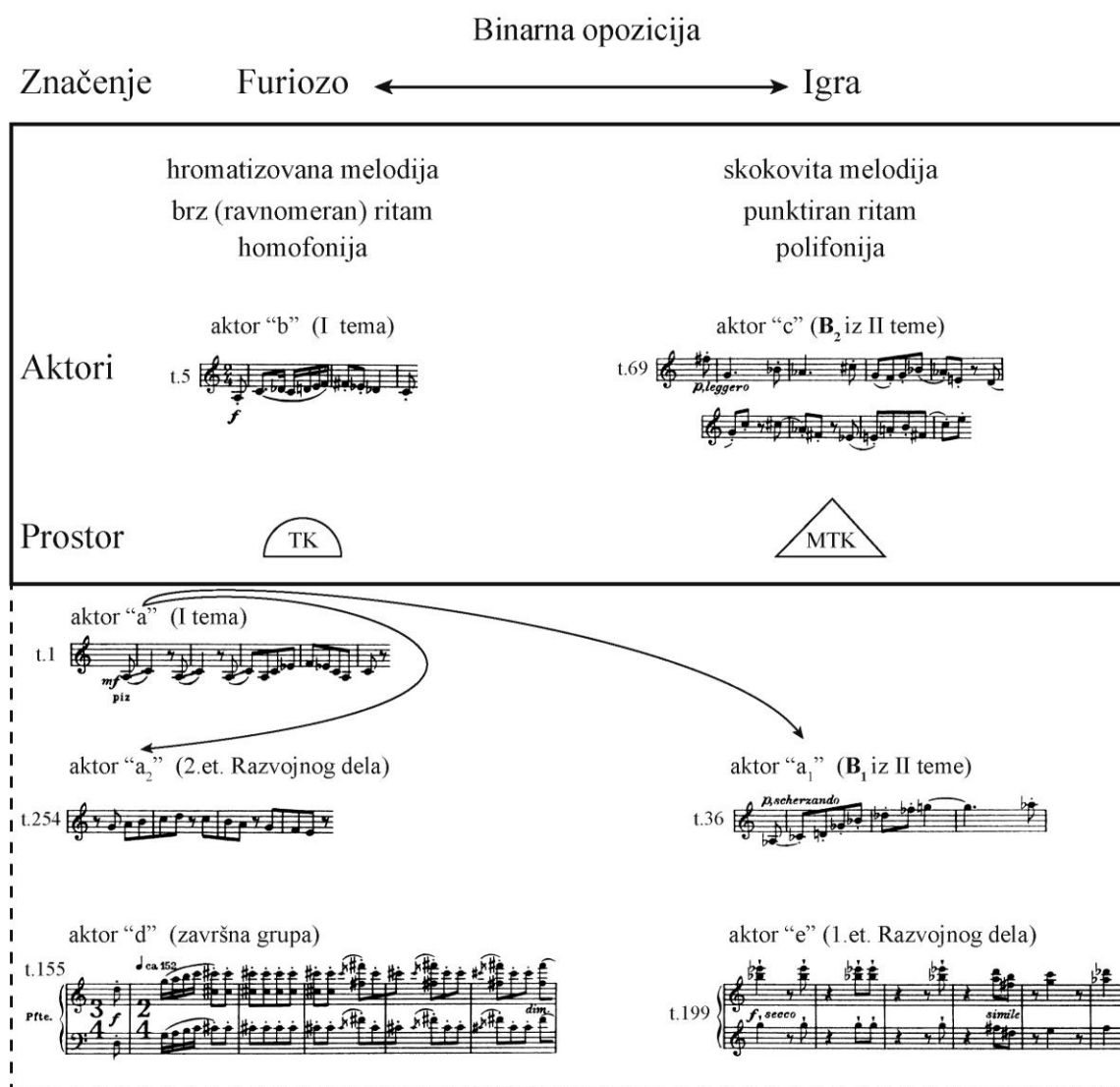
Репрезентативно испољавање игре уочава се тек у оквиру одсека **V2** друге теме, у коме је заступљена веома препознатљива мултитоникална мелодија, односно, други кључни актор „с“ (видети пример 2). Мултитоникалност настаје услед великог броја различитих мелодијских микротоналних асоцијација на међусобно супротстављене тонске центре. Наглашен пунктирани ритам на почетку (тактови 69–70) и велики

¹² Актори су обележени малим латиничним словима према редоследу појављивања у ставу.

¹³ Приликом анализе коришћена је партитура: Béla Bartok, *Music for String Instruments, Percussion and Celesta*, Universal Edition, Wien–London.

скокови у мелодији обезбеђују промену у значењу, док у наставку музичког тока (тактови 71–77) осмински ритам бива повремено испрекидан паузама, па се стиче утисак метричке нестабилности. Промена акустичке динамике (*p*) уз ознаку *leggero* додатно потенцира карактер игре. Важно је скренути пажњу да и у оквиру ове изотопије постоје елементи који донекле опонирају универзалном поимању играчког значења као што су релативно нестабилан, мултитоникалан музички простор и контрастна (неимитациона) полифонија, али је опозиција фуриозо–игра веома истакнута (пример 2). Најтранспарентнија заостреност, поред ритмичко-мелодијске (темпорално-акторијалне), успоставља се на нивоу спацијалности, тако да хомофони и релативно стабилан, тоникални фуриозо опонира полифоној, мултитоникалној игри.

Пример 2: Основни актори у бинарној опозицији



Након завршетка друге теме долази до постепеног успостављања атоналности којом се радикализује семиотички процес (видети пример 1 и тактове 94–110). С обзиром на то да је релација између два основна значења (фуриоза и игре) чврсто ослоњена на два

супротстављена музичка простора, тоникални и мултитоникални, овако значајна промена спацијалности има ефекат премештања музичког тока у нову просторну равани чиме се подиже ниво тензије и отвара могућност даљег усмеравања наратива. Поред тога, атоналност се реализује у константној осминској пулсацији која је испрекидана паузама и акцентима, па долази до укидања играчког карактера и поновног успостављања драматичног фуриоза.

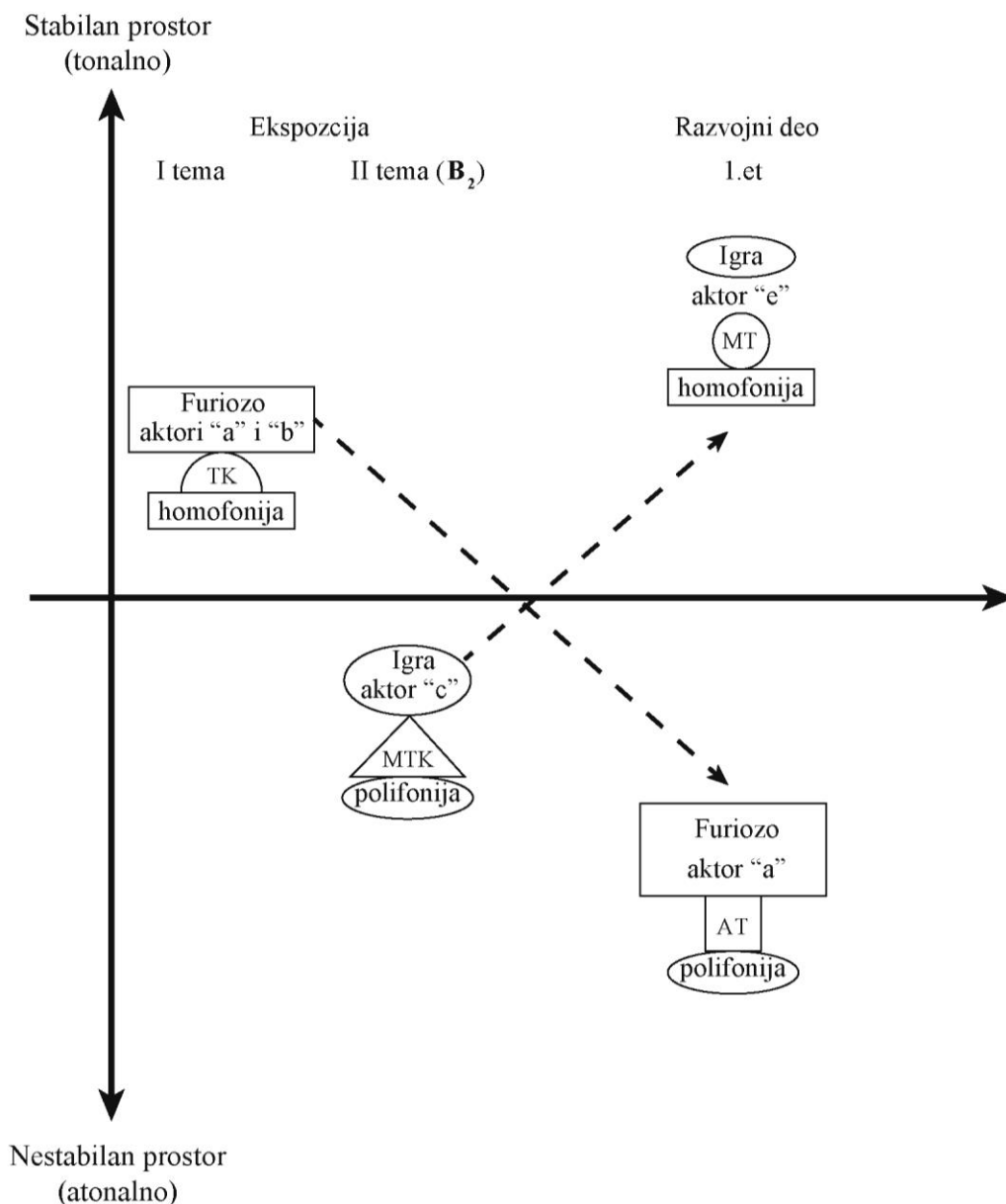
Након презентације игре долази до излагања новог актора, „d“, у оквиру завршне групе. Равномерна пулсација осмина и репетирање тона „дис“ (пример 2, тактови 155–159) превасходно дефинишу основни тонални центар (*in Cis*) и донекле афирмишу фуриозне елементе. Нови актор нема репрезентативне одлике фуриоза, али има веома значајну улогу у наративу, јер ангажује интерну спацијалност и доводи је у оквиру тоникалности. Ипак, хармонски садржај је знатно нестабилнији у односу на услове у којима се испољава фуриозо са почетка става, јер се у оквиру пратње (деонице другог оркестра) формира неочекивано сазвучје малог молског септакорда. Функција овог акорда, који се крајње условно може третирати као поларни терцквартакорд, свакако је колористичка и представља важну дисонанцу којом се подиже напетост (такт 157).

Уколико се сагледају сви хармонски и семиотички процеси у оквиру експозиције овог става намеће се закључак да кључну опозицију формирају актор „b“ (прва тема) и тоникални музички простор у односу на актор „c“ (**B₂** друге теме) који припада мултитоникалној спацијалности. Два основна значења, фуриозо и игра нису у директном контакту већ је контраст између њих посредован интерполацијом одсека **B₁** друге теме у коме је игра донекле наговештена. Након завршетка друге теме, игра се елиминише кроз завршну групу у којој такође нема репрезентативних одлика фуриоза, па је на неки начин бинарна опозиција ублажена појавом ова два одсека (значење приказано у загради, пример 1). Значај спацијалне димензије наративног тока посебно долази до изражаја у овом контексту, јер одсеци у којима је значење слабије артикулисано (**B₁** и завршна група) поседују и тоналну нестабилност, односно, реализовани су у оквиру два музичка простора – тоникалном и мултитоникалном. Друга тема почиње *in Des* али се након излагања актора „a₁“ успоставља мултитоникалност. Слична ситуација је и у завршној групи. Актор „d“ је у истом, енхармонски записаном центру *Cis*, а комплетна експозиција се завршава мултитоникалношћу. Може се закључити да се репрезентативна значења у овом контексту испољавају у оквиру једног чврсто заокруженог музичког простора, док су у осталим сегментима форме знатно већа спацијална кретања.¹⁴

¹⁴ Из тоналног аспекта, област друге теме, у складу с традиционалним очекивањем, показује висок степен хомогености. Одсек **B₁** је тонално заокружен јер након тоникалности *in Des* следи централизована мултитоникалност *in Cis*. Упркос томе што је тиме захваћена веома удаљена, фригијска област у односу на основни центар става, друга тема ипак бива позиционирана крајње класично, на доминантну висину. Репрезентативна игра (одсек **B₂**), иако поседује типичне мултитоникалне карактеристике, почиње *in G*, док експозиција, након захватања неколико различитих музичких простора завршава у истом тоналном центру (*G*). Намеће се закључак да у посттоналном контексту однос између тоналних центара, који у овој ситуацији одговара традиционалном тонично-доминантном односу, заправо није примаран у обликованом смислу, већ се суштинско уодношавање тематских области спроводи на спацијалном нивоу.

Развојни део карактерише веома опсежан и слојевит процес медијације између два супротстављена значења. Најснажнија интеракција остварена је у оквиру прве етапе развоја, директним суперпонирањем фуриоза и игре у различитим фактурним слојевима. Применом комбиноване спацијалности музички простор директно утиче на генерисање медијације (примери 3 и 4).

Пример 3: Прва медијација у оквиру прве етапе развојног дела



Све деонице из првог оркестра, уз подршку клавира, реализују хармонско кретање засновано на низању дурских секстакорада. Употреба трозвука увек изазива недвосмислену референцу на дурско-молски систем, тако да настаје модификовани тоналитет. Иако везе између суседних ступњева често имају модално порекло, попут употребе другог и седмог ступња из фригијске, односно, лидијске лествице, у овом

контексту (пример 4) Барток спроводи веома слободну модификацију чиме се донекле асоцира на медијантику. На почетку (такт 199) су употребљени секстакорди на шестом и седмом ступњу широко схваћеног модификованог тоналитета *in Es*. Дурски трозвук на вођици (де-фис-а) и варијантни шести ступањ (ха-дис-фис ~ цес-ес-гес) формирају медијантну релацију, након чега следе дурски секстакорди на шестом и природном седмом ступњу. Формира се секундни хармонски обрт заснован на својеврсном удаљавању од тонике (I – VII – VI) и повратку на почетну позицију (VI – VII – I). Може се констатовати да су употребљене 'ниска' и 'висока' варијанта седмог и шестог ступња (означени стрелицом у примеру), чиме се избегава хроматизација, а уједно постиже потпуно неочекивана функционалност. Тонални центар је веома снажно истакнут, а алузија на дурско-молски тоналитет изузетно је упечатљива. Формално, акорде је могуће означити као медијанту доминанте и субмедијанту, ниску односно високу (алтернативна шифра, пример 4), али би овакво тумачење негирало суштински процес истицања секундних релација. Наиме, медијантни акорди су веома ретко у првом обртају (секстакорду), већ се њиховим основним обликом истиче (хроматски) терцни однос. Суштина медијантних акорада у позном романтизму подразумева уску и непосредну везу са главним ступњем ка коме гравитирају, док приказани обрт код Бартока управо елиминише такво кретање. Избором обртаја у трогласу, омогућено је истицање основног тона акорда у дисканту чиме се и мелодијским средством додатно потенцира тонални центар.¹⁵

Специфичан модификовани тоналитет и његова изузетно светла дурска боја, додатно долазе до изражаја услед комбинације с атоналним слојем у деоници харфе уз потпуно удвајање другог оркестра. Истовремено, разлагање два мала дурска нонакорда у осминској пулсацији, који су постављени у односу тритонуса, ствара упечатљиву дисонантну напетост у пратњи. На самом почетку (такт 199), нонакорд у доњем гласу (~ ес-ге-бе-дес-фес) се поклапа са основним тоналним центром *Es*, који ће се такође јавити у тренутку затварања медијантног круга на крају ове етапе развоја (такт 237). Донекле је могуће констатовати да остинатни пратећи слој формирају тонични и поларни нонакорд почетног и завршног тоналног центра, али је одсуство њихове функционалне усмерености недвосмислено. Значај ових акорада је превасходно колористички, а употреба таква да утиче на стварање упечатљивог дисонантног атоналног слоја, који гради оштру опозицију у односу на модификовани тоналитет.

Када се сагледа однос између спацијалне и акторијалне димензије приказаног одломка, може се закључити да основна значења готово у потпуности преузимају атрибуте опонента. Актор „а“, који је у експозицији презентован у оквиру тоникалног музичког простора (*in C*), дезангажује се ка веома удаљеној атоналној спацијалности уз примену имитационе полифоније (видети тактове 186–196 у партитури). На овај начин фуриозо преузима примарне одлике игре на нивоу екстерне спацијалности (полифонија) и радикализује унутрашњи простор захватањем атоналности. Спацијално

¹⁵ Приказани тематски материјал представља модел који ће се транспоновати у наставку музичког тока (тактови 210–216), тако да настаје готово класични развојни сегмент форме. Употребљени су терцни односи између тоналитета којима је на нивоу целе етапе описан медијантни круг по малим терцама, уз један прескочен тон (*in Es* – такт 199, *in Fis* – такт 210, *in A* – такт 220 и *in Es* – такт 237).

дезангажовање у супротном смеру остварено је у оквиру игре (видети пример 3). Мултитоникални простор у оквирима контрастне полифоније, у коме се иманентно испољавао репрезентативни играчки карактер (актор „с“ у одсеку **V₂** друге теме), замењен је изузетно стабилним модификованим тоналитетом у изоритмичној хомофонији. Оваква медијација ипак није потпуна, јер је уведен нови актер „е“. Компактни акорди у деоници клавира и првог оркестра (пример 4), реализовани су у веома нестабилној осминско-четвртинској пулсацији, која је испрекидана честим паузама. Играчки карактер постиже се специфичном дестабилизацијом метра и померањем акцената у двочетвртинском такту. Увођење новог знака (актор „е“) има функцију интензивирања семиотичког процеса, тако да медијација додатно усмерава наративни ток. Замагљивање категорија доследно је спроведено на екстерном и интерном спацијалном нивоу па фуриозо настаје захваљујући повратку актора „а“, али се реализује у полифоно-атоналном простору. Игра је акторијално обогаћена новим протагонистом, у веома стабилном модификованом тоналитету и изоритмично-хомофоној фактури (примери 3 и 4). Може се закључити да у овом тренутку долази до веома специфичне радикалне медијације, с интензивним дивергентним дезангажовањем интерне спацијалности, чиме се транспарентно потврђује значај међупростора у оквиру полиспацијалног музичког универзума.

Пример 4: Прва медијација у оквиру прве етапе развојног дела

199

aktor "a₁" D⁹ (~ a-cis-e-g-b)

3.Vl.
4.Vl.
2.Vlc. Arpa
2.Vlc.
1.Cb.
2.Cb.

AT

D⁹ (~ es-g-b-des-fes)

aktor "e"

1.Vl.
2.Vl. Pfte.
1.Vlc.
1.Vlc.

f, secco *simile*

Es: T⁶ ——— |VII⁶ |VI⁶ |VI⁶ |VII⁶ T⁶ ———
(M̄D S̄M S̄M M̄D)

207

MT

Es: T⁶ |II⁶ |III⁶ Fis: T⁶ ——— |III⁶ |III⁶ |III⁶ |II⁶ T⁶

piu f

Процес медијације наставља се и у оквиру друге етапе развојног дела али је активност спацијалног плана знатно слабија (тактови 243–309). Тематски материјал који се разрађује заснован је на поступном осминском кретању. Константна ритмичка

пулсација асоцира на *perpetuum mobile* па се може говорити о мелодијској трансформацији актора „а“ (видети пример 2). Основни фактор медијације у другој етапи развојног дела представља нестабилан метар који у потпуности 'разиграва' фуриозни тематски материјал преузет из актора „а“. Долази до ситуације у којој је симбиоза значења на неки начин доведена на нови ниво у односу на прву медијацију у оквиру прве етапе. За разлику од суперпонирања игре и фуриоза у два диференцирана фактурно-оркестрациона, али пре свега спацијална слоја, у оквиру друге медијације долази до суптилнијег споја у коме два значења делују симултано.

У оквиру треће етапе развоја долази до формирања значајног атоналног сегмента којим се радикализује процес медијације (видети тактове 310–372 у партитури). Повратак основног актора „b“ доводи до формирања репрезентативног фуриоза. За разлику од примарног, тоникалног окружења у коме се јавља овај материјал, истакнуту улогу у трећој етапи има биспацијалност. Иако не поседује репрезентативне одлике суперпонирања два различита простора, као што је случај у првој етапи, комбиновање имитационо-полифоне атоналности над стабилним педалом у деоници тимпана ствара веома упечатљив ефекат. Када се узме у обзир контекст, може се рећи да фуриозо бива смештен у нестабилан музички простор, који представља иманентну одлику игре, чиме се наставља процес медијације на начин започет у оквиру прве етапе. У овим условима ефекат је далеко снажнији јер је употребљен актор „b“ који је знатно дистинктивнији у односу на више пута трансформисан актор „а“. Важно је скренути пажњу да услед посредовања фуриоза спацијалним одликама игре (нестабилан простор и полифонија) долази до кристализације овог значења односно до својеврсног наглашавања драмског карактера, нарочито у тренутку достизања спацијалне засићености, услед учешћа све већег броја гласова у имитационом процесу (тактови 332–338). Тада се постепено напушта пунктирана фигура, ритмичка пулсација постаје све равномернија, а фуриозни карактер апсолутно ескалира и достиже прву кулминациону тачку непосредно пред репризом.

Реприза сонатног облика, иако остварује извесно разрешење тензија у формалном смислу, додатно продубљује процес медијације. Извршен је повратак у основни тонални центар *C*, успоставља се идентична, хомофона фактура с почетка става, па се може констатовати да је спроведено спацијално ангажовање на спољашњем и унутрашњем нивоу. Радикализација наративног процеса, настала увођењем атоналности на крају развојног дела, исцрпла је спацијалне процесе и створила услове за 'повратак на почетак'. Ипак, на акторијалном нивоу спроведена је извесна модификација. Изостанак актора „а“, који је често коришћен у трансформисаном виду у оквиру оба значења, утиче на својеврсно истицање иманентног садржаја фуриоза – актора „b“. Једини елемент медијације, донекле слично као у оквиру друге етапе развоја, представља нестабилан метар. Константна промена метра и увођење сложеног петоосминског такта, значајно приближава два супротстављена значења, па фуриозо добија играчки карактер. Слично као у средишњој етапи развоја, два супротстављена значења интегрисана су у веома складну целину.

Одсек **V₁** друге теме репризира се у скраћеном виду у оквиру идентичног спацијалног поретка тоникално–мултитоникално, али је искоришћен основни тонални центар става *C*, у складу са сонатном нормом. Након овог сегмента следи реприза одсека **V₂** и повратак кључног играчког актора „*c*“. Мелодија друге теме, поверена деоници прве виолине, претрпела је веома значајне мелодијске и метро-ритмичке измене. Уколико се упореде експозиција и реприза (тактови 68–86 и 412–428), може се уочити да је парни, маршевски двочетвртински ритам трансформисан у играчки троосмински. Увођење орнамената доприноси бољем истицању карактера теме, док укидање пауза утиче на већу флуидност музичког тока. Спроведене су и поједине релативне мелодијске измене којима се неутралише мултитоникални потенцијал теме. Кључна измена спроведена је на спацијалном нивоу, довођењем целог репризног одсека **V₂** у изразито стабилне оквири модификованог тоналитета. На доминантном педалу смеђују се тонична и доминантна функција. Упечатљива је неодређеност тонског рода настала услед сукобљавања тоничне терце у мелодији са акордским слојем (тактови 413–416). Акорд молске доминанте модификован је снижењем квинте и истовременом употребом велике и мале септима. Овакав хармонски ток, иако поседује модерне поступке, генерише најстабилнији музички простор у ставу. Изразитост игре је доведена у први план и употребом монодијске хомофоније. Елиминација контрастне полифоније из експозиције, која је значајно драматизовала целокупни контекст, и употреба дискретне акордске подлоге у лежећим акордима уз статичан педал, омогућавају профилисање играчког карактера у најрепрезентативнијем виду. Може се успоставити јасна аналогија између репризе одсека **V₂** и прве етапе развојног дела. У оба сегмента остварена је изразита спацијална медијација која настаје услед употребе просторне позиције фуриоза (стабилан, хомофони музички простор) у условима игре. При том, финална медијација у репризи је акторијално заокружена, јер, за разлику од прве медијације у којој је уведен нови актор „*e*“, у репризи кључни представник игре, актор „*c*“, бива смештен у хомофони модификовани тоналитет.

На идентичан начин као у експозицији, након друге теме следи атонална радикализација која у овом тренутку раздваја репрезентативну игру од завршног фуриоза у коди. У завршној групи репризира се актор „*d*“ на идентичној тоникалној спацијалној позицији, уз промену тоналног центра (*H*), након чега се поново јавља кључни актор драмског фуриоза („*b*“).

Кода почиње идентично као прва тема, али је музички ток изразито фрагментаран и рапсодичан. Узлазни и силазни квартни скокови афирмишу основни тонални центар *C*, док дијалогизирање између два оркестра, уз употребу кратких мотива у основном и инверзном облику, утичу на пораст тензије (тактови 490–494). Након тога пунктирани ритам нестаје и долази до тоталне хроматизације музичког тока у веома брзој шеснаестинској пулсацији (тактови 495–508). Хармонски ток постаје нестабилан, центар гравитације се постепено потискује, а једини тонални знак представљају повремени квартни скокови. Напуштање тоналног центра *C* реализује се увођењем силазне кварте „*e*-*ха*“ (тактови 502–505) и узлазног тритонуса „*фис*-*це*“ (тактови 503–504) што доводи до формирања атоналности. Иако је овај музички простор у неколико наврата коришћен као фактор радикализације наративног тока, први пут један од главних актора достиже најнестабилнију спацијалну тачку. Висок

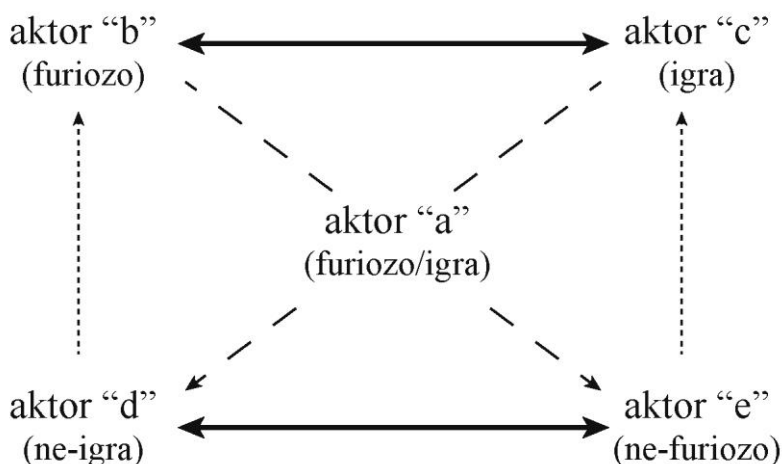
степен акустичке динамике, густа фактура која остварује утисак високог степена полифонизације – услед интензивне дистрибуције материјала између супротстављених оркестара – и константна шеснаестинска пулсација доводе до најрепрезентативнијег вида фуриоза. Драма се зауставља наглим дезангажовањем спољашњег музичког времена, успоравањем и променом темпа (такт 509) које прати и разређивање фактуре (тактови 513–516). Хармонски ток се постепено стабилизује и усмерава ка основном тоналном центру. Нарочито је упечатљиво разлагање мотива у деоницама првог оркестра (тактови 509–512) које је засновано на тоновима „ха-фис-дес-це“. Мелодијски покрет је истакнут четвртинским ритмичким вредностима, а додатни изражајни потенцијал добија када се понови у осминској ритмизацији уз употребу акцената. Иако је окружење атонално, ови тонови се могу интерпретирати као доња и горња вођица за тонику („ха“ и „дес“ за „це“), односно, као вођица за доминанту („фис“ за „ге“), па овај сегмент представља почетак својеврсног каденцијалног процеса. После спровођења скраћеног мотива у четири виолинске деонице (тактови 513–516), долази до разрешења напетости кроз централизацију *in C* насталу употребом квартног скока „ге-це“. С обзиром на то да је од самог почетка става узлазна кварта фигурирала као кључни фактор успостављања тоникалности, може се закључити да она представља тонални центар. У посттоналном контексту често уместо трозвука улогу гравитационог упоришта преузима интервал, што је овде недвосмислено потврђено употребом вођичних тонова ка централизованог квинти, који имају 'доминантну', односно кинетичку функцију.

Независно од хармонско-спацијалних процеса, који представљају кључни фактор медијације у приказаном делу, релативно сложени односи између актора такође значајно утичу на наративни ток. Њихово дејство уско је повезано са функционисањем музичког простора, али се може посматрати и издвојено у оквиру Грејмасовог семиотичког квадрата (пример 5). Ако се сагледа значај ових јединица, долази се до закључка да кључну супротност формирају два главна актора „b“ и „c“. Они генеришу опозицију на релацији фуриозо–игра која је основ изградње наратива. Значајну улогу поседује и актор „a“ који се јавља у неколико варијанти на различитим позицијама. У том смислу, његова функција се може окарактерисати као рефренска, а значење као релативно неутрално, па у семиотичком квадрату није стриктно дефинисано. Преостала два актора имају епизодни карактер. Нарочито актор „e“ који се јавља само једном и то у значајном тренутку, када започиње процес медијације. Његова улога је да оствари контрадикцију у односу на драмски фуриозо чиме донекле имплицира игру. Идентична је и функција актора „d“ који у експозицији ублажава опозицију, а у репризи се користи као својеврстан прелаз између две категорије. Он недвосмислено противречи игри и најављује повратак фуриоза.

Када се сагледа наративни ток другог става *Музике за жичане инструменте, ударалке и челесту*, намеће се закључак да веома интензиван и слојевит процес медијације у овом делу функционише на потпуно особен начин. Сама поставка бинарне позиције на почетку става је донекле специфична (пример 1). Као што је поменуто, основна значења, фуриозо и игра, нису директно сукобљени, већ је између њих интерполиран одсек **V**₁ који на модификованом актору „a“ само донекле имплицира игру. Овај сегмент делује готово као медијација јер користи оба простора

из бинарне опозиције, тоникални и мултитоникални, а фуриозни актор „a“ преназначава у играчки контекст. Наравно, овакво тумачење је логички немогуће, јер медијација може да наступи тек када се бинарна опозиција презентује. Слична ситуација реализована је и у завршној групи у којој се уводи актор „d“, али је значење ту знатно ближе фуриозу, па се може констатовати да ови сегменти форме само наговештавају основна значења и тиме ублажавају опозицију.

Пример 5: Односи између актера у оквиру семиотичког квадрата



Након три различите медијације у оквиру развојног дела и репризе прве теме, и значајне радикализације семиотичких процеса коју спроводе атонални сегменти, долази до финалне медијације на крају става. Овакав завршетак наратива отвара могућност нетипичног тумачења самог процеса медијације. Како истиче Дејвид Лидов, принцип медијације подразумева *укидање* бинарне опозиције односно *змагљивање* категорија. Суштина овог процеса подразумева приближавање различитих значења која у крајњој консеквенци преузимају атрибуте од опонента и тиме наративни контекст преводу на ниво апстракције. Међутим, у анализираном примеру медијација служи као средство кристалисања примарног значења, и њена интензивна употреба доводи до формирања репрезентативне опозиције на крају става. Фуриозо и игра постепено 'укрштају' своје одлике, али се у комплетном процесу, готово парадоксално, на тај начин приближавају својој најчистијој природи. Тек када актор „c“, као кључни носилац играчког потенцијала, изврши потпуну трансценденцију у стабилан музички простор близак фуриозу (реприза **B2**) формира се репрезентативна игра. У оквиру коде, актор „a“, ослобођен пунктираног ритма, у екстремно фуриозном хроматизованом маниру, у спацијалним условима који достижу атоналност, коначно исказује свој пун потенцијал. Репрезентативна значења излажу се крајње транспарентно, без интерполације семиотички слабије одређених сегмената, па се може закључити да медијација представља фактор радикализације бинарне опозиције. Делује да је реч о обрнутом процесу у односу на онај који показује Лидов, односно, да се наративни ток креће од апстракције ка реалној опозицији.

Хармонски језик Беле Бартока у разматраном делу захвата најшири музички простор од релативно традиционалног модификованог тоналитета до изузетно оштре атоналности. Интеракција снажно супротстављених композиционих принципа и њихова упечатљива кохеренција могући су услед изразито сврховите употребе хармонских средстава у циљу генерисања процеса медијације. Испитивањем спацијалних категорија и њихове улоге у формирању наратива отварају се нове перспективе истраживања музике посттоналног контекста.

Цитирана литература

Fanning, David: „Introduction. Talking about Eggs: Musicology and Shostakovich“, in: David Fanning (ed.), *Shostakovich Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 1–16.

Lidov, David: *Is Language a Music?: Writings on Musical Form and Signification*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

Sabo, Atila: *Posttonalni kontekst i narativna funkcija harmonskog jezika u muzici Šostakoviča, Hindemita i Bartoka*, doktorska disertacija, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2018.

http://fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/doktorske_studije/atila_sabo/Doktorska%20disertacija%20-%20Atila%20Sabo.pdf

Tarasti, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*. Blumington – Indianapolis: Indiana University Press, 1994.