

*“Универзитет Св. Кирил и Методиј”
Факултет за музичка уметност*

Димитрије Бужаровски

Увод во анализа на музичкото дело

*Ское
1995*

Содржина

<u>Предговор</u> 4.
<u>1. Вовед</u>	
1.1. Музичко дело, музичка уметност, музичка култура 7.
1.2. Автор, дело, изведувач, изведба, публика 7.
1.3. Психичките, социјалните и универзалните одредници на музиката 7.
1.3.1. Психичките одредници 8.
1.3.2. Социјалните одредници 8.
1.3.3. Универзалните одредници 9.
1.4. Значењето на музиката 9.
1.5. Временски и просторни уметности 9.
1.6. Музика, теорија на музика 10.
1.7. Менливоста на поимот музика 11.
1.8. Музички жанр, музички стил 11.
<u>2. Содржина и форма на музичките дела</u> 13.
2.1. Содржина и форма на уметничките дела 13.
2.2. Содржина и форма во музиката 13.
2.3. Содржина - музичкиот материјал, форма - организација во музичкото време 14.
<u>3. Плановите на музичкото дело</u> 15.
3.1. Интервалскиот план 15.
3.2. Ритмичкиот план 16.
3.3. Хармонскиот план 18.
3.4. Инструментацијскиот план 19.
3.5. Динамичкиот план 21.
3.6. Агогичкиот план 22.
3.7. Артикулацискиот план 22.
3.8. Плановите и графичките симболи 24.
<u>4. Материјалот на музиката</u> 25.
4.1. Мотив 25.
4.1.1. историските аспекти на проблемот 28.
4.2. Тема 28.
4.3. Фигура 30.
4.4. Пасаж 32.
<u>5. Работа со материјалот</u> 34.
5.1. Излагање на еден или повеќе материјали 34.
5.2. Излагање на еден или повеќе материјали со повторување на сите или некои од нив 34.
5.3. Изменето повторување 37.

5.4. Изменето повторување со скратувања и проширувања 37.
5.5. Изменето повторување со промени на плановите на музичкиот материјал 39.
5.5.1. Промени кај интервалскиот план 40.
5.5.2. Промени кај ритмичкиот план 41.
5.5.3. Промени во хармонскиот план 43.
5.5.4. Промени кај инструментацијскиот план 45.
5.5.5. Промени кај динамичкиот план 46.
5.5.6. Промени кај агогичкиот план 49.
5.5.7. Промени кај артикулацијскиот план 49.
5.6. Шематски приказ на работата со материјалот	
5.7. Работа со материјалот кај полифоните дела 53.
5.7.1. Cantus firmus 53.
5.7.2. Имитацијата 57.
5.7.3. Слободните контрапункти 59.
6. Музичкиот материјал и неговото излагање во музичкото време 63.
6.1. Реченица 63.
6.1.1. Заокружувањето на речениците 63.
6.1.2. Должината на реченицата 67.
6.1.3. Деливост на реченицата 68.
6.2. Сложена реченица 71.
6.2.1. Паралелен период 71.
6.2.2. Контрастен период 73.
6.2.3. Низа од реченици 74.
6.2.4. Ланец од реченици 76.
6.2.5. Низа или ланец од двотакти 77.
6.2.6. Двоен период 78.
6.3. Вовед во речениците 79.
6.4. Скратување и проширување на речениците 81.
6.4.1. Скратување на реченицата 81.
6.4.2. Проширување на реченицата 82.
6.4.3. Комбинирани измени на реченицата 86.
6.5. Скратување и проширување на сложените реченици 87.
7. Формата на музичките дела 91.
7.1. Историските аспекти 91.
7.2. Основните музички форми 91.
7.3. Преодноста на формите 92.
7.4. Деловите на музичките форми 92.
7.5. Фазите во развитокот на музичките дела 94.
7.6. Видови на излагања 97.
8. Многузначноста на музичките дела 107.

Предговор

Анализата на формите на музичките дела во себе крие особен теориски предизвик. Пред музикологот се наоѓа еден од најсложените и најнедопирливи феномени, а неговите тајни се скриени длабоко под многубројните слоеви што тој ги содржи. Затоа при секој обид за обопштување, донесување на заклучоци што треба да укажат на правила, на законитости во развитокот на музичките форми, се среќаваме со бројни потешкотии.

Всушност уметноста и уметникот се во еден процес на непрестано градење, менување и рушење на правилата. Трагањето по свој сопствен и оригинален израз ја следи уметноста од нејзините почетоци до денес. Иако оригиналноста е историска категорија која се јавува некаде од ренесансата па наваму, новините, откритијата во уметноста отсекогаш се ценеле како посебен квалитет. Оттаму и нашиот теориски проблем, зашто, штом ќе изградиме некое правило, веднаш пред нас се јавуваат примери што укажуваат на отстапувањата од тоа правило.

Оваа особеност на предметот на нашето истражување непосредно влијае и врз заклучоците, што, често пати, мораат да бидат многу општи, за да можат да ги покријат сите разлики во поединечните примери.

Сепак, и покрај овие потешкотии, историјата бележи бројни обиди да се изгради методологија на анализата на музичките дела.

Кон нив се приближува и нашиов труд кој е замислен да служи и одговара на повеќе задачи.

Најнапред како што веќе истакнавме неговото создавање е обид да се изградат постапките за анализа на музичките дела.

Иако навидум ова изгледа едноставен проблем, разновидноста на музичките творби, принципот за градење и уривање на правилата за кој пред малку говоревме, го чинат градењето на универзалните постапки, (оние постапки што би можеле без исклучок да се употребуваат на било која музичка творба) многу сложена задача.

Меѓутоа вредноста на една постапка, особено кога станува збор за таква со која треба да се дојде до теориски заклучоци, се мери со нејзината општа применливост. Колку повеќе примери можат да се подведат (анализираат) под неа, толку е поголема нејзината вредност, и оттаму вредноста на теориските заклучоци што ќе произлезат.

Во оваа смисла овде беше направен обид да се изгради една методологија која ќе даде принципи применливи на целокупното музичко творештво, како во временска (историска), географска (музичките култури од различните меридијани), така и во жанровска смисла (сериозна музика, фолклор, популарна музика итн.)

Сепак, и покрај оваа наша намера, понудените постапки го опфаќаат само оној дел од светската музичка култура кој може да се запише, претстави со традиционалното мензураално нотно писмо. Музичките дела што користат разни други графички симболи (како на пример во алеаториката), или пак музичките дела што го надминуваат звучниот медиум, (како на пример визуелната музика, каде во градењето на делото влегуваат елементи врзани со сетилото вид), не би можеле да се анализираат со предложените постапки.

Разните експерименти што се случија во музичката култура на двассеттиот век и што коренито го изменија, односно понудија други концепти на феноменот наречен музика, бараат соодветен пристап. Тој пристап треба да појде од основната концепција на трагањето, истражувањето во сферата на звукот и светлината. За жал, како што кажавме нашите постапки, сепак, не се толку широки и сеопфатни.

За да изградиме една таква методологија, како што ќе може да се види подоцна, пред сè, тргнавме од разликувањето на двете битни компоненти на музичките дела - содржината и формата. Содржината како материјал за градба, формата како низење (истекување) на тој материјал во музичкото време.

Ова разликување на содржинските од формалните елементи на музичките дела е исто така една од централните задачи на овој труд. Од увидот во повеќе слични трудови, а и од праксата во работата со студентите кои ги анализираат музичките дела, една од најчестите грешки, беше поистоветувањето на содржинските со временските единици на музичките дела (на пример мотивот, со двотактот, темата со реченицата и тн.)

Исто така при дефинирањето на содржинските елементи внесовме уште една новина - разликувањето на плановите на музичкото дело. И овде постоеше сериозен теориско-методолошки проблем. Плановите на музичкото дело можат да бидат изведени според строги акустички принципи, или според принципите на графичкото означување на музичкото дело. Меѓу овие две можности, ние се одредивме за ознаките што се користат во музичката литература (нотното писмо со ознаките за динамика, артикулација, инструментацијата итн.). При тоа тргнавме од претпоставката дека овие ознаки треба да му послужат на изведувачот како упатство за следење на авторовата замисла.

Вака одредените планови, како што ќе видиме подоцна одговараат на акустичките особености на музичките дела (висина, траење, боја). Но тие пред сè, одговараат на концепцијата, односно ефектите што авторот сака да ги постигне преку своеот дело. Токму затоа тие се поблиску до уметничката реалност, односно до онаа чисто акустичката. Нијансите што се воспоставуваат со плановите на музичкото дело, најдиректно треба да се одразат врз најбитната категорија поврзана со музиката и уметноста воопшто - значењето.

Во теориските задачи што беа поставени пред овој труд е и одвојувањето на постапките за анализа, од претставувањето на формите на музичките дела што се јавуваат во историскиот развиток на музичката култура. Најголемиот дел трудови посветени на музичките форми, ги спојува овие две различни области.

Оттаму овој труд, како што може да се види од насловот, ќе расправа исклучиво за постапките за анализа на музичките дела. При тоа, како што веќе кажавме, подеднакво следејќи ги и содржинските и формалните аспекти.

Музичките форми, како поголеми целини во кои се заокружува музичкото дело, биле тема на расправа на еден друг труд, базиран врз истата методологија. Во него биле прикажани петте музички форми што најчесто се среќаваат во музичката литература: фугата, песната, варијациите, рондото и сонатната форма. Иако бројот на музичките форми е многу поголем, мислење на авторот е дека низ овие пет музички форми може да се сублимира, да се претстави целокупниот развиток на музичката култура. Историјата на овие пет форми, го одразува развитокот и на поголем број од останатите музички форми. Навраќајќи се на нашата почетна констатација за исклучоците во музичката литература, може да се заклучи дека поголемиот дел музички творби се наоѓа во меѓупросторот на музичките форми, познат како преодност на формите.

Надополнувањето што треба да се оствари меѓу овие трудови, укажува и на основната намера тие да го покријат подрачјето на дисциплината која досега се нарекуваше *музички форми*. Така треба да се сфати и насловот - вовед во анализата на музичкото дело - како вовед во анализа на формите, во традиционалната смисла на употребата на овој термин. Ние го избегнавме терминот *музички форми* за да укажеме на двојството содржина-форма, односно разликувањето на овие две категории.

Од друга страна постојат и други слоеви на музичките дела што би можеле да бидат, но не се предмет на нашата анализа. Тие се предмет на други теориски дисциплини

(социологијата, психологијата и естетиката) што градат свои методологии за разоткривање на неговата суштина.

Во истата смисла, овде ќе бидат преземени како готови фактите од другите посебни теориски дисциплини (хармонијата, полифонијата, инструментацијата, интерпретацијата итн.) што можат и натаму да се анализираат низ методологијата на тие дисциплини.

Покрај сите овие задачи овој труд има и уште една која авторот исто така ја сметаше за особено важна. Имено, евидентно е отсуството на литература на македонски јазик која би им помогнала на студентите, но и на сите други кои се заинтересирани да навлезат во тајните на структурите на музичките дела. Со овој труд авторот сака да пополни еден дел од таа празнина.

На крајот да споменеме дека со цел да го направиме полесно следењето на термините што се употребени во излагањето на оваа методологија, на почетокот од трудот се наоѓаат повеќе дефиниции на најопштите поими врзани со музичката култура, музичкото дело и неговата анализа.

1. Вовед

1.1. Музичко дело, музичка уметност, музичка култура

За да стигнеме до предметот на нашиот интерес: содржинската и формалната структура на музичките дела, ќе мораме кусо да го претставиме нашето разбирање на повеќе поими. Музичкото дело е дел од феноменот музичка уметност, а музичката уметност е дел од уште посебенфатниот феномен музичка култура. Музичката култура ги опфаќа сите појави и институции врзани со создавањето и претставувањето на музичката уметност. Така во неа покрај самата уметност, авторот, изведувачите и публиката, спаѓаат и сите институции и инструменти за нејзината дистрибуција: музичкото образование со музичките училишта, факултети и тн., медиумите (радиото, телевизијата, касетната, грамофонската и компакт диск продукција, печатот), менаџерите, мецените, концертните простории и издавачите на музички дела.

Сепак централната категорија на овој комплексен феномен е музичката уметност, која пак во својата целина е составена од музичките дела. Постојат различни мислења дали сè што се создава во музичката уметност може да се подведе под категоријата музичко дело. Ние во овој момент нема да навлеземе во таа расправа, но потребно е да укажеме дека исто така и самиот поим музичко дело е комплексен и не треба да се изедначува само со еден сегмент од неговото постоење, како што е на пример, партитурата, снимката или изведбата.

1.2. Автор, дело, изведувач, изведба, публика

Всушност музичкото дело постои низ пет модалитети, односно релацијата:
авторска замисла - партитура - изведувачка замисла - изведба - доживување на публиката.

Во современата музичка култура некои членови од оваа релација можат да бидат испуштени, (на пример да нема партитура), или во случајот на изведбата да имаме снимка, наместо жива изведба. Во некои случаи авторот и изведувачот можат да бидат истата личност, односно авторот или изведувачот, да бидат поставени во функција на слушатели.

За нас беше од посебно значење да истакнеме дека делото не постои само во својата материјална форма (партитурата и изведбата), туку и во својата духовна форма (авторската и изведувачката замисла и доживувањето на публиката). Трите модалитети на духовното постоење на музичкото дело се резултат на активноста на креативниот субјект - човекот.

1.3. Психичките, социјалните и универзалните одредници на музиката

Ако музиката е резултат на човковите активности и творештво, ако таа од него потекнува и нему му е наменета, тоа значи дека тој неа ја создава според законите на својата природа (неговата анатомска, физиолошка и психичка градба) и општеството во кое тој живее и универзалната цивилизација која во вселената ја гради од своето постоење до денес. Оттаму овие три рамништа на креативниот субјект се јавуваат и како одредници на структурата на музичката уметност. Ова исто така значи дека музиката создадена за другите живи суштества на нашата планета (животните), или пак наменета за регистрирање

преку електронски средства (едно електронско уво на пример), би имала сосема други особености.

1.3.1 Психичките одредници

Границите на музичката уметност најнапред се одредени со нашата можност за регистрирање на звучните дразби и во таа смисла: фреквентното поле во кое може да ја слушаме музиката, праговите за регистрација на промените на фреквенциите или интензитетите на звучните дразби, различното доживување на истите интензитети во различните фреквентни делови итн. Од особено значење е перцептивна организација, начинот на кој се средуваат слушните дразби во нашиот нервен систем, според која ние ги групирааме поединечните звуци во мотиви, фрази и мелодиски линии (хоризонтална организација) и созвучја и акорди (вертикална организација) и ги препознаваме транспонираните музички образци како идентични, оние со мали промени како слични итн.

Но психичките одредници не се исцрпени со особеностите на човековата перцепција. Мотивацијата, емоциите, вниманието, учењето, меморијата, мислењето итн., подеднакво учествуваат во оформувањето на карактеристиките на музичката уметност, односно нејзината централна цел - доживувањето на убавото.

Имајќи предвид дека секоја единка се разликува во психичка смисла, и дека на земјината топка всушност не постојат две целосно идентични личности, може да се очекува дека и доживувањето на музиката ќе се разликува од единка до единка.

Од друга страна, како што веќе кажавме, психичките одредници и меѓу нив особено перцептивните можности, играат особено важна улога во дефинитивното оформување на границите на музиката, односно музичкото дело. Оттаму најголемиот дел од музичките дела не се распостира до крајните вредности на човековите способности, туку се потпира врз просечните вредности, т.е. оние вредности што можат да се достигнат, односно да бидат забележани од најголемиот дел од човештвото.

Така на пример, иако кај човекот фреквентент опсег за регистрација на звуките во своите крајни граници се движи од 16 Hz до 20 KHz, музичката уметност е концентрирана во опсегот од неколку илјади херци. Иако има поединци кои можат да забележат и разлики од 1/16 од музичкиот полустепен, најголемиот дел од човештвото реагира најповеќе на разликите од четвртина степен. Тука завршуваат и поделбите на музичките скали. Скали со помали растојанија меѓу стапалата, би биле употребливи само за особено надарените.

Ова подеднакво се однесува и на другите компоненти на музичкото дело. Така на пример, нашата способност за паметење директно се одразува врз должината на музичките образци и оттаму, на структурата на музичките форми/нашата ограниченоност на само една насока на вниманието влијае врз можноста за следењето на полифонијата итн.

1.3.2 Социјалните одредници

Слушајќи го фолклорот на различните народи од светот ќе забележиме големи разлики. Ваквата разновидност на музиката потекнува од различните музички традиции и социјално-културни услови во кои таа се создава. Исто така ние можеме да забележиме дека различните социјални слоеви и во една иста социјално-културна средина слушаат различна музика. Припадниците на различните професии му приоѓаат на музичкото дело од различни страни. Професионалните музичари своето внимание ќе го насочат кон

аспекти на музичкото дело кои се непознати за останатите слушатели, а различниот пристап ќе доведе и до различно доживување на истото музичко дело. Доколку не припаѓаме на одредената култура и во некои случаи на одредениот социјален слој, за нас ќе биде тешко да комуницираме со некои музички дела, па оттаму, не ќе можеме целосно да ги примиме и нивните значења и пораки.

Сите овие примери треба да укажат и на социјалната условеност при создавањето и доживувањето на музичките дела. Таа може да биде помалку или повеќе присутна, односно одредено дело да биде во поголема мерка резултат на социјалните и културните традиции на својата средина, да ги надминува, или пак да одговара на традициите од некоја друга средина и сепак, социјалната условеност секогаш е еден од факторите во обликувањето на доживувањето на музичкото дело кај различните слушатели.

1.3.3 Универзалните одредници

Во светската музичка традиција среќаваме и музички дела што без разлика на културните традиции и социјалниот слој, допираат со сета своја моќ до сите слушатели на земјината топка. Во нив подеднакво уживаат слушателите од различните историски периоди на развитокот на човековата цивилизација, оние од минатото и сегашноста. Тие дела поседуваат уште еден слој - универзалниот, кој ги надминува психичките, социјалните, географските и историските граници.

1.4 Значењето на музиката

Преку одредниците ја допревме и најзначајната категорија на музиката - значењето. Ако таа нема некое значење, нешто што треба да ни пренесе, таа нема да биде привлечна за нас. Целокупното доживување на музиката се состои во пренесувањето на значењета. Така најверојатно се поттикнува најмоќното задоволство кое човештвото го движи напред во историјата, задоволството од откривањето.

Тука лежи и објаснувањето за опстојувањето на музичката уметност која не е ниту практична, ниту корисна во производството на материјалните добра. Иако од уметноста не можеме да се нахраниме, облечеме, или произведеме некоја алатка која ќе ни помогне во работата, духовното задоволство што таа ни го дава, различните ефекти што кај нас ги предизвикува (перцептивни, емотивни, сознајни) ја чини неопходна за човештвото.

Сепак, толкувањето на значењето претставува еден од најсложените научни проблеми со кои се занимава научната дисциплина наречена - семиотика. Иако нема детално да се осврнеме на овој научен проблем, занимавајќи се со прашањата на содржината и формата на музичките дела, ние повеќе пати неминовно ќе мора да му се навратиме.

1.5. Временски и просторни уметности

Во историјата на теоријата за уметностите се изградени повеќе поделби кои се изведени според различни критериуми (на пример: прикажувачки и неприкажувачки,

продуктивни и репродуктивни, слободни и механички итн.) Меѓу нив ја среќаваме и поделбата на:

а) просторни умености, (некои ги нарекуваат и неподвижните уметности, односно уметностите што се служат со слики, како што се сликарството, скулптурата, и архитектурата), и

б) временски уметности, (односно уметностите што се служат со движењето и звукот, како што е поезијата, играта (танцот) музиката, драмата и филмот.

Музиката спаѓа во временските уметности бидејќи во нејзината реализација се состои од повеќе временски точки, што последователно (сукцесивно) се низнат. Сепак во музиката покрај оваа хоризонтална димензија (ако временското распостирање го замислим како низење на хоризонтална оска) постои и вертикална димензија, преку едновременото звучење на повеќе звуци (интервали и акорди).

Така, покрај музичкото време го добиваме и музичкиот простор. Но тој е само додадена, а не основна компонента на музичките дела. Музичките дела можат да постојат и без музичкиот простор, но не и без музичкото време.

1.6. Музика, теорија на музика

Изучувањето на музичката уметност може да се изведе на различни начини, односно да се пристапи кон разгледувањето на различните аспекти што таа ги содржи. Но за нас, пред сè, од особено значење е да го издвоиме самиот феномен - од она што е теорија (рефлексија), односно науката за него. Во тој случај од една страна постојат:

а) музиката (и преку неа: музичката култура, музичката уметност и музичкото дело), и од друга страна

б) теоријата за музиката, односно музикологијата.

Музикологијата развива повеќе научни дисциплини што се занимаваат со: музичките форми, хармонијата, полифонијата, инструментите и инструментата-цијата, нотното писмо, музичкиот фолклор, композицијата и интерпретацијата, историјата на музиката, акустиката, доживувањето, односите меѓу музиката и општеството и др.

Некои од овие научни дисциплини имаат различни имиња од предметот на нивното истражување како на пример: етномузикологија, психологија, социологија, естетика на музиката итн. Но во повеќе случаи името на научната дисциплина е исто со предметот на интерес, како на пример: музички форми, хармонија, полифонија, акустика итн.

Покрај ова треба да се истакне и разликата меѓу дисциплините што исклучиво се занимаваат и произлегуваат од музиката, и оние што имаат поширок предмет на интерес. Всушност, за да се оформи една научна дисциплина таа мора да го дефинира предметот и методот на своето истражување. Некои од споменатите дисциплини се ориентирани исклучиво кон музиката и имаат изградено свој специфичен метод, како на пример науките за формите, хармонијата, полифонијата итн.

Наспроти нив: естетиката, социологијата, психологијата, акустиката, историјата итн. се применети (аплицирани) во подрачјето на музиката, употребувајќи ги постапките што ги развиле за целокупното подрачје на нивниот интерес.

Освен теориските дисциплини во образовните музички институции се изучуваат и практичните дисциплини. Тие имаат за цел да развијат одредени вештини и способности кај учениците. Тие можат да бидат самостојни, како на пример: солфежот, читањето и свирењето партитури, или придружени на теориската настава по одреден предмет како вежби (од хармонија, полифонија, композиција, музички форми, совладувањето на техниката на изведба на одреден инструмент, итн.)

1.7. Менливоста на поимот музика

Особена потешкотија во теориското разгледување на музиката претставува постојаната менливост на поимот (концептот) музика во историска и географска смисла. Вообично ние, како припадници на западната цивилизација, за музиката размислеваме низ: дванаесеттонскиот систем, дур-мол тоналитетите, функции на стапалата, војица, хармонија основана врз каденцата итн. Примената на ваквото разбирање на поимот музика многу успешно се вклопува во музичката култура на Европа, некаде од крајот на XVI век па до почетокот на XX век. Но веќе атоналната музика битно менува некои особености на музичките дела (губење на тоналитетот значи губење и на хармонијата, која од своја страна е основа за градење на дотогашните формийменувањето на функцијата дисонанца-консонанца носи нов пристап во интервалските односи итн.). Истиот проблем ќе го имаме и со толкувањето на нашиот музички фолклор во кој ќе наидеме на други тонски системи, многу поразлични од оние на дур-молската тоналност.

Особено многу различни концепти беа испробани во периодот на авангардната и експерименталната музика. Некои од нив се враќаат и кон тоналноста, меѓутоа на различен начин од претходно споменатите тонални системи изградени во периодот XVI-XIX век. Така на пример, минимализмот, еден од првите обиди повторно да се користат тонални образци, е многу далеку од вообичаените постапки со тоналноста на претходните периоди.

Различноста на поимите од различните региони и култури на светот може целосно да го измени доживувањето, односно толкувањето, разбирањето на музичките дела. Насилната примена на погрешниот концепт доведува до конфликт и недоразбирање меѓу слушателот и музичкото дело.

Историската (хоризонталната) и географската (вертикална) разновидост на поимите - музика, нужно ја наметнуваат потребата од употреба на различни методи во анализата на делата од одредени историски и географски координати. Оттаму, како што ќе видиме во натамошниот текст, ќе се соочуваме со сериозни теориски проблеми кај сите обопштувања што ќе треба да ги направиме.

1.8. Музички жанр, музички стил

На крајот од овој вовед да дефинираме уште два поими, што често ќе ги употребуваме: жанр и стил.

Музичкиот жанр обединува повеќе дела со исти или слични особености (хармонија, форма, полифонија, инструментација, интерпретација, израз), без разлика на историското време во кое се создадени. Во оваа смисла говориме за музичките жанри: сериозна музика, забавна музика, рок, народна, новокомпонирана.

Покрај ваквата употреба, овој термин ќе го сретнеме и како ознака за одредени подрачја од еден музички жанр, најчесто сериозната музика (на пример: оперскиот жанр, пијанистичкиот жанр итн.)

Музичкиот стил обединува повеќе дела со исти или слични карактеристики но во рамките на одредено историско време. Тој е практично поткатегорија на музичкиот жанр бидејќи има свои временски граници (на пример, ренесансата, барокот итн.)

2. Содржина и форма на музичките дела

2.1. Содржина и форма на уметничките дела

Кај секое уметничко дело можеме да издвоиме две категории: содржина и форма. На терминот форма, (кој е преземен од латинскиот јазик и се користи во повеќето современи јазици), често му се спротивставуваат неколку термини: содржина, материја, она што е претставено, тема итн. Различните толкувања на поимите на кои треба да се однесуваат овие термини произлегуваат и од карактеристиките на различните уметности.

Така кај претставувачките уметности возможно е да се разговара и за материјал и за содржина на она што е претставено. Кај нив категоријата форма го покрива начинот на кој таа содржина е претставена. На пример, во литературата: материјалот, граѓата, се зборовите, односно вокалите и консонантите од кои тие се составени, а содржината она што треба да се претстави (одреден настан, доживување, чувство итн.). Ваквиот материјал и содржина, може да биде прикажан низ различни форми (роман, расказ, песна итн.). Во ликовната уметност - материјалот се боите, содржината настанот или личноста што се прикажува, а формата начинот на кој таа содржина е прикажана (перспективата, аголот, светлото итн.) Во архитектурата ќе имаме само материјал кој се обликува во одредени форми. Таа, најверојатно, е и најблиску до музичката уметност.

2.2. Содржина и форма во музиката

До средината на 18 век преовладувало мислењето дека музичката уметност е прикажувачка уметност. Повеќето автори музиката ја изеданчуваат со пеењето каде покрај музичкиот дел се среќава и текст. Текстот има одредена содржина, па според тоа и содржината на музиката е содржина на текстот.

За напуштање на концептот за музиката како прикажувачка уметност посебно ќе придонесе развојот на инструменталната музика која бележи подем во барокот и класицизмот. За разлика од ренесансата каде инструменталната музика била еден видrudimentирана верзија на вокалната, па често инструменталните делници можеле да бидат изведувани од било кој инструмент, односно глас, во барокот дефинитивно се разграничени вокалната и инструменталната музика.

Кон градењето два концепта: програмска (прикажувачка) и апсолутна (неприкажувачка) музика кон крајот на XVIII век, придонеле и формите што се развиваат во барокот и класицизмот (фугата, сонатата) каде музичкиот материјал исклучиво се организира според шаблоните на формата, а не според прикажувањето на некаква содржина. Во XIX век ќе се појави формализмот, кој ќе негира дека музиката може да има било каква програмност, односно прикажувачка моќ, и дека таа може да се прикажува само самата себе, односно музичкиот материјал.

Ние ќе го подржиме тоа гледиште, не исклучувајќи го мислењето дека во својата повеќеслојна структура, музиката може да содржи и одредени значења. Сепак тие повеќе се врзани со креативниот субјект, човекот, односно со чистите - звучни структури, што се цел на истражувањето на нашата научна дисциплина.

2.3. Содржина - музичкиот материјал, форма - организација во музичкото време

Оставајќи ги евентуалните прикажувачки слоеви, односно слоевите со специфични значења, за теориската расправа во некоја друга дисциплина, овде ќе се ограничиме на она што, без дилеми, може да го најдеме, односно да го констатираме, кај сите музички дела - а тоа е музичкиот материјал. Така натаму ќе ја изедначиме содржината на музиката со музичкиот материјал од кој ќе се гради музичкото дело. Организацијата на тој музички материјал во музичкото време ќе ја претставува музичката форма.

Така на пример, фугата е конституирана врз музичка тема која во нашиот случај ќе биде музичкиот материјал, односно содржината. Како таа тема ќе биде употребена за да се добие целината на композицијата - повторувањето во разни гласови, на различни стапала и тн., формирањето на различни поголеми целини, (прво излагање, второ излагање итн.) ѕето тоа ќе ч припаѓа на музичката форма.

Сепак, крајната цел на музичкото дело е да пренесуве некое значење. Во неговото формирање поденакво ќе учествуваат и материјалот и формата. Иако материјалот самиот по себе веќе содржи некакво значење, дефинитивното значење во делото ќе се добие со начинот на кој тој е изложен (музичката форма). Ако повторно ја земеме фугата за пример, можеме да заклучиме дека нејзината тема веќе самата по себе содржи некое значење. Но тоа значење трпи сериозни промени минувајќи низ сите фази на обработка (имитациите, промените од дурска во молска тоналност, скратувањата, градењето на секвенци од сегменти на темата итн.). На овој начин значењето е резултат на интеракцијата на материјалот и формата.

3. Плановите на музичкото дело

Прашањата за значењето и доживувањето на музичкото дело, често пати навлегуваат во сфери кои се уште се делумно или целосно недостапни за научното сознание. Она што е достапно се плановите на музичкото дело што се материјално присутни, можат да се констатираат, измерат, споредат, претстават со знаци итн.

Пр.бр.1: L.V. Beethoven,
Соната за пијано оп.2 бр.1, 1 став



Во почетните тактови од Бетовеновата соната за пијано оп. 2 бр.1, можеме да евидентираме повеќе карактеристики на водечкиот глас:

- интервалското движење **цe4 - еф4 - ас4 - џe5** итн.
- ритмичкото движењето во четвртини, потоа пунктирана четвртина, триола од шеснаесетини итн.
- ознаките за артикулација: стаццато, легато
- ознаката за темпо - Алегро)
- динамичката ознака **P**
- разложениот молски тризвук (прво стапало во еф-мол)
- материјалот се наоѓа во средниот регистар на пијаното.

Овие карактеристики одговараат на седумте планови кои ќе можеме да ги сртнеме туку-речи кај сите музички материјали, односно музички дела. Ова воедно значи дека тие не мора секогаш сите истовремено да се појават.

Именувајќи ги според особеностите односно спецификите што ги содржат ние ќе ги дефинираме следните седум плана:

1. **интервалски**,
2. **ритмички**,
3. **инструментацииски**,
4. **хармонски**,
5. **динамички**,
6. **артикулацииски** и
7. **аѓогички**.

3.1. Кај првиот план, интервалскиот, разликуваме два односа:

а) хоризонтален, во смисла на интервалите што се низнат едно по друго во еден глас при што формираат мелодиска линија

Пр. бр.2: “Малечко је јубаво“ (народна)
Македонски музички фолклор - Песни II бр. 2/18



Во овој пример интервалскиот план е застапен преку низот од следните интервали:
г3> - г2< - г2< г2> - 1 г2< - м2< - м2>

(интервалите се означени со скратување од буквите г- голема м-мала, бројот го означува интервалот 1 -прима, 2 - секунда, 3 терца и тн., а ознаките >< насоката на интевалот)

б) вертикален, кој ги претставува интервалските соодноси меѓу два или повеќе гласа.

Пр. бр.3: J. S. Bach,
Мали прелудиуми



Вертикалниот интервалски план во овој Бахов прелудиум ја содржи следната шема:
16 - г17 - г10 - 5 - г9 - 4 | г6 - 5 - 4 - г10 - 12

Вертикалниот интервалски план произлегол од појавата на полифонијата. Но тој подеднакво учествува и во формирањето на хармонскиот елемент на музичкото дело. Сепак, тој не може да се поистовети со хармонскиот план бидејќи:

- хармонскиот план може да постои и при појавата на само една мелодиска линија (т.н. латентна хармонија),
- полифоното водење на гласовите гради вертикални соодноси што се различни од вертикалните низови на хармонскиот план.

Интервалскиот план е и првиот што е евидентиран во теоријата на музиката од Питагорејската школа во Антиката (ВИ в. п.н.е.). Питагорејците се основоположници на музичката теорија и нивните акустички истражувања се насочени исклучиво кон интервалите и нивната употреба во тонските низови (модусите) и мелодиската линија.

3.2. Ритмичкиот план се содржи во:

- а) метриката, која го одредува пулсирањето на ритамот (бинарна или тринарна, едноставна или сложена, со различни единици како на пр. 2/4, 3/4, 3/8 итн.) . Пулсирањето

често може да биде одредено и со остинатните ритмички фигури што се во основа на ритамот на одредени дела со танцувачки карактер, како на пример хабанерата:



Користејќи ги особеностите на метриката (распоредот на силните и слабите времиња) композиторите градат полиритмички, односно полиметрички структури.

Пр. бр.4: F. Chopin,
Валцер оп.64 бр.1

Иако основниот ритам овде е 3/4, во горниот глас, кој ја донесува основната мелодиска линија, се повторува мотив кој има 2/4 структура и акцентирање. Полиритмиката во овој пример подеднакво може да ја вброиме и во особеностите за кои овде се говори под в), спротивставување на ритмичките структури на водечката линија и придружбата.

б) ритмиката на поединечните мелодиски линии (или придружбата) -хоризонтален сооднос

Пр. бр.5: I. Stravinsky,
Le sacre du printemps

Овој пример има особено развиен ритмички план. Во него се менува метриката (4/4 во 3/4); среќаваме повеќе различни нотни вредности: четвртини, осмини, осмини триоли, шеснаестини; употребени се украсни тонови што го менуваат траењето на шеснаестините и осмината во вториот такт; и на крајот употребени се две корони, кои исто така влијаат на промената на траењето на одредените тонови.

в) вертикалните ритмички соодноси меѓу независните мелодиски линии како на пример кај полифонијата, или водечката и придружните линии кај хомофонијата.

Ваквите ритмички соодноси кај полифонијата можат да доведат и до појавата на комплементарен ритам (надополнување на ритмичката пулсација во одредена нотна вредност, најчесто шеснаесеттини).

Таков е следниот пример, каде ритмичко пулсирање во првата четвртина е добиено со комплементарноста меѓу вториот и третиот глас, во втората четвртина пулсираат првиот и третиот глас, во третата четвртина првиот глас и повторно во четвртата првиот и третиот, така што се добива непрекината низа од шеснаестинки (претставена под петолинијата).

Пр. бр.6: J.S.Bach,
Француска свита бр. 1



3.3. Хармонскиот план е присутен преку:

- тонската низа или низи врз кои се базира градбата на соодветното музичко дело (тоналитетот, модусите, или некои други структури како на пример: пентатоника, целотонски скали, атоналност, додекафонија итн.)
- соодносите (хармониите, односно хармонските прогресии) изградени меѓу созвучјата (акорди) на различните стапала (на пример во тоналната хармонија соодносите: тоника, доминанта, субдоминанта, споредни стапала и тн.)

Пр. бр. 7: F. Chopin
Прелудиум оп.28 бр.4



Овој Шопенов прелудиум е карактеристичен пример за доминацијата на хармонскиот план врз останатите. Експресивноста на која назначува и самиот автор, е постигната преку сложената хармонска структура. Како што може да се види од делот што го цитираме, Шопен обилно ги користи алтерираните тонови, што формираат акорди од дијатонски и хроматски вид, со вонакордските тонови и задржаните тонови, со модулацијата и енхармонското предназначување. Главно доминираат септакордите, а поголемиот дел од акордите се дадени во нивните обрнувања, што ја зголемува нестабилноста и потребата од разрешување (дури и појавата на тониката во првиот такт е дадена прску секстакорд).

Доминацијата на тоналната хармонија, односно на тоналниот дур-мол систем во последните пет века од развитокот на музичката култура, предизвикува "наше слушање" на сите тонски низи низ призмата на тоналната хармонија. Така, и онаму каде што низата припаѓа на некоја друга структура (на пр. модус) ние и ги додаваме тоновите и хармониите што недостасуваат и ги "преведуваме" во тонален систем. Овие хармонии се нарекуваат латентни (скриени)

Така, во погоре изнесениот пр. бр. 2 може да се "слушање" Ге-дур и врската тоника-доминанта-тоника.

Ma - леч - ко је ју - ба - во
 (T) (D) (T)

Очигледно е дека оваа мала тонска низа може да се хармонизира на многу различни начини. Уште повеќе е дека во својата изворна форма таа била монодиска. Сепак, слушајќи ја денес, ние ја предназначуваме во тоналниот дур-мол систем.

3.4. Во инструментацијскиот план можеме да ја одвоиме употребата на:

а) регистрите (на пример: висок, среден, низок). Тие кај некои инструменти имаат и посебни имиња (на пример кај кларинетот: chalumeau, çakan, clairon).

Најголемиот дел од водечките мелодиски линии се наоѓаат во средниот регистар (регистарот на човечкиот глас и воедно регистарот кој е најсоодветен на анатомско-физиолошките карактеристики на нашиот слух). Затоа појавата на водечка мелодиска линија во другите регистри (висок, или низок) секогаш добива поинакво значење.

Се разбира, границите меѓу регистрите (низок, среден, висок) не можат прецизно да се одредат и како ориентир би можел да ни послужи опсегот на соодветниот инструмент.

Пр. бр. 8: G. Gershwin Rhapsodie in Blue

Во овој пример, Гершвин ја поставил мелодиската линија во нискиот регистар на пијаното, со што се постигнува посебна боја на звукот. Иако е употребен низок регистар од пијаното, сепак мелодиската линија се уште се наоѓа во рамките на опсегот на ниските машки човечки гласови.

б) промена на бојата на инструментот (на primer: *con sordino*, *sul ponticello*, *sul tasto*, кај гудачките инструменти, *una corda* кај пијаното, разните видови на сордини кај дувачките инструменти тн.) и

в) различните инструменти или групи на инструменти во делата за два и повеќе инструменти, односно оркестар.

Се разбира, импресионизмот, за кој е карактерисично "боенето" со помош на звукот, посебно ќе се користи со инструментацијскиот план. Следниот пример од Дебисиевата кореографска поема "Игри" е илустративен за сите три категории што ги издвоивме кај инструментацијскиот план.

Пр. бр. 9: C. Debussy

Jeux (Игри)

Scherzando (Tempo initial)

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument or group of instruments. The instruments are labeled on the left: Bons, Cymb., Altos, Yelles, and Cb. The score is set in 3/8 time with a key signature of three sharps. The first staff (Bons) starts with a dynamic *p* and a tempo marking *légger*. The second staff (Cymb.) has a dynamic *pp* and a instruction *bag. de Timb.*. The third staff (Altos) features dynamics *p* and *pp*, with performance instructions *sur le chevalet*, *div. sourdines*, and *léger, marqué*. The fourth staff (Yelles) has dynamics *p* and *pp*, with *sourdines* indicated. The fifth staff (Cb) has dynamics *pp* and *sourdines*.

Во овој пример сите инструменти се користени во нивните ниски регистри (виолите на пример, во нивниот најнизок регистар).

Забележливо е користењето на сордините кај гудачите. Покрај ова кај поделените виоли, првите ја изведуваат својата линија на кобилицата, а вторите се вклучуваат со пициката. :инелата има удар со палка (мека) за тимпани.

Кај поделените виолончела, вторите се вдвоени со контрабасите, додека првите го изведуваат карактеристичниот мотив (во вториот такт) заедно со фаготите.

Како изведувачка техника, пициката подсднакво припаѓа на два плана, и инструментацијскиот и артикулацискиот. Во однос на инструментацијскиот план тоа донесува боја, целосно различна од онаа која се произедува со гудалото. Од друга страна, тоа битно влијае и врз должината на звукот, односно начинот на кој тој се артикулира. Како што ќе видиме и натаму, одредени појави во музичкото дело подсднакво се однесуваат на употребата на два и повеќе планови.

3.5. Особеностите на динамичкиот план можат да се разграничат на:

- промените на интензитетите (од ***PPP*** до ***fff***),
- појачувањето и стишувањето на звукот (пресцендо и диминуендо), и
- акцентите (вклучувајќи ***sf*** или ***sfp***).

Пр. бр. 10: R. Strauss

Also sprach Zarathustra ("Така говореше Заратустра")

Во овој пример може да се видат споменатите особености на динамичкиот план. Додека во басовата делница (во партитурата застапена преку тремолото на контрабасите и Gran Cassa-та, и педалот во оргулите) останува ***PP***, настапот на трубите со мелодиската линија ***це-ѓе-це*** е даден во ***P*** по што следи акордот со акцент и ***f*** во целиот оркестар, освен инструментите од басовата делница. Како што може да се види во седмиот такт динамиката на издржаниот акорд се менува од ***f*** до ***P*** и назад преку употребата на ***diminuendo*** и ***crescendo***. Иако динамичкиот план отсекогаш постоел во музичката уметност, ознаките за динамичките промени дефинитивно се воспоставуваат во класицизмот. Седмиот такт од овој пример (каде динамиката е основно градежно средство за обликување на музичкиот материјал и неговото значење) укажува до каде стигнува развитокот и искористувањето на овој план во епохата на романтизмот.

6. Агогичкиот план се однесува на:

- а) темпото (брзо, бавно, умерено итн.) и
- б) забрзувањата и забавувањата (ritardando, accelerando итн., или другите отстапувања, како rubato на пр.).

За разлика од другите планови ознаките за овој план се среќаваат на почетокот од делата, или ставовите, означувајќи го генерално темпото и само кај позначајните промени. Колебањата на темпото, забрзувањата на почетокот или успорувањата на крајот на фразите, се често дел од "неисписаните" карактеристики, што делата ги добиваат дури со интерпретацијата.

7. Артикулацискиот план ги покрива:

- а) различните начини на изведба односно врзување на тоновите: легато, стаццато, портато, тенуто

Пр. бр. 11: С. Рахманинов

Хумореска оп.10

Во овој пример видлива е употребата на комбинациите на *staccato* и *legato* со *tenuto* на првата нотна вредност. Освен ова во првиот такт се јавува и назнаката *leggiero*, која, покрај другото, упатува и на артикулациската особеност. Во последниот такт е употребено *non legato* комбинирано со акцентите, што исто така влијаат врз конечната структура на артикулацискиот план.

б) артикулациските особености на инструментите (на пр. кај гудачите: *détaché*, *spiccato*, *martelato*, *saltando*, движење на гудалото нагоре или надолу итн.)

И во овој случај одредени средства што се однесуваат на другите планови, можат да имаат артикулациска функција. Така во следниот пример бр.12 е употребено *pizzicato* и *col legno* што поденакво го формираат и инструментацијскиот, артикулацискиот план, но исто така и ритмичкиот план. Тоновите изведени *col legno* траат покусо, од она претставеното со нотната вредност.

Пр. бр. 12: F. Liszt
Mazeppa

Musical score for orchestra (Violin I, Violin II, Violen, Cello, Double Bass) showing various performance techniques such as division (div.), pizzicato (pizz.), and playing on wood (col legno).

в) украсите (орнаментите - Vorschlag, Triller, Mordent, Nachschlag, Doppelschlag, Glissando)

Пр. бр. 13: L. Couperin
Pièces de clavecin, Gaillarde

Musical score for harpsichord (clavecin) in 3/2 time, featuring grace notes and other ornaments.

Од примерот што го претставивме уште еднаш може да се види едновременото јавување на повеќе планови низ иста графичка (пишана) ознака. Заради споредба, ние ќе испишеме нотните вредности што се додаваат со украсите во првите два такта



Испишувањето на украсите со нотни вредности упатува и на промени во интервалскиот, односно ритмичкиот план. Ако се земе предвид дека вообично првата нотна вредност од украсот се акцентира, тогаш може да речеме дека во проширувањето на значењето на овој графички симбол треба да го вброиме и динамичкиот план.

3.8. Плановите и графичките симболи

Од сето ова произлегува дека во дефинирањето на плановите на музичките дела ние се водевме од особеностите, но подеднакво и од графичките симболи што се врзани за тие особености. При тоа при одредувањето на припадноста на графичкиот симбол спрема одреден план се водевме од значењето кое доминира. Така на пример, ние ги вброивме украсите во артикулациските карактеристики, пред се поради смислата што тие ја имаат во музичкото дело. Додавањето на графичкиот симбол за украс, упатува на композиторовата идеја да се задржи и висината и траењето на тонот на кој се однесува украсот. Украсите потекнуваат од литературата за чембало каде поради карактеристиките на инструментот (краткиот тон) имало потреба за негово продолжување. Оттогаш наваму, тие ќе се употребуваат во оние ситуации кога композиторот сака да ги задржи контурите на одредена мелодиска линија, без нарушување на нејзината интервалска, или ритмичка структура. Оттаму, украсите можеме да ги приближиме и дури да ги изедначиме со вибратото во една поширока смисла. Вибратото исто така припаѓа на интерпретациските артикулациски особености и тоа дури не се ни бележи, туку е оставено на изведувачот да одреди на кои тонови ќе им дададе вибрато и колкаво ќе биде тоа.

На крајот на овој преглед на плановите на музичките дела и врската со нивните графички симболи, уште еднаш да укажеме дека, графичките симболи не се јавуваат историски истовремено. Како што знаеме најнапред постои само ознаката за употребата на одредените интервали, ритамот ќе се појави дури со мензуралната нотација (по 13 век), тоналната хармонија на крајот од ренесансата, а разграничувањето на вокалниот и инструменталниот идиом (инструментацијскиот план) е особеност на барокот. Ознаките за интерпрета- циските планови дефинитивно ќе се утврдат во класицизмот.

4. Материјалот на музиката

Откако го одредивме материјалот на музиката како основа за нејзината содржина, да видиме што ќе можеме да категоризираме како музички материјал. Во оваа смисла од досегашната музичка практика можеме да издвоиме четири категории: **мотив, тема, фигура и пасаж.**

Она што е карактеристично за сите нив е дека тоа се мали музички целини, од кои најдолга е темата. Должината на основниот музички материјал за градењето на едно дело е непосредно поврзана со нашите можности за паметење (memoriрање). Таа мора да одговара (исто како кај другите особености на музичкото дело врзани со нашите анатомско-физиолошки и психички способности) на просечните вредности за меморирање на слушателите при првото слушање на едно дело. (Овие треба да ги разликуваме од оние при повторните слушања односно учењето на едно дело, каде може да се запаметат и поголеми целини). Ако имаме поголеми целини тие тешко би можеле да се запаметат и препознаат во своите идни појави во музичкото дело. Сето ова значајно би го отежнало следењето, односно пренесувањето на значењата, особено кај поголемите музички дела.

Од ова произлегува и праксата за градењето на големите музички дела од мали музички материјали, и обратно кај помалите музички дела да се користат подолги материјали, па во некои случаи, како што ќе видиме подоцна, и само еден материјал. Кратките музички материјали, употребени кај поголемите форми, минуваат низ сложена разработката при што е битно нашето постојано препознавање на материјалот. Кај малите музички форми нема можност за разработка на материјалот, тој нема да се повторува, така што ќе претставува често една поголема заокружена целина.

Иако сите четири категории на музички материјали учествуваат во создавањето на музичките дела, нивното значење не е подеднакво. Носечките материјали во градењето на музичкото дело се мотивот и темата. Фигурата се јавува како придружба, додека пасажите имаат повеќе функција на сврзно ткиво.

Особена потешкотија претставува изведувањето на разликата меѓу мотивот и темата. Како единствен параметар се зема нивната должина, односно дека мотивот претставува покруса целина од темата. Оттаму темата може (но не мора како што ќе видиме подоцна), да биде делива на мотиви. Една поопшта дефиниција во оваа смисла го третира мотивот како најмалиот основен материјал за градба на музичкото дело, додека темата претставува поголема целина, исто така за градба на музичкото дело.

4.1. Мотив

Мотивот е најмалата целина која се користи како музички материјал. Терминот има латинско потекло (motivum - нешто што придвижува, исто од motus - движење). За да се оствари ова движење треба да имаме најмалку два тона кои би требало да изградат впечатлива и, подоцна, лесно препознатлива целина (карактеристичен материјал).

Но во градењето на карактеристичноста на мотивот нема да се застане само на оваа карактеристика. Композиторите подеднакво се користат со сите седум планови на музичкото дело. Така покрај интервалскиот и ритмичкиот, карактеристичноста на мотивот може да се постигне и со инструментацијскиот план, но исто така и со хармонскиот,

артикулацијскиот, агогичкиот и динамичкиот. Еве неколку примери на мотиви од различни музички дела:

Пр. бр.14: W. A. Mozart
Соната за пијано К. бр.475 1 став



Пр. бр.15: L.V. Beethoven
Соната за пијано оп. 10. бр.1
Финале



Пр. бр. 16: R. Schumann
Carnaval op.9



Пр. бр. 17: C. Debussy
La Mer (III Dialogue du vent et de la mer)



Во овие четири примери покрај интервалскиот и ритмичкиот план, забележливо е учеството на артикулацијата (пр. бр. 15), хармонскиот план (пр. бр. 16, каде е направена една каденца за IV стапало), инструментацијата (виолончелата и контрабасите во пр. бр. 17), динамичкиот план (**ff** или **PP** со **cresc.** и **dim.** во примерите 16 и 17). Примерот бр.16 е интересен и по тоа што може да се редуцира само на тоновите **ес5-еф5** (практично мотив од два тона), но ние го прикажавме со останатите гласови, со оглед на особено важната хармонска компонента. Агогичкиот план е застапен само со знаците за темпото, што значајно би го промениле карактерот на материјалот доколку бидат изведени во некое друго темпо.

Како што видовме од наведените примери, карактеристичноста на мотивот е резултат на карактеристичноста на плановите што се искористени за неговото обликување. Во тоа обликување мотивот мора јасно да се разграничи од околните музички материјали, односно материјалите што следат. На слушателот треба да му биде јасно каде завршува мотивот за да може да го препознава во неговите следни јавувања. Ова се постигнува со некакво запирање (најчесто остварено на ритмички план - поголема нотна вредност, пауза), но може да се оствари и со другите планови, артикулацијски, динамички, хармонски. Повторувањето на мотивот едно по друго, исто така го потврдува нашиот впечаток за обликување на оваа целина. (пр. бр. 14 и 16)

The image contains two musical score snippets. On the left, under the heading 'Adagio', there is a single-line melodic fragment in G major, 4/4 time, featuring eighth-note patterns and a grace note. On the right, under the heading 'Quasi maestoso', there is a piano score in C major, 3/4 time, showing bass and treble staves with dynamic markings like ff (fortissimo) and slurs.

Така во примерот бр.14 Моцарт го решил разграничувањето со пауза по завршувањето на мотивот, додека во примерот бр.16 Шуман уште еднаш го повторил истиот мотив.

Мотивот е уште еден доказ за влијанието на психичките механизми врз структурата на музичката уметност. Нашето препознавање на мотивот е всушиност изведено според законите на перцептивната организација. Така целината на мотивот од околната средина е издвоена според принципот фигура и позадина, групирањето врз основата на близината, сличноста, добриот правец, симетријата и тн.

Вообично се смета дека мотивот се распостира најповеќе до два такта. Тука ќе ни се јави проблемот за границата меѓу мотивот и темата, која ние ја одредивме како поголема содржинска целина. Во ваквите случаи претежнувањето на дадените музички материјали спрема едната или кон другата страна, односно кон мотивот или темата, ќе го изведуваме со помош на уште некои параметри, како на пример:

- темпото (во брзите темпа и поголемите целини од два такта ќе можеме да ги именуваме како мотиви, додека обратно во бавните темпа и помали целини можат да станат теми) и

- метарот (2/4 наместо 4/4, или 3/8 наместо 6/8, можат да го зголемат бројот на тактовите, особено во брзите темпа, изборот на четвртината како единица за бројење наместо половина итн.)

Ова уште повеќе доаѓа до израз во мотивите што не се толку долги, но сепак можат да се поделат на уште помали целини, субмотиви.

Пр. бр.18: L.V. Beethoven
Соната оп. 10, бр.1 1 став

A musical score snippet from Beethoven's Sonata Op. 10, No. 1, first movement. It shows a piano part in 3/4 time, G major, with a dynamic ff. The tempo is marked 'Allegro molto e con brio'. The score includes both treble and bass staves. There are several slurs and a fermata over a measure. Below the staves, there are performance instructions: a fermata over the bass staff followed by a 'do' symbol, and a sharp symbol followed by an asterisk (*).

Во ваквите случаи, за нас одредница ќе биде заокруженоста на материјалот. Така, помалку заокружената (недовршената) целина ќе ја изведеме како субмотив.

4.1.1.Историските аспекти на проблемот

Ние веќе укажавме на некои историски факти што ќе ја одредат појавата на мотивот. Правилото голема форма - кус материјал, наведува дека за појавата на мотивот треба да го очекуваме класицизмот и појавата на покрупните музички форми како на пример сонатната форма. Освен тоа можеме да претпоставиме и дека мотивот како мала целина ќе биде повеќе погоден за инструменталната музика, бидејќи гласот по правило бара поголеми нотни вредности, односно не е толку подвижен како инструментите.

Сето ова упатува на заклучокот дека мотивот ќе биде поприсутен во музичките стилови по дефинитивното осамостојување на инструменталната музика, односно од барокот наваму. Ова може да биде и некаква помош во нашиот однос спрема дефинирањето на разликите меѓу мотивот и темата. Музичките материјали до барокот повеќе припаѓаат на категоријата тема, одошто мотив.

Тврдењето дека мотивите во епохата на класицизмот и романтизмот најчесто започнуваат со преттакт, со што се остварува движење од ненагласениот кон нагласениот дел на тактот (H. Riemann):

Пр. бр. 19: J. Haydn
Соната за пиано бр.59



тешко може да се одбрани, со оглед на тоа што не постои прецизна обработка на сите материјали што ги користеле композиторите од овие епохи. Увидот во мотивите од кои се изградени почетните теми на првите ставови во 19 Моцартови сонати за пијано покажува дека дури 13 од нив почнуваат на силното време.

4.2. Тема

Она што го кажавме за мотивот скоро во целост се однесува и на темата. Единствената разлика е во должината. Така поголемите целини кои надминуваат 3 такта, и кои се користат како основен музички материјал, ние ќе ги нарекуваме теми. (И самото потекло на зборот, то њема- во старогрчкиот тврдење, основа, њематико-основен, укажува на атрибутот - основен материјал во нашиот случај).

Разликувањето меѓу темата и мотивот е наједноставно кога таа е монолитна, од еден дел , како во следниот пример.

Пр. бр. 20: G.F. Händel
Фуга во ха-мол (за чембало)



Меѓутоа, поголемиот дел на темите се деливи на мотиви. Кај таквите теми, мотивот си ја задржува својата функција како основен, примарен градежен материјал.

Пр. бр. 21: D. Buxtehude
Ciaccona



Во овој пример поделбата на оваа тема на мотиви, може да се изврши на два начина:
- секој тakt мотив, поради очигледното повторување на ритмичката структура од првиот тект (горните загради),
- или според реалното внатрешно фразирање, воѓиците од полу степени што се разрешуваат во подолги нотни вредности половини (долните загради).

Оваа двозначност, во која сепак доминира интервалската структура (поради принципот напнатост-попуштање), како и сите останати повеќезначности во музичките дела, само ја зголемуваат нивната привлечност.

Сепак, за нас останува отворено прашањето, како ќе ги третираме темите што можат да се делат на мотиви, дали во тие случаи за основата на содржината на одредено музичко дело ќе го одредиме мотивот, или темата која е изградена од тој мотив.

Пр. бр.22: L.V. Beethoven
Соната оп. 2. бр.2 1 став

Во овој пример имаме два мотива што би можеле да бидат третирани и како субмотиви (испрекинатите загради). Ваквите примери се чести во практиката на класицизмот и особено во Бетовеновото творештво.

За да одговориме на нашата постапка за одредување на основниот градежен материјал, во овие случаи подеднакво треба да ја издомиме и помалата (мотив) и поголемата (тема) целина.

Покрај употребата на овој термин како основен градежен материјал, истиот термин **шема** во пошироката смисла се употребува и за означувањето на поголеми целини во кои се претставени **повеќе** основни материјали во одредено дело, став итн. Така “темата“ кај сонатната форма, рондото, може да биде целина и од повеќе десетини тактови, што, од своја страна, можатда се поделат на помали целини, во кои ќе ги идентифицираме основните мотиви и различни теми во потесна смисла на зборот.

Ова не се коси со нашата основна постапка да ја идентифицираме темата како содржински елемент на музичкото дело, бидејќи и ваквите **шеми** ја имаат истата функција. Во секој случај треба да се води сметка за ваквата двојна употреба на терминот, во пошироката и во потесната смисла, поради избегнувањето на можните недоразбирања.

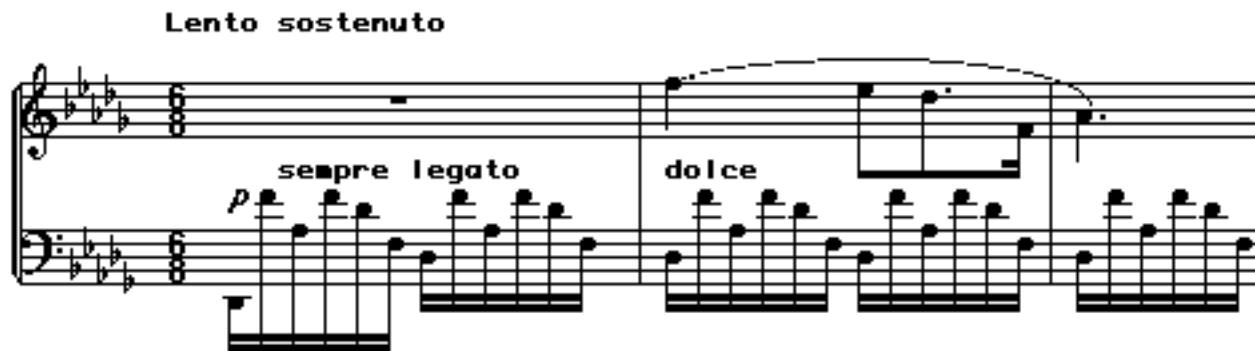
4.3. Фигура

Со појавата на повеќегласјето и потоа хомофонијата, ќе се издвојат водечките од придружните гласови (хомофониот слог). Оттаму и појавата на материјали што немаат функција на водечки глас, туку него го придружуваат. Терминот фигура ќе го употребуваме за сите музички материјали што имаат ваква придружна функција. Во музичката литература среќаваме три вида на фигури:

- **хармонски** (изградени од тоновите на акордот на соодветното стапало)

Пр. бр. 23: F. Chopin
Ноктурно оп.27 бр.2

Lento sostenuto



при што во класицизмот многу често го среќаваме Албертинскиот бас

Пр. бр. 24: W.A. Mozart

Соната за пијано К. бр.279



- **мелодиска** (повторно врзана со хармонската основа на придружбата, но проширена со вонакордски тонови)

Пр. бр. 25: F. Chopin

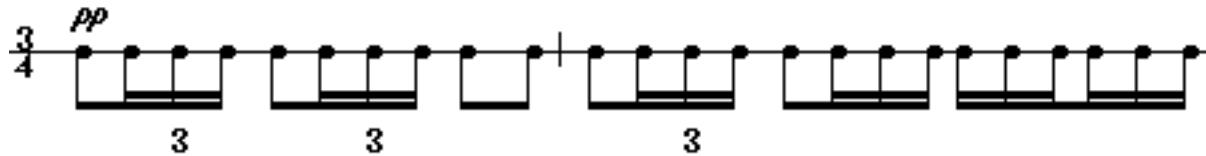
Прелудиум оп.28 бр.3



- **ритмичка** (користејќи одредени остинатни ритмички фактури)

Пр. бр. 26: M. Ravel

Болеро



Се разбира ритмичките фигури можат и најчесто се комбинирани со хармонски или мелодиски елементи. Ова е особено карактеристично за фигурите што се употребуваат во танците, каде тие го преземаат ритамот од соодветната игра.

Таков пример е следниот (бр. 27). Во него ритамот на полонезата е комбиниран со хармонските елементи. Во вториот такт од овој пример, во второто и третото време се појавува и мелодиско движење, што упатува на комбинираната употреба на сите три вида фигури од нашата класификација.

Пр. бр. 27: F Chopin
Полонеза во А-дур оп.40 бр.1



4.4. Пасаж

Додека фигурите имаат за цел да направат звучна подлога, пасажот е музички материјал кој се јавува во водечките гласови и има функција на премин (фр. пассаже) меѓу излагањата на суштинските музички материјали. Оттаму тој нема да биде изграден врз некои впечатливи мелодиско-ритмички структури, туку најчесто од скали, разложени акорди, или комбинации од нив.

Пр. бр. 28: J. S. Bach
Италијански концерт (1 став)

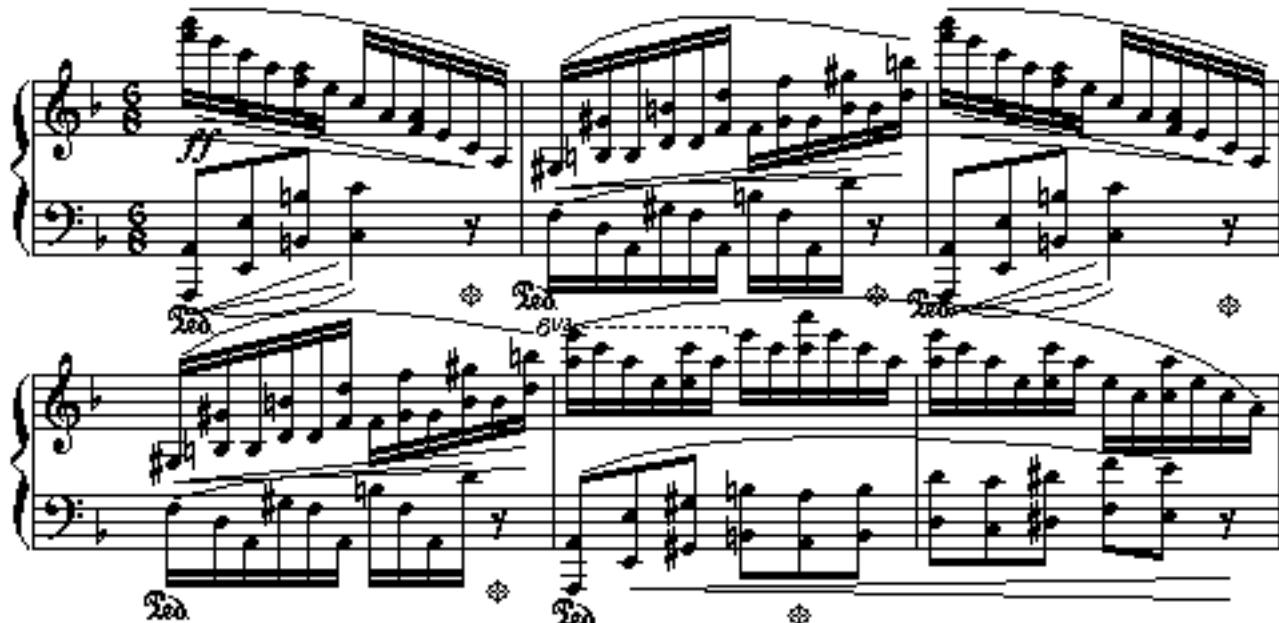


Сепак, како и во овој пример, често пати и мотивите и темите се составени од разложени акорди, делови на скали и тн., што создава потешкотии во разграничувањето на

овие две категории. Во таквите случаи разграничувањето ќе го извршиме според местото и функцијата на музичкиот материјал (основен материјал, или премин).

Пр. бр. 29: F.Chopin

Балада оп.38



Таков е овој пример, каде пасажите во горниот глас би можеле во еден поширок контекст да се преведат и во фигури (придружба). При тоа водечка улога би добил долниот глас, зашто во него во првиот и во третиот такт имаме изразена мотивска структура, што се развива во петтиот и шестиот такт. Од друга страна и материјалот во долниот глас повеќе припаѓа на структурите на пасажите, односно на мотивите (не е така карактеристичен и се состои главно од разложени акорди).

Сепак, дефинитивната определба треба да произлезе од местото, функцијата што тој ја има во целината на делото. За да го илустрираме нашиот став ние го истргнавме од општиот контекст на композицијата, каде би можело да се види, дали станува збор за некој премин, или материјал од кој ќе биде градено основното содржинско ткиво.

5. Работа со материјалот

Иако градењето на музичките дела во историјата на светската музичка култура долго ќе се задржи на излагањето на само еден или повеќе материјали што го чинеле целокупното музичко дело, првата значајна промена ќе настапи во оној момент кога ќе се јави првото повторување на музичкиот материјал. Првите повторувања во оваа смисла се буквални имитации во другите гласови. Така на пример првата полифонија - органумот е имитација во паралелни кварти или квинти на основниот глас - грегоријанскиот корал. Со поместувањето на таа имитација на одредено растојание е добиен канонот. На овие аспекти на историскиот развиток ќе се навратиме подоцна кога ќе говориме за развитокот на формите.

Со појавата на повторувањето е отворена можноста и за изменето повторување, односно започнува развивањето на постапките за работа со музичкиот материјал. Со повторувањето се зацврстува и нашето сознание за музичкиот материјал, односно неговото паметење. На овој начин е создадена и можност за појава на повеќе различни материјали, што можат меѓусебно да се надополнуваат, спротивставуваат, развиваат и тн. Без дилеми пронајдокот на повторувањето е најзначајната промена во развитокот на западната музичка култура. Врз него се заснова нејзиниот целокупен развиток во последниов милениум.

Всушност градењето на музичките дела во досегашната историја на музичката култура може да се сведе на следниве категории:

5.1. Излагање на еден или повеќе материјали

Пр. бр. 30: Слава и ниње
од Осмогласникот според Ст. Ст. Мокрањац



Во овој пример имаме нижење на повеќе различни материјали кај кои нема никаков образец на повторување. Во таа смисла тој подеднакво би можел да се земе како излагање и на еден, или доколку го поделиме на повеќе делови според означените запирања, и на повеќе материјали.

5.2. Излагање на еден или повеќе материјали со повторување на сите или некои од нив

Во следниот пример, имаме повеќе фигури (во гудачкиот дел од оркестарот) што буквално се повторуваат повеќе пати. Во петтиот такт кај дрвените дувачки инструменти се јавува мотив, кој изменето се повторува во шестиот такт.

Пр. бр. 31: М. Мусоргски
Ноќ на ќелавата планина

A musical score for orchestra and choir. The score consists of ten staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed from top to bottom are: Picc. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (French Horn), Cr. in Fa (Corno in Fa), Timp. (Timpani), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), V-le (Vielle), Vc. (Cello), and Cb. (Double Bass). The score is divided into three measures. In the first measure, all parts remain silent. In the second measure, the Flute, Oboe, Clarinet, French Horn, and Timpani begin playing. The Flute and Oboe play eighth-note patterns, while the Clarinet, French Horn, and Timpani play sixteenth-note patterns. In the third measure, the Violin I and Violin II play eighth-note patterns. The Vielle and Cello play eighth-note patterns. The Double Bass plays quarter-note patterns. Dynamic markings include pp (pianissimo) and pp cresc. (pianissimo crescendo).

Како што видовме и од овој пример повторувањето може да биде

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1. буквално
во ист глас | или
2. изменето (варирано)
во истиот или други гласови |
|-----------------------------------|---|

Во полифоните дела каде вообичасно за повторувањето се употребува терминот имитација, на буквалното или варираното повторување му одговарат, односно можат да се наречат: **струга** или **слободна имитација**.

Во основа повторувањето во еден глас секогаш ќе го сметаме за буквально, бидејќи веќе промената во друг глас говори за изменето повторување (изменет е инструментацијскиот план).

5.3 Изменето повторување

Бидејќи постапките за излагање на еден или повеќе материјали и нивното буквально повторување не содржат никаква натамошна разработка, посебно внимание ќе му посветиме на изменетото повторување, како основа за градење на музичките дела, односно работа со материјалот. Дури преку изменетото повторување навлегуваме во вистинското подрачје на работа со материјалот.

Со развитокот на музичката култура се изградиле повеќе различни постапки за изменето повторување. Иако изменетото повторување може да се подреди во повеќе категории, сепак не можеме да речеме дека композиторите секогаш се свесни за овие шеми. Композиторската работа во најголема мерка е комбинација меѓу интиуитивниот и интелектуалниот избор, односно градење на музичкото дело. Притоа интуицијата има многу поголема улога, бидејќи создавањето на едно дело кое се протега на повеќе стотини тактови со интелектуално (мисловно) конструирање на секој тон, би траело цела вечност. Во основа најблиско тврдење до вистината за тајната на создавањето на музичката уметност е дека таа е *интелектуално конструирана интуиција*.

Сепак, поради нашиот теориски интерес и класификација на проблемите понатаму ќе го разработиме подрачјето на изменетите повторувања. Првиот принцип според кој ќе одредиме за која категорија на изменето повторување станува збор, ќе биде изведен според тоа

- а) дали целиот музички материјал е скратен или проширен, или
- б) целината на одреден музички материјал е задржана, а изменети се само одредени планови .

Се разбира секогаш постои и трета можност, како комбинација на двете - при повторувањето да биде извршено скратување , или проширување и при тоа да се јават и промени кај одредените планови.

5.4. Изменето повторување со скратувања и проширувања

Како што веќе укажавме кај овој вид на изменето повторување се јавуваат:

а) скратувања

Во следниот пример (бр.31) имаме три скратени повторувања на материјалот претставен во десната рака од овој пијано извод. При тоа се скратени, односно испуштени различни делови од почетниот мотив:

- кај првото повторување почетните два тона **E** и последниот тон **E**
- кај второто повторување испуштен е целиот среден дел и задржани се само почетните два и последниот тон **E**
- последното повторување е конструирано од делови од почетокот, средината и крајот на овој мотив, при што е изменет и интервалскиот план.

Треба да се укаже дека покрај скратувањата овде имавме и измени на плановите, за што ќе стане подоцна збор. Всушност, како што ќе видиме и натаму најголемиот дел од изменети повторувања ќе биде комбиниран.

Пр. бр. 32: И. Стравински
Приказната на војникот - Марш на војникот (пијано извод)

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, has a dynamic of *mf*, and includes a *stacc.* instruction above the first measure. The bottom staff is in bass clef. Both staves feature eighth-note patterns with various rests and sharp signs. Measures 1 through 4 are grouped by a bracket, followed by measures 5 through 8, which are also grouped by a bracket. Measure 9 begins with a new dynamic and key signature.

Во периодот на класицизмот посебно се карактеристични скратувањата во сé помали и помали целини, кои од некои автори се наречени **делење**.

Пр. бр. 33: L.V. Beethoven
Симфонија бр. 3 (3 став)

The musical score consists of three staves, all in treble clef and 2/4 time. The first two staves begin with eighth-note patterns. The third staff begins with sixteenth-note patterns. Measures 1 through 4 are grouped by a bracket, followed by measures 5 through 8, which are also grouped by a bracket. Measures 9 through 12 are grouped by a bracket.

б) проширувања

И проширувањата при изменетото повторување се честа појава во музичката литература. Проширувањата можат бидат конструирани од делови од истиот или од нов музички материјал.

Пр. бр. 34: F. Couperin
Пиеси за чембало - Les Moissonneurs



Во овој пример, при првото повторување е додаден дел на почетокот, додека при второто и на почетокот и на крајот.

в) **комбинирано** (скратување и проширување)

Во следниот пример (бр. 34) е испуштена паузата и додадена нова четвртина Есес. Паузите претставуваат конститутивен елемент на музичкиот материјал и нивното испуштање или додавање битно може да ја промени неговата смисла.

Пр. бр. 35: P. Hindemith

Симфонија ин Ес (1 став, пијано извод)

Многу честа појава кај изменетите повторувања е комбинираната работа со плановите на музичкиот материјал и скратувањата и проширувањата. Всушност и во последниот пример (Хиндемит) покрај веќе коментираното комбинирано скратување и проширување, при повторувањето имавме промени во интервалскиот, ритмичкиот, хармонскиот, инструментацијскиот, артикула- цискиот и агогичкиот план.

5.5. Изменето повторување со промени на плановите на музичкиот материјал

Работата со материјалот би била многу ограничена ако не постојат можностите за промени на седумте плана на музичкиот материјал. На овој начин може да се добијат безброј варијанти од истиот материјал. Во зависност од тоа колкви се интервенциите и колку планови се опфатени, вака повторениот материјал може да биде помалку или повеќе препознатлив, односно поистоветен со материјалот од кој тој потекнува. Кога промените на плановите ќе ги комбинираме со скратените или проширени повторувања, и наједноставниот материјал може да прерасне во многу неочекувана и сложена структура.

Овие постапки се започнати во ренесансата, од неа ќе ги преземат и натаму развијат барокните композитори, но работата со материјалот кулминира во класицизмот и романтизмот каде дефинитивно се откриени и остварени сите можности за работа со материјалот.

Како што истакнавме овие промени се однесуваат на сите седум плана на музичкиот материјал. Тие можат понатаму да се делат на

- ***аисолуши*** кога сите елементи од соодветниот план подеднакво се изменети (како на пример со транспозицијата на еден мотив кај интервалскиот план, аугментацијата или диминуцијата кај ритмичкиот план итн.)

- ***релашивни*** кога само некои елементи од соодветниот план се изменети, а останатите се оставени исти (на пример дел од мотивот е транспониран, а дел не).

5.5.1. Промени кај интервалскиот план

Аисолушиш промени кај интервалскиот план се однесуваат на ***транспозицијаша*** и ***инверзијаша*** на интервалите.

а) ***Транспозицијаша*** може да биде:

-мелодиска (кога материјалот се транспонира во рамките на тоналитетот од стапало на стапало. При тоа се задржуваат интервалите без нивните ознаки - голем, мал, чист, намален итн.)

Пр. бр. 36: L.V. Beethoven

Симфонија бр.5 (1 став)



- интервалска (кога материјалот при транспозицијата ги задржува и интервалите и нивните ознаки, односно се транспонира во друг тоналитет)

Пр. бр. 37: J.S. Bach

Das wohltemperierte Klavier (фуга во цис-мол)

б) ***Инверзијаша*** (постапка при која се задржуваат интервалите, но се менува нивната насока) исто така може да биде

- мелодиска (кога се задржани интервалите, но не и нивните ознаки, голем, мал итн.) и

Пр. бр. 38: J.S. Bach
Inventionen (де-мол)



- интервалска (кога се задржани и интервалите и ознаките)

Пр. бр. 39: J.S. Bach
Die Kunst der Fuge -Contrapunctus 10



И кај обата примера воедно е искористена и транспозиција, што упатува на комбинирањето на овие две постапки.

Релативништe промени кај интервалскиот план ќе се однесуваат на оние примери во кои се транспонирани само дел од тоновите (а не сите), или дел од транспозициите се вршени според еден, а дел според друг интервал.

Пр. бр. 40: W.A. Mozart
Менует од Сонатината во Це-дур



Во овој пример при повторувањето на мотивот првиот интервал октава е заменет со терца, првата терца е заменета со секунда, втората е сочувана, додека квартата е заменета со квинта, при што целата низа завршува со истиот тон.

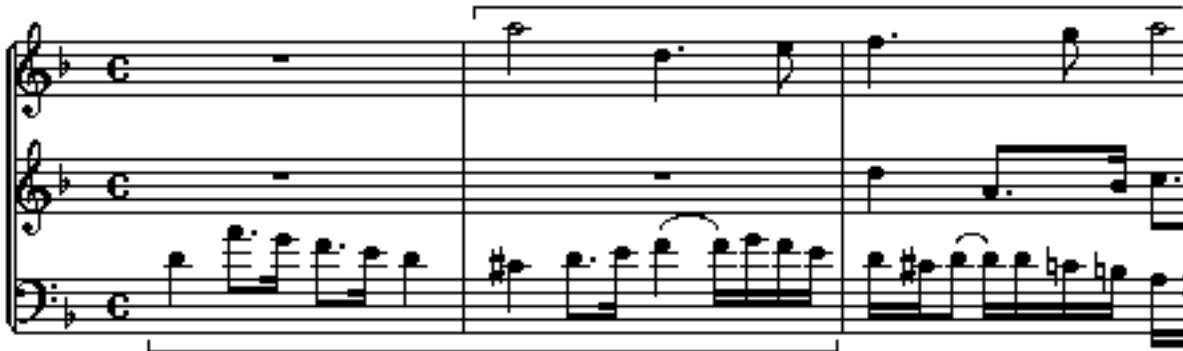
5.5.2. Промени кај ритмичкиот план

Аисолуїншиштe промени кај ритмичкиот план ја опфаќаат **ауѓменација** (зголемувањето) и **диминуција** (намалувањето). При тоа треба да се задржи принципот за двојно зголемување или намалување на ритмичките вредности, поради зачувување на

метриката и акцентите. Тројното или некое друго зголемување и намалување (на пример еден и пол пат, односно пунктирана нотна вредност), би довело до поместување на метриката и акцентите и со тоа и промена на карактеристиките на материјалот.

Пр. бр. 41: J.S. Bach

Die Kunst der Fuge Contrapunctus 7 (per Augmentationem et Diminutionem)



(Покрај аугментацијата во овој пример среќаваме и инверзија на интервалите)

Релативниште промени кај ритмичкиот план ќе се однесуваат на промената на вредностите на само дел од материјалот, при што тој се менува асиметрично. Некои автори овие промени ги нарекуваат збивање кога материјалот делумно се скратува, односно ширење кога тој се продолжува.

Пр. бр. 42: L.V. Beethoven

Прв став (5 такт) од Сонатата во Це-дур оп.2 бр.3



Од мноштвото можности да го издвоиме примерот од бавниот став од пред малку цитираната Бетовенова соната, каде е изведена ритмичката промена врз две нотни вредности, при што колку што едната е продолжена, другата е скратена, односно задржано нивното вкупно апсолутно траење.

Пр. бр. 43: L.V. Beethoven

Втор став од Сонатата во Це-дур оп.2 бр.3



5.5.3. Промени во хармонскиот план

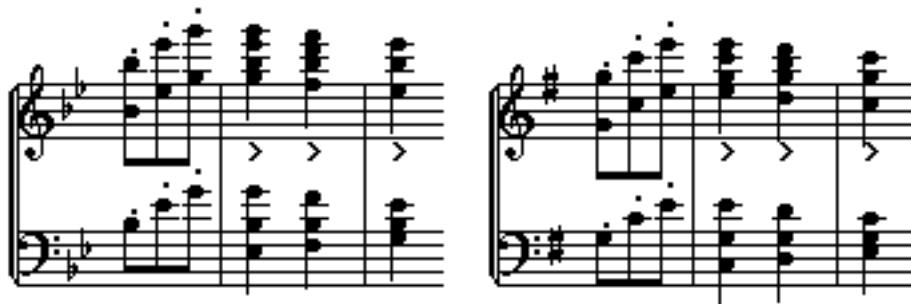
А́йсолу́шни́шe промени на хармонски план се аналогни на промените на интервалскиот план. И во овој случај станува збор за транспозиции што можат да бидат двојни:

а) промени на тоналитетот и тоа како

- модулација во друг тоналитет (при што се задржуваат сите односи меѓу стапалата)

Пр. бр. 44: R. Schumann

Соната за пијано во ге-мол оп.22 (1 став)



- модулација од дур во мол и обратно (особено интересна кога се модулира во истоимениот тоналитет)

Пр. бр. 45: L.V. Beethoven

Девет варијации на тема од операта "Воденичарка"

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Allegretto (Thema)' and shows a melody in G major (two sharps) with a 2/4 time signature. The bottom staff is labeled 'Minore (VI var.)' and shows the same melody transposed into E minor (one sharp), also with a 2/4 time signature. The music features eighth-note patterns and some sixteenth-note figures.

б) транспозиција во рамките на тоналитетот (најчест пример во оваа смисла е секвенцата)

Пр. бр. 46: J.S. Bach

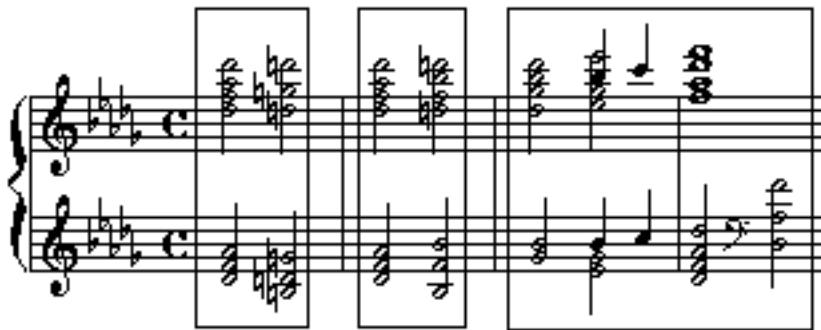
Двогласна инвенција бр. 12

The musical score consists of two staves. The top staff is in G major (two sharps) and the bottom staff is in E major (one sharp). The music is divided into four measures, each labeled with a Roman numeral below it: IV, VII, III, and VI. The bassoon part (bottom staff) has a prominent role in the harmonic progression, moving between different chords.

И *релациивниште* промени идентично на промените на интервалскиот план подразбираат промена само на некој од хармонските соодноси во соодветната хармонска прогресија.

Еден од најкарактеристичните примери за овој вид на промени е следниот дел од вториот став на Дворжаковата симфонија "Од новиот свет".

Пр. бр. 47: A. Dvorak
Симфонија во е-мол оп.95 (2 став)



Мотивот од овој пример е особено карактеристичен со употребата на поларниот акорд. При првото повторување на неговото место се наоѓа медијантна хармонија, што дава целосно нов хармонски сооднос и смисла. При третото повторување, мотивот е проширен, при што е додаден уште еден хармонски сооднос.

5.5.4. Промени кај инструментацијскиот план

И овде *aïsoluïshniiše* промени можат да бидат двојни:

- а) во рамките на еден ист инструмент како
 - промени на висинските регистри (низок, среден, висок)

Пр. бр. 48: F. Couperin
Les Moissoneurs (Sixième ordre)

Се разбира оваа промена би можела да се категоризира подеднакво и како апсолутна интервалска промена, односно како транспозиција. Меѓутоа, скоро кај сите инструменти, со промената на висината за една и повеќе октави настануваат значајни промени во бојата на звукот. Ова лесно може да се илустрира со компјутерското семплирање на звукот, каде, за да се добие целиот опсег на некој акустички инструмент, мораме да земеме повеќе примероци од различните висини. Оттаму и нашето право да тврдиме дека постои суштествена промена и кај овој план, иако недвосмислено е дека таа секогаш е двојна - и интервалска и инструментацијска.

- користење на акустичко-техничките особености на инструментите

Пр. бр. 49: Béla Bartók
Streichquartett III (2 став)

Широк е регистрот на можности на композиторите да внесуваат промени како на пример : на регистрите кај чембалото, оргуљата, промената *una corda* кај пијаното, различните додатоци (*con sordino* итн.), изведба на различните делови од инструментот кај гудачите *sul ponticello*, *sul tasto* итн.

Претходниот пример од Бартоковиот трет квартет, изобилува со вакви примери, иако тие често се комбинирани и со промени во другите планови. Во линијата на челото може да се согледа истиот мотив кој еднаш е искористен *pizz.*, а при неговото повторување *arco*. При повторувањето се извршени и измени на интервалскиот план. Истиот мотив на ист начин се јавува и кај првата виолина (вториот такт), при што при повторувањето горните тонови од паралелните сексти се дадени во втората виолина. Кон обилното користење на можностите на гудачките инструментиво истата оваа смисла се додадени и *col legno* во првата виолина и виолата во првиот такт, *a punta d'arco* во втората виолина итн.

б) со користењето повеќе инструменти, при што се менуваат инструментите во изведбата на една иста делница, се здружуваат (унисоно) и комбинираат на различни начини и слично.

Веројатно најкарактеристичниот пример во музичката литература во оваа смисла е Равеловото "Болеро". Во него истата мелодиска линија и истата придружба се повторуваат од различни инструменти, или групи на инструменти.

Пр. бр. 50: M. Ravel
Болеро

При тоа иако е задржана истата апсолутна висина на тоновите, таа реално припаѓа на различни регистри (во овој пример кај флејтата низок, кај кларинетот среден).

Во оваа смисла уште поинтересен е следниот пример од истото дело.

Во него појавата на ритмичката фактура од неартикулираните ударни инструменти (во случајов барабанот) подоцна се пренесува кај артикули- раните (флејтата) со што е постигната уште поголема промена.

Оваа композиција е без дилеми најкарактеристичниот пример за мож-ностите што ги дава работата со материјалот на инструментацијскиот план. Повторувањата кај неа скоро исклучиво се основани врз промените на инструментацијскиот план, (освен промените на артикулацијскиот план и на крајот на композицијата промената на хармонскиот). Ваквата постапка ќе биде многу често користена во т.н. "минимална" музика, каде повторувањето на образците е буквально скоро кај сите планови, освен кај инструментата- цискиот.

Релативниште промени кај инструментацијскиот план ќе ги подразбираат сите оние случаи каде материјалот само делумно е изменет.

Пр.бр. 51: L.V. Beethoven

Симфонија бр.3 (Ероика)

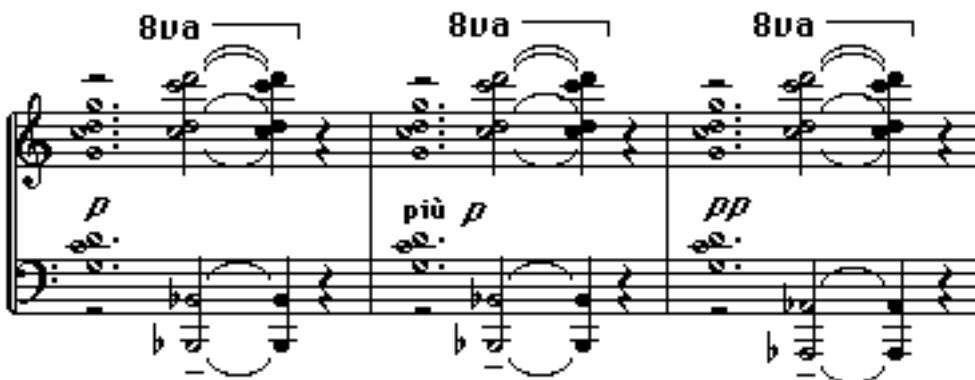
Во овој пример, повторувањето на тематскиот материјал изложен во виолончелата, е извршено преку нова оркестрација. Истата линија ја донесуваат флејтата, кларинетот и хорната и тоа во високите регистри. Флејтата не учествува до крај во ова повторување, односно тоа е само делумно и промената станува релативна. Кон ова се додадени и промени на другите планови

5.5.5. Промени кај динамичкиот план

Айсолушиш промени подразбираат повторување на материјалот во нова динамика, (на пример ако тој бил *f* па е променет во *p*). Ваквите промени се особено карактеристични кај чебалото и оргулите кои поради својата градба со промената на регистрите ја менуваат и динамиката. Во тој случај имаме повторно комбинирана промена и на инструментацијски и на динамички план. Во истата оваа смисла, и кај барокните дела со друг инструментариум (на пр. гудачки инструменти, чебалото итн.) често се применува истиот интерпретациски пристап (ехо динамика).

Во следниот пример динамиката се менува скалесто при повторувањето на истиот материјал.

Пр. бр. 52: C Debussy
(... La cathédrale enfloutie)



И кај овој план можеме да говориме за **релативни** промени кои според познатиот принцип ќе се однесуваат на делумните промени на динамиката при повторувањето. Меѓутоа, имајќи го предвид фактот дека ознаките за динамичките промени многу поретко се среќаваат во музичките дела, (може да се случи и еден цел став да нема никакви ознаки, како на пример во Финалето од Шопеновата Соната во бе-мол оп.35 каде освен едно крешендо и едно *ff* на крајот од ставот нема никакви други динамички ознаки), ваквото разграничување, многу поретко ќе го среќаваме во музичката литература.

Сепак, за време на изведбата, изведувачот внесува промени при секое повторување, кои не се реално забележани во партитурата, туку се плод на создавањето на интерпретацијата. Гледано од една абсолютна акустичка позиција, невозможно е материјалот два пати да се изведе идентично некоја измена, сосема мала, дури можеби и незабележлива за нашите сетила, ќе се случи како резултат на нашиот моторичен апарат, интеракцијата со инструментот итн. Кон ова треба да се додадат и карактеристиките на нашиот перцептивен апарат и перцептивна организација (сетилото за слух), кое дразбите од

ист интензитет, во зависност од околностите, некогаш ги слуша посилно, а некогаш послабо.

Сето ова ја чини вистинската состојба со динамичкиот план, многу поразлична од онаа прикажана со графичките симболи на делото, така што реално во него се случуваат многу повеќе релативни промени од оние што визуелно можат да се видат во партитурата.

5.5.6. Промени кај агогичкиот план

Последната констатација во голема мерка ќе се однесува и на овој план. Дури може да се каже дека значите за агогичките промени се уште поретки во музичките дела. Иако теориски и овде може да говориме за *аисолуїни* и *релацивни* промени, (имајќи предвид дали промената на агогиката се однесува на целиот материјал или само на делови од него) во практиката најчесто ќе ги среќаваме овие вторите. Слично, како кај динамичкиот план и за нив нема да има никакви ознаки. И во овој случај, може да се тврди дека без разлика на отсуството на ознаките, скоро е невозможно идентичното повторување. Благодарејќи на различните електронски средства за изведба и регистрација на изведбата (синтесајзери, компјутери итн.) што поседуваат метрономи за апсолутно мерење на текот на музичкото време, тезата за ваквите отстапувања многу лесно може да се докаже.

Гледано во една многу поширока смисла, како илустрација за *аисолуїниште* промени може да ги вброиме бавните воведи во сонатните или други големи форми, каде се антиципираат основните материјали.

Пр. бр. 53: П. И. Чајковски
Симфонија бр.6 оп.74 (1 став)

Во овој пример мотивот од првата тема, антиципиран во фаготот во бавно темпо (Adagio), се јавува кај гудачите во брзо темпо (Allegro non troppo). Се разбира видни се сите промени во останатите планови.

5.5.7. Промени кај артикулацискиот план

За разлика од динамичките и агогичките промени, артикулациските се многу почести. И тие можат да се разграничат на *аисолуїни* и *релацивни*, поаѓајќи од тоа дали се спроведени доследно на сите елементи или на дел од нив, иако и кај овој план почесто ќе ги среќаваме овие вторите.

Имајќи предвид дека кај артикулацискиот план издвоивме и поткатегории (начините на врзување на тоновите, особените техники на изведба на инструментите и украсите),

соодветно би можеле да одиме кон натамошни поделби според принципот апсолутни-релативни промени.

а) промени со различно врзување на тоновите
Пр. бр. 54: L.V. Beethoven.
Рондо 1-4 , 9-12 и 89-92 такт



Во двете прикажани повторувања, Бетовен направил артикулацијски измени, при што во второто ја комбинира артикулацијата од првото излагање и првото повторување.

б) промени со користење на различните техники на изведба на инструментите
Пр. бр. 55: П. И. Чајковски
Симфонија бр.6 оп.74 (1 став)



Во овој пример пасажот кој се јавува кај виолите, повторен е кај виолончелата, но со спротивно движење на гудалото (нагоре).

в) украсни (орнаментацијски) промени

Пр. бр. 56: W. A. Mozart

Соната за пијано К. бр. 330 1 став

The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff is in common time (indicated by '2/4') and has a treble clef. It features a dynamic marking 'mf' and a trill instruction 'tr'. The bottom staff is also in common time (indicated by '2/4') and has a treble clef. Both staves show a series of eighth and sixteenth note patterns. There are several horizontal brackets with arrows indicating specific performance techniques or groups of notes across the staves.

Кај украсните (орнаментациските) промени во првиот ред (1 и 3 такт) украсувањето е постигнато со репетиција на истиот тон (вообичаен манир кај жичените клавијатурни инструменти, со што како да се продолжува должината на тонот). Второто украсување се однесува на тактовите 7 и 8, со додавање на акордските тонови. Во последниот случај имаме и промена на артикулацијата стаццато во легато, што уште повеќе ја потенцира основата која е украсена.

Во овој пример видно е задржувањето на целината на единиците, така што не би можеле да говориме за проширувања или скратувања, без разлика на додадените тонови и ритмичките скратувања на постоечките. Мелодиската и ритмичката структура на мотивите с во целост задржана.

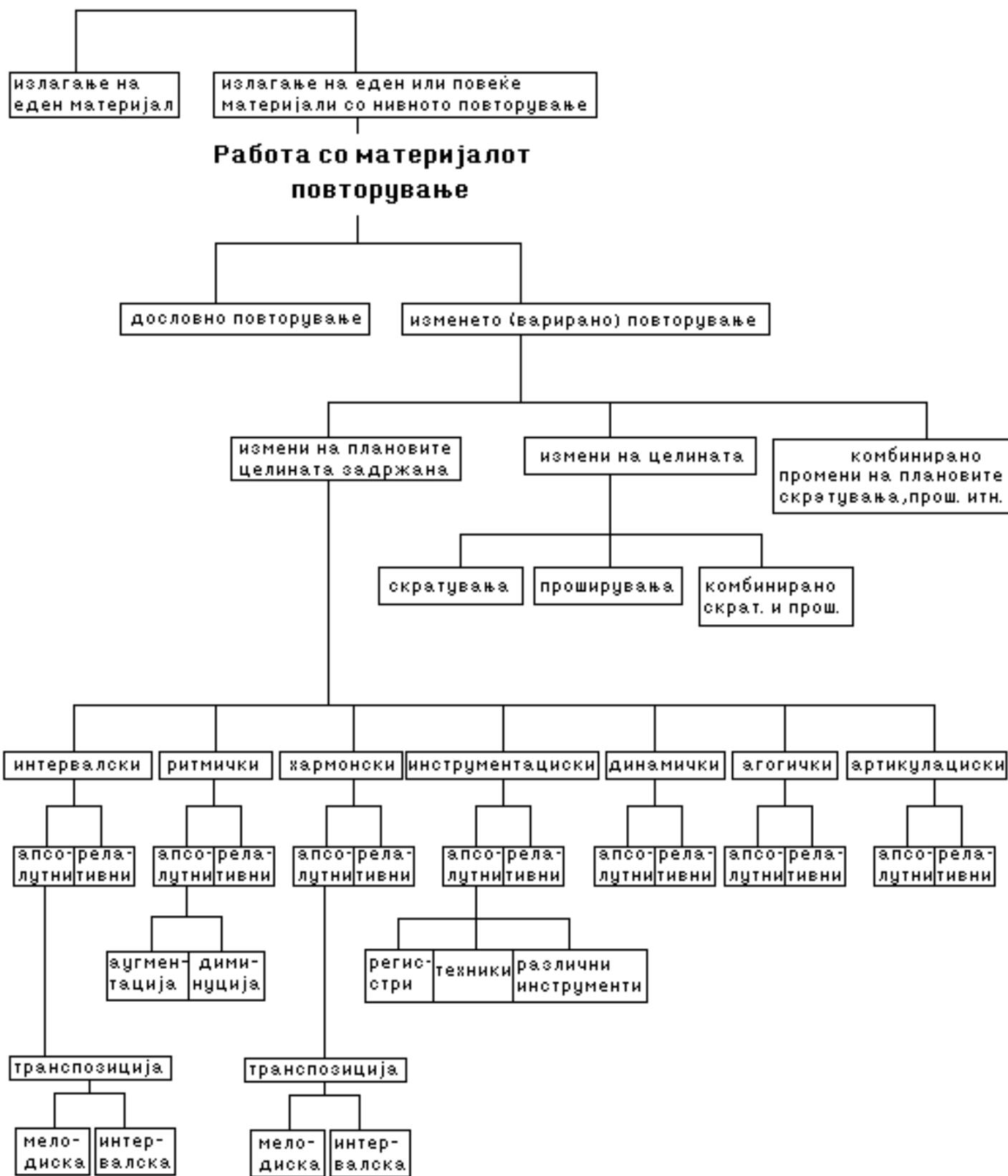
5.6. Шематски приказ на работата со материјалот

Заради поголема прегледност се одлучивме шематски да ги прикажеме можностите за работа со музичкиот материјал (следна страна).

Во оваа шема можевме да правиме и натамошни поделби на апсолутните промени (на пример кај динамичкиот план со ехо динамиката, кај агогичкиот со промената на темпото бавно-брзо итн.), но сепак на крајот се ограничивме само на потподелбите на првите четири плана поради нивните особености. Кај четвртиот, инструментацијскиот план ги подвлековме трите можности, со оглед на честата употреба на ова средство за работа со музичкиот материјал.

Исто така, во оваа шема графички не е одразена можноста за комбинирани едновремени апсолутни или релативни промени на плановите. Во примерите што ги наведувавме, бевме свидетели дека композиторите вообичаено комбинираат повеќе промени едновремено, односно промената на еден план подразбира и промени на другите.

Музичко дело



Од друга страна, оваа анализа не ги исцрпува докрај сите специфики за работата со музичкиот материјал во функција на градењето на музичките дела. Во оваа смисла посебно се издвојуваат делата изградени врз принципите на полифонијата. За илустрација нека ни послужи следниот пример:

Пр. бр. 57: J.S.Bach
Das wohltemperierte Klavier II Фуга це-мол

При означувањата во овој пример, ние ги искористивме вообичаените категории во полифонијата : **тема, контрасубјект, слободен контрапункт.**

Тука веќе настанува судир со четирите вида музички материјали што ние ги предложивме, во кои не се среќава ниту контрасубјектот, ниту слободниот контрапункт. Ако се држиме до принципите на анализа за кои досега говоревме, таа би ја издвоила само темата, а материјалите што следат би ги вброила во категорија на фигури или пасажи . Меѓутоа контрапунктот што следи по темата и кој натаму постојано ќе ја придржува (т.н. контрасубјект), без разлика на првидната едноставност, има значајно место во обликувањето на оваа музичка форма (фугата). Концептот за независноста и еднаквоста на гласовите во полифонијата, исто така, не дозволува контрасубјектот да се преведе во фигура, односно како помалку значаен придржен елемент.

Гледано од аспект на шемата што ја утврдивме за работа со материјалот и имајќи ја предвид независноста на гласовите во полифонијата, ние би можеле анализата на музичкиот материјал да ја направиме во рамките на секој глас одделно. Истото се случува и кај хомофоните дела, бидејќи при повторувањата, особено во делата што користат повеќе

инструменти, можат да се јават едновремено повеќе материјали (на пример два и повеќе различни мотиви, фигури, или пасажи). И во тие случаи ќе мора да се разграничи повторувањето и промените кај секој материјал одделно.

Со цел нашата анализа да ја направиме што е можно покомплетна, сепак ќе ги разгледаме можностите за работа со материјалот и низ посебната призма на делата во кои е употребена полифонијата.

5.7. Работа со материјалот кај полифоните дела

Повеќегласјето што во западната традиција ќе се појави со органумот (околу IX век), подоцна (XVI-XVII век) дефинитивно ќе разграничи два слога: полифон и хомофон. Кај полифониот слог имаме повеќе независни, односно самостојни гласови, додека кај хомофониот имаме еден водечки, а останатите се придружни гласови.

Независноста на гласовите сепак треба да се сфати условно. Независните гласови сепак мораат да чинат целина, и оттаму нивното водење е подредено на целината.

Имајќи ги предвид споменатите спецификите во градењето на полифоните музички дела, работата со материјалот би можеле да ја разгледаме низ следните категории:

5.7.1. *Cantus firmus*

Техниката на цантус фирмус подразбира употреба и излагање на еден материјал како основа за создавање други мелодиски линии (*contrapunctus-i*) во останатите гласови. При тоа, кај историски постарата практика, овој материјал кој служи како подлога на новото дело, (*cantus prius factus*), се изложувал само еднаш. Вакви примери се мотетите од времето на Ars antiwuae и Ars novae. Се смета дека златното време на *cantus firmus* -от доаѓа со ренесансата.

Во барокот, градењето на полифоните дела врз единственото излагање *cantus firmus*-от е многу поретко и го среќаваме кај коралните варијации со протестантски корали. Наспроти ова барокот ќе донесе новина во третманот на *cantus firmus*-от преку неговото повеќекратно повторување, при што се добиваат полифоните варијации.

Од ова може да заклучиме дека градењето на полифоните дела со користење на *cantus firmus*-от може да има две варијанти:

- а) единечно излагање на *cantus firmus*-от

Пр. бр. 58: Notre Dame (автори)

Мотет "Dominator-Ecce-Domino"

The musical score consists of four staves of Gregorian chant notation. The top staff begins with the text "Be-ne-di-ca-mbus Do-". The second staff begins with "Do - mi - na - tor". The third staff begins with "Ec - ce mi - ni". The fourth staff begins with "Do". The notation uses black note heads on a four-line staff, with some notes having vertical stems and others horizontal stems. There are several fermatas (dashed horizontal lines over notes) and a three-beat measure indicator (the number '3' above a bracket) over certain groups of notes. The music is in common time.

Во овој пример, делот од грегоријанскиот корал изложен на почетокот (одбележен со испрекината линија) е искористен како cantus firmus во најдолниот глас (тенор) со аугментирани нотни вредности. Средниот глас (motet) и високиот глас (triplum) изведуваат контрапункти на други текстови.

Покрај коралите (духовните напеви) како cantus firmus се користат и световни напеви, најчесто со фолклорно потекло.

Пр. бр. 59: Witold Lutoslawsky

Auf dem Feld ein Birnbaum stand

Andantino

The musical score consists of four staves of music for a Melodieinstrument (melodic instrument). The first staff begins with a dynamic **p**. The lyrics are:

Auf dem Feld ein Birnbaum stand, grün sein Kleid, sein
Bur-sche ritt das Feld ent-lang, Röß-lein-trabt-mit

The second staff continues the melody. The lyrics are:

Blatt-ge-wand, grün sein Kleid wie das des Mäd-chens,
mun-term Gang, und er jauchzt: LaB mich dich grü-Ben,

The third staff continues the melody. The lyrics are:

und das Bäum-chen rausch-te sacht Tag und Nacht, ja,
shön-stes Bäum-chen mei-ner Welt auf dem Feld, auf

The fourth staff concludes the piece. The lyrics are:

Tag und Nacht.
die - sem Feld!

Особеноста на овој пример од современата музика е што контрапунктот почнува пред почетокот на cantus firmus-от.

б) поќекратно (остинатно) повторување на cantus firmus-от

Пр. бр. 60: D. Buxtehude
Passacaglia



Како што може да се види и од овој исечок, *cantus firmus*-от е целосно и буквально повторен. Како што кажавме ваквата постапка ќе биде карактеристична за полифоните вариации (пасакаљата и чаконата).

5.7.2. *Имитација*

Имитацијата спаѓа во откритијата што имаат Коперниканско значење во развитокот на западната музичка култура. Токму појавата на имитацијата, која е всушност еден вид повторување во различните гласови, ќе доведе до развитокот на формите.

Користењето на имитацијата во полифоните дела може да се сведе на две постапки:

а) строгото односно буквально имитирање на целиот музички материјал, односно водечкиот глас.

(Каде оваа постапка, не е исклучен основниот материјал кој буквально се имитира да претставува *cantus firmus*).

Оваа постапка е основа за градење на формата канон.

Пр. бр. 61: G.P. da Palestrina
Benedictus od misata Ad fugam

Во овој тригласен затворен канон (канонот е испишан само еднаш, а вториот и третиот глас во додадените до-ключеви, почнуваат на означените места), строгоста и буквалноста на имитацијата е потполна.

б) имитирање на кратки музички материјали (теми), што меѓусебно се врзани со делови што не се имитираат.

За оваа постапка може да се каже дека е многу почеста во музичката литература од онаа во која буквально и целосно се имитира. Всушност композиторите брзо согледале дека во имитирањето може да се следат и препознаваат само мали делови. Само еден избран дел од публиката би можел да идентифицира дали во неколкуте полифони линии се спроведени буквальни и целосни имитации на само една линија (како во канонот).

Пр. бр. 62: A. Gabrieli

La verginella



И од овој пример може да се види дека имитирањето на сопрановата линија оди донекаде (иако и во него се внесени некои интервалски измени) и потоа се напушта.

Во зависност од тоа дали основата за имитирање е само еден материјал, или повеќе, можна е и класификацијата на:

- **моношемајска** (како кај фугата, инвенцијата итн.) и
- **полишемајска** имитација (како кај мотетот, мадригалот, ричеркарот итн.) .

Историски, најнапред се јавува политетматската имитација. Неа би можеле да ја споредиме со разложување на грегоријанскиот корал во помали делови. Таа е присутна во музичката култура до почетокот на барокот. Потоа, со развитокот на инструменталната музика, откривањето на новите средства за работа со материјалот, користењето на хармонијата, губењето на текстот кој претставувал врска меѓу деловите итн., се напушта политетанизмот и монотематските имитации претставуваат основа за градење на музичката форма.

5.7.3. Слободниот контрапункт

И во двете претходни постапки (cantus firmus-от и имитацијата) дел од гласовите изведуваат слободни контрапунктски линии, што донесуваат различни материјали од основните (cantus firmus-от, темата што се имитира, или нејзиниот придружен контрапункт, т.н. контрасубјект). Слично на нашата дискусија за контрасубјектот (в. стр. 55) и овде слободниот контрапункт најмногу се приближува кон категоријата пасажи, па дури, според функцијата да ги придружува основните материјали, кон категоријата фигури. Сепак, произлезени од контрапунктското водење на гласовите, (односно правилата што го одредуваат изборот на тоновите и нивната ритмика), слободните контрапунки содржат особености што ги идвојуваат донекаде од овие категории.

Нис веќе прикажавме слободен контрапункт во пр. бр. 57.

Имајќи го предвид особеното значење што полифоните постапки ги имаат во конструкцијата на делата во современата музика составени од дванаесеттонски низови, и оттаму честата употреба на слободните контрапунки основани врз потребата да се исполнат сите тонови од низот, овде избравме и еден таков пример.

Пр. бр. 63: G. Albrecht

Herbst op.49,1

Violine

1 2 3 4 5 6

Die Bäume wurden gelb, sie stehn wie gelbe

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 12 11

Türme. Ich bin nicht mehr der-selb wie

7 8 9 10 11 12

За полесно следење на дванаесеттонската низа, тоновите се одбележени со бројки. Додска фактурата на пијаното има изразено мотивско повторување, веќе во вокалот, а особено во виолината можат да се забележат слободните контрапункти.

На крајот да споменеме дека сите овие постапки (техниката на cantus firmus-от, имитацијата и слободниот контрапункт), можат да се комбинираат, што ќе биде илустрирано со следниот пример.

Пр. бр. 64: J.S. Bach

Choral per canonem

The musical score consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in common time. The score is divided into five systems by vertical bar lines. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The third system contains measures 9 through 12. The fourth system contains measures 13 through 16. The fifth system contains measures 17 through 20. The vocal parts are represented by four staves, and the basso continuo part is represented by a single staff at the bottom.

Како што може да се види од примерот, во него е искористен протестантски корал како основа (*cantus firmus*) за канонската имитација меѓу највисокиот и нискиот глас. Покрај буквалната имитација во овие два гласа имитации се среќаваат и во средните гласови што ја комбинираат оваа постапка со слободните контрапункти. Со тоа се исполнети сите композициски постапки што се користат во полифонијата.

6. Музичкиот материјал и неговото излагање во музичкото време

6.1. Реченица

Постапките што ги описуваме ги објаснија можностите за работа со музичкиот материјал. Сепак излагањата на музичкиот материјал и неговите повторувања, треба да бидат организирани во целини за да може нивното соопштување да ни биде јасно, односно музичкиот материјал треба да ја добие својата форма.

Изедначувајќи ја формата на музичките дела со музичкото време, ние навлеговме во прашањата за организацијата на времето во музичките дела.

Тука ќе ја повториме споредба со јазикот и литературата, односно музичкиот материјал со содржините што треба да се соопштат, додека формата, и организацијата на музичкот материјал, со речениците и составите (расказ, роман итн.). Соодветно можеме да очекуваме дека и во музиката ќе се среќаваме со реченици додека композициите (песна, рондо, сонатна форма итн.) ќе одговараат на формите во литературата.

Основната целина во организацијата на музичкиот материјал во музичкото време е *реченицата*. Всушност музичките идеи единствено можат да се пренесуваат доколку тие се обликувани во реченици. Композиторите секогаш се стремат јасно да ги разграничват речениците, односно да знаеме каде завршува една реченица и почнува друга. Така заокружувањето на музичката реченица претставува многу битен ориентир во нашето следење на музичките идеи.

6.1.1. Заокружувањето на речениците

Гледано од аспект на музичкото време, крајот на реченицата значи застој во текот на музичкото време. На тој начин треба да се заокружи излагањето на соодветниот музички материјал.

Пр. бр. 65: J. Haydn

Соната бр.11 (до 1766) во Бе-дур 3 став - Менует

Крајот на музичката реченица може да се постигне на најразлични начини. Како што може да се види во овој пример, заокружувањето на реченицата е постигнато со каденцата **V-I**. Воопшто, во тоналната музика едно од најчестите средства за заокружување на реченицата е *каденцата*.

Но покрај хармонскиот план, и останатите планови подеднакво учествуваат во постигнувањето на завршетокот на реченицата.

Интервалскиот план најчесто е застапен преку враќањето кон тоналниот центар, тоновите на квантакордите на тониката или доминантата (во зависност од она што следи), и воопшто движењето надолу.

Пр.бр. 66: “Се прошета танка Ружа” (народна)
Македонски музички фолклор - Песни II бр. 51/285

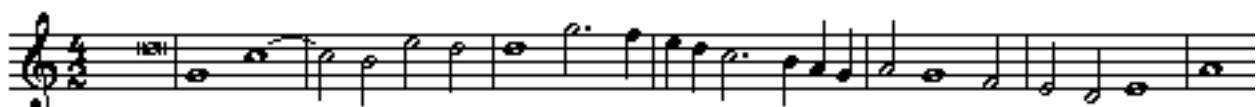


И овде можеме да направиме паралели со јазикот, бидејќи и во говорот интонацијата вообичаено паѓа на крајот од реченицата (освен ако не станува збор за прашална, или извична реченица).

Но во примерот што пред малку го наведовме (65) покрај интервалското заокружување карактеристично е и ритмичкото, со задржувањето на поголема нотна вредност и употребата на пауза, (аналогно на говорот, точката и паузата што ја следи).

Може да се претпостави дека ритамот (кој како категорија недвосмислено му припаѓа на времето, односно музичкото време), ќе игра многу значајна улога во заокружувањето на временските целини. Како илустрација може да ги споменеме правилата за ритмичката структура на floridus-от, (поголеми нотни вредности на почетокот, поситни во средината, и повторно големи на крајот). Оваа појава се нарекува ритмичко крешендо и диминуендо.

Пр.бр. 67: G.P. da Palestrina
Valde honorandus est



Во истата оваа смисла се користи, односно се надоврзува и артикулацијата. Наместо со пауза, заокружувањето може да се постигне преку легатурите, што повторно подразбираат мал здив (пауза) пред почетокот на следната реченица (фраза).

Пр.бр. 68: L.V. Beethoven
Соната за пијано оп. 10 бр.3 (1 став)



Меѓутоа, легатурите испишани од композиторите не се совпаѓаат секогаш со реалното фразирање, (заокружувањето на речениците, односно дишењето како што пред малку кажавме), така што останува на интерпретаторот да му ја даде оваа смисла и на тој начин да ја формира реченичната структура (синтаксата).

Пр. бр. 69: L.V. Beethoven

Соната за пијано оп. 13 ("Патетична") (2 став)



Заради споредба ќе ја издвоиме само мелодиската линија, со Бетовеновата и (од долу) нашата предложена артикулација.



И промената на артикулацијата, (односно почеток на нова артикулација), може да упати на крајот на одредена целина.

Пр. бр. 70: L.V. Beethoven

Соната за пијано оп. 13 ("Патетична") (1 став)



Во овој пример крајот на едната реченица се совпаѓа со почетокот на следната, што е присутно и преку двата вида артикулации на тонот *đe*.

Кај инструментацијскиот план, радзвојувањето, односно заокружувањето се постигнува со употребата на нов инструмент, група инструменти или регистар.

Пр. бр. 71: C. Saint-Saëns
Le carnaval des animaux - Fossiles

The musical score consists of two staves of music. The top staff includes parts for Xyl., Pno I, Pno II, and Ynl. The bottom staff includes parts for VnI, VnII, A, Vc., and Cb. The score features various dynamics like ff, pizz, arco, and dynamic markings.

Во овој пример двете слични реченици се издвоени со различни оркестрации. Во првата основниот мотив е донесен од ксилофонот, додека во втората него го донесува првото пијано.

И динамичкиот план учествува често преку крешендото на почетокот и диминуендото на крајот, што и не мора да бида испишани, туку произлегуваат од реалната интерпретација. Слично се случува и со агогичкиот план кој е застапен преку малото ритардандо на крајот од реченицата.

Се разбира, како и во претходните примери, кај работата со музичкиот материјал, често овие средства се комбинирани, при што уште повеќе се истакнува заокружувањето на целината.

Пр. бр. 72: G. Bizet
L'Arlésienne Suite br.2 2. Intermezzo (пијано извод)

Во овој пример двете реченици (од по четири такта) што следат една по друга, се јасно разграничени со донесувањето на целосно нов музички материјал. Тој се разликува на сите планови освен на агогичкиот. Покрај интервалската, ритмичката и хармонската разновидност, овде особено е видна и артикулациската, динамичката и инструментацииската. На инструментацијски план, првата реченица ја изведува оркестарот во tutti, додека втората ја донесуваат дрвените дувачи (кларинети, фаготи, обоа) и хорна.

6.1.2. Должината на реченицата

Може да се рече дека не постои некое општо правило за должината на реченицата. Таа варира кај различни автори, дела, стилски периоди, па дури и само едно исто дело.

За да говориме за правило, па дури и некоја просечна вредност, би требало статистички да обработиме примерок од различни реченици, од различни стилски периоди, дела, автори итн., што досега не е направено.

Она што може да се претпостави е дека некоја општа зависност постои од темпото и метарот. Оттаму во бавните и умерените темпа, почесто ќе среќаваме реченици со просечната должина околу 4 такта, додека во брзите околу 8.

Ова повторно, непосредно е врзано со човековата способност за паметење и препознавање на целините. Теориски ние би можеле да создадеме и многу поголеми реченици (на пример 64 такта), но просечниот слушател би бил изгубен во таквите реченици, не би знаел ни каде почнуваат, ни каде завршуваат. Препознавањето и следењето на музичките идеи е еден од најбитните психички механизми што го одредуваат нашето однесување спрема музичкото дело.

Меѓутоа должината 4 односно 8 такта, треба да се сфати многу релативно. Во праксата таа често се менува во три, три и пол, пет, шест, седум такта итн. Речениците од 4

односно 8 такта се повеќе типични за музичките стилови што се стремат кон симетричноста и пропорционалноста на речениците (како на пример класицизмот).

Пр. бр. 73: L.V. Beethoven
Соната за пијано оп.2 бр.3 1 став



Токму поради тоа не би можеле одредената реченица да ја дефинираме како правилна или неправилна (пократка или подолга од 4 односно 8 такта) бидејќи станува збор за слободен избор, односно карактеристика на авторот каква синтакса ќе употреби. Заради сето ова може да заклучиме дека структурата на речениците, односно нивната синтакса, спаѓа во основите на стилистиката на одреден автор, жанр, стилски период итн.

6.1.3. Деливост на реченицата

Речениците можат да бидат монолитни, односно без можност тие да се делат на помали целини. Таков е следниот пример.

Пр. бр. 74: C.P.E. Bach
Соната за флејта и чембало Wotw 83 (1 став)



Сепак, најголемиот дел од речениците се деливи на помали целини. Една од често среќаваните вакви целини во музичката литература е **двошакшой**.

Пр. бр. 75: L.V. Beethoven
Алегрето (околу 1797)



Во овој пример реченицата може да се подели дури на четири двотакти.

Речениците што содржат двотакти се особено карактеристични за периодот на класицизмот и романтизмот. Во истата смисла се наведува синтаксичката структура 2+2+4 такта, како карактеристика на речениците од периодот на класицизмот (што во целост би можело да се примени и на реченицата од примерот бр. 73).

Меѓутоа во литературата ќе среќаваме реченици што ќе бидат деливи и на тротакти, еднотакти, четвортакти итн. Со тоа се доведува во прашање обидот на некои автори да го прогласат двотактот како основна категорија за градењето на структурата на речениците.

Пр. бр. 76: J. Haydn
Соната бр.33 (1771) во Ес-дур 3 став - Finale



Како што може да се види оваа реченица од 6 такта содржи два еднотакти и два двотакти. При тоа треба да се има предвид дека таа е напишана во брзо темпо (Алего).

Кaj поголемиот дел од речениците мотивот може да се совпадне (како во пр. бр.75) со двотактот, а темата со реченицата.

Но затоа пак во примерот бр.73, двотактот содржи два мотива.



Заради ова од особено значење е да се прави разлика меѓу мотивите и двотактите, односно темите и речениците, бидејќи станува збор за две суштински различни категории. Мотивите и темите се носители на содржината на музичките дела, (музичкиот материјал), а двотактите и речениците се временски рамки (синтакса), рамки во кој е конструирана формата на музичките дела.

Бидејќи реченицата претставува заокружена целина, која во себе треба да содржи некаков развиток, два двотакти, од кои вториот е повторување на првиот, се уште не чинат реченица. Ако при тоа, тие уште го содржат хармонскиот сооднос Т-Д Д-Т, тогаш овие двотакти се нарекуваат **коресподенции**.

Пр. бр. 77: W.A. Mo`art

Соната за пијано во Ес-дур К. бр.282 2 став-Menuetto I

Дали коресподентните двотакти ќе формираат реченица зависи од тоа што следи по нив, што значи не е исклучена можноста тие да формираат реченица. Во овој случај тие се дел од формулата 2+2+... и не формираат реченица.

Покрај двотактот, во теориската литература се среќава и терминот **полуреченица**, упатувајќи на можната поделба на реченицата на помали целини, што се уште не се доволно заокружени (во претходниот пример првата полуреченица би завршила по коресподентните двотакти).

6.2. Сложена реченица

Од споредбата што ја наведовме со јазикот, веќе најавивме дека и во музиката, две или повеќе реченици можат да оформат поголема заокружена целина - сложена реченица. И овде, истоветно како кај реченицата, заокружувањето на сложената реченица се изведува со користењето на различните планови на музичкото дело. Разликата е во тоа што кај сложената реченица крајот треба да биде уште поубедлив, односно втората реченица треба да има поистакнато заокружување од првата.

За да се оформи сложена реченици потребни се најмалку две реченици. Ако повторно направиме паралела со јазикот, тогаш знаеме дека во формирањето на сложените реченици учествуваат независни и зависни реченици. Од ова ќе ја изведеме и нашата поделба на сложените реченици во две групи:

а) **независна-зависна (период)**

- *паралелен период*
- *конtrapостан период*

б) **независни**

- *низа од реченици*
- *ланец од реченици*

Треба да се има предвид дека и кај едната и кај другата група постои меѓусебна поврзаност на речениците и едно поголемо заокружување на крајот од сложената реченица. Сепак кај првата група (период) поврзаноста на речениците е поизразена.

6.2.1. Паралелен период

Формирањето на *паралелниот период* подложи на следните законитости:

1. Сложената реченица се формира од две реченици,

2. Речениците се изградени од сличен музички материјал

3. Во заокружувањето на периодот, односно крајот на сложената реченица, посебна улога играат каденците на првата и втората реченица при што тие можат да се најдат во следните соодноси:

а) првата реченица завршува со полукаденца, односно каденца на доминантата, втората со автентична каденца, односно каденца на тониката

Пр. бр. 78: C. Ph. Em. Bach

Квартет во а-мол (за флејта, виола, чело и пијано) (Wotw 93) 1 став

Andantino

първа реченица - независна

втора реченица - зависима

б) и првата и втората реченица завршиваат со каденци на тониката, при што првата каденца е ослабена (непотполна, промена на положбата, инверзија на тоничниот трозвук итн.), или е искористен некој од другите планови (интервалски, ритмички) за да се постигне поголема убедливост и заокружување со втората реченица.

Пр. бр. 79: Л.В. Беетховен

Дванаесет варијации на тема - Менует во стил Вигано (WoO 68)

Allegretto

в) првата реченица завршува со каденца на тониката, доминантата или некое друго стапало, а втората каденцира на доминанта, шестото или некое друго стапало, или модулира во некој друг тоналитет.

Пр. бр. 80: J. Haydn
Соната за пијано бр. 9 (до 1766) 3 став Менует



Во овој пример првата реченица каденцира на VI-то стапало, додека втората на доминантата. Ваквата практика е вообичаена за првите делови од менуетите, и своите корени ги води од барокната двodelност. Во неа (како што ќе видиме подоцна), со каденцата на доминантата е подготвен почетокот на вториот дел од споменатата двodelност. Оттаму и сложената реченица се заокружува на доминанта.

Паралелните периоди се особено карактеристични за епохите на класицизмот и романтизмот, каде сложената реченица е често средство во организацијата на музичкото време. Сличноста на речениците недвосмислено води кон симетричноста и стабилноста на формата. Следејќи ја паралелата со јазикот, првата, основната реченица од која се гради паралелниот период, ја споредивме со независните реченици, додека втората, онаа која е паралелна на првата, со зависните.

6.2.2. Контрастен период

Кон $\bar{\imath}$ рас $\bar{\imath}$ нио $\bar{\imath}$ ш џериод одговара на предмалку цитираните услови за каденците кај паралелните периоди. Основната разлика е од содржински карактер, односно во донесувањето на нов материјал во втората реченица.

Продолжувајќи со аналогиите што ги правиме со јазикот, иако втората реченица донесува различен содржински материјал, таа е повторно зависна, бидејќи својата смисла ја добива со спротивставувањето спрема првата реченица. Таа ја добива својата смисла само ако биде спротивставена на првата.

Таков е примерот вр. 72 (Бизе, Сuita бр. 2, стр. 68), во кој како што констатирајме двете реченици се контрастни по материјалот и разликите во сите планови.

Меѓутоа во литературата често ќе среќаваме гранични примери , меѓу контрастниот и паралелниот период.

Пр. бр. 81: L.V. Beethoven

Соната за виолина и пијано оп. 12 бр.1 (3 став)



Во овој пример сличноста на речениците е многу мала, па се чини дека втората реченица донесува нов материјал. Меѓутоа, карактеристичната ритмичка синкопа и ритмичката структура на двата последни такта од овие реченици, упатува на фактот дека станува збор за сличен (изведен) материјал. Сепак, овој пример повеќе му припаѓа на контрастниот период, поради промените што во неа се внесени во интервалскиот и хармонскиот план.

6.2.3. Низа од реченици

Низа од реченици се состои од повеќе реченици со сличен или различен материјал, што можат да постојат самостојно, односно не се толку цврсто меѓусебно поврзани.

Пр. бр. 82: C. Debussy
Préludes (...Des pas sur la neige)

The musical score consists of three staves of piano music. The first staff begins with the instruction "Triste et lent" and dynamic "pp". It features a series of eighth-note patterns. The second staff begins with "cresc.". The third staff continues the musical line. Various dynamics are used throughout, including "pp", "p", and "cresc.", along with performance instructions like "3" and "—".

Во овој пример врз остинатната фигура изложена во првиот такт како вовед (која продолжува до крајот на прелудиумот) се низат повеќе реченици. Забележително е дека првите две реченици се по 3 такта. Промената на хармонијата во третата реченица дава впечаток дека првите две се заокружени. Но ако внимателно се разгледа материјалот надвор од фигурата, ќе видиме дека во него постојат суштински разлики (скоро кај сите планови).

При одредувањето на сложените реченици, ние тргнавме од претпоставката дека секоја мисла мора да биде заокружена. Токму тоа поголемо заокружување на крајот на сложената реченица, упатува дека станува збор за низ од реченици, а не две, три и повеќе самостојни реченици.

Врските меѓу речениците се дел од стилистиката на авторот. Таков е следниот пример, каде имаме три независни реченици што имаат заедничко заокружување, но не можеме да кажеме дека формираат сложена реченица.

Пр. бр. 83: J. Haydn
Соната за пијано бр. 11 (до 1766) З став Менует

The musical score consists of three staves of music for piano. The top staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The middle staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music features various note patterns, rests, and dynamic markings such as 'tr' (trill) and '3' (trio). The score is divided into three distinct sections by horizontal brackets below each staff.

Трите реченици се целосно различни во материјалите што ги изложуваат и имаат каденци на I, II и V-то стапало. Оваа рана соната на Хајдн упатува на преткласичната практика, каде непосредно се надоврзуваат повеќе реченици со различен материјал. Ваквите заокружувања ќе ги третираме како поголеми целини на формата за што ќе стане збор подоцна.

6.2.4. Ланец од реченици

Сложените реченици во кои крајот на едната реченица се совпаѓа со почетокот на следната се нарекува *ланец од реченици*.

Пр. бр. 84: G.F. Händel
Соната (II-17)

The musical score consists of six staves of music for two voices (two treble clef staves) and a basso continuo (one bass clef staff). The tempo is Allegro, indicated by the 'Allegro' marking above the first staff. Measure numbers 1 through 16 are present above the staves. The music features various rhythmic patterns, including eighth-note and sixteenth-note figures, and dynamic markings like 'tr.' (trill) and 'rit.' (ritardando). The basso continuo part includes bassoon and cello parts with bassoon slurs and bassoon bows.

Кај оваа категорија повторно ќе дојде до израз двозначноста - збирот на тактовите на речениците не е еднаков на бројот на тактовите од двете реченици. (Ако на пр. и обсте реченици се по 8 такта, нивниот збир нема да чини 16, туку 15 такта).

6.2.5. Низа или ланец од двотакти

Во некои целини од музичките дела (премини, развојни делови итн.) можат да отсуствуваат оформлени реченици и на нивно место да се јави **ланец** или **низа** од **двошакти**, **едношакти** итн.

Пр. бр. 85: L.V. Beethoven
Соната за пијано оп.2. бр.3 (1 став)

Карактеристика на ваквите низи, или ланци, е дека тие често преставуваат секвенци, или повторени двотакти.

6.2.6. Двоен период

Во музичката литература постојат примери во кои две сложени реченици чинат поголема целина по истиот принцип според кој се формира периодот. На тој начин сложената реченица се формира од четири реченици (2×2). Кај овие синтаксички структури ќе го употребуваме терминот **двоен период** (составен од два полупериоди).

Пр. бр. 86: F. Chopin
Валцер (Œuvre posthume)

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff starts with a dynamic 'p' and has markings '1 a' and '1 b'. The middle staff starts with a dynamic 'f' and has a marking '2 a'. The bottom staff starts with a dynamic 'f' and has a marking '2 b'. The music features various note heads, stems, and beams, typical of Chopin's style.

Во овој пример според веќе дадената терминологија полупериодите што го составуваат овој двоен период се конституирани од паралелни реченици. Скоро буквалното повторување на полупериодите, помалку убедливата автентична каденца кај првиот за разлика од вториот, сето создава впечаток дека оваа целина е паралелен период од две реченици.

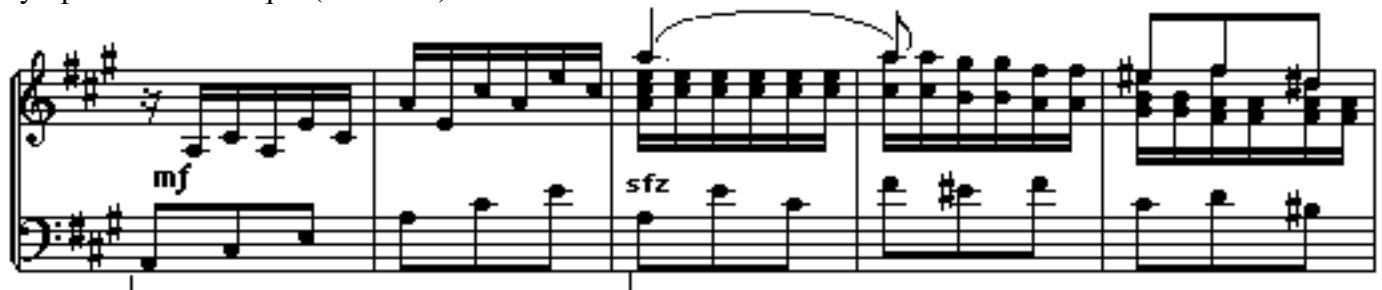
Всушност и во овој пример се среќаваме со **двозначноста** или **повекезначноста** на музичките дела која веќе ја споменавме и која често ќе ја споменуваме во натамошните анализи на музичките дела.

6.3. Вовед во речениците

Дел од речениците што ги среќаваме во музичката литература содржат и вовед пред почетокот на реченицата. Постојат два вида на воведи:

- воведот е поврзан со самата реченица

Пр. бр. 87: H. Berlioz
Symphonie Fantastique (II Un bal)



Кај оваа постапка, воведот ја донесува (најавува) фигурата која ќе придружува.

б) самостојни воведи

Пр. бр. 88: L.V. Beethoven
Симфонија бр.3 1 став



Двата такта што се наоѓаат пред почетокот на реченицата која ја донесува првата тема од овој став, не би можеле да се вбројат во неа. Нив ќе ги регистрираме како самостојна целина.

Самостојните воведи ќе ги среќаваме исклучиво на почетокот од музичките дела. Тие имаат функција да не пренесат од тишината, во почетокот на музичкото дејствие.

Музичките дела можат да содржат дури и два воведи едно по друго. Таков е следниот пример од Шумановата Соната за пијано, каде првиот такт претставува самостоен вовед, додека вториот вовед се состои од два такта што ја најавуваат фигурата што ќе ја придружува темата во реченицата која следи.

Пр. бр. 89: R. Schumann
Соната за пијано оп.22 1 став



Тактовите од воведите што непосредно се врзани со реченицата која следи ќе ги вброиме во истата реченица. Ако при ова станува збор за сложена реченица - период, вишокот на тактови нема да го сметаме како неправилност.

Самостојните воведи нема да ги вбројуваме во речениците што потоа следат. Тие остануваат како една структура, надвор од синтаксата за која досега говоревме, односно надвор од речениците.

6.4. Скратување и проширување на речениците

Кога говоревме за работата со материјалот споменавме дека при повторувањето една од можностите е тој да биде скратен или проширен. Истото важи и се однесува и на речениците што при повторувањето можат да бидат:

- скратени,
- проширени , или
- комбинирано (дел од реченицата скратен, и дел проширен).

Овие промени во структурата на речениците произлегуваат од работата со материјалот и уште еднаш укажуваат на врската (интеракција) меѓу содржинските и формалните структури на музичкото дело.

Сепак, за да утврдиме дали некоја реченица е скратена или проширена, условот е таа да биде повторена. Ако станува збор само за едно излагање тогаш ние не можеме да утврдиме дали тоа е скратено или проширено, бидејќи не постои некоја референтна мерка за тоа колкава треба да биде реченицата и како таа треба да биде организирана од формална страна (впрочем тоа го видовме и во претходните примери).

Оттаму, скратувањето или проширувањето може да се утврди само ако реченицата е повторена и при тоа изменета.

6.4.1. Скратување на реченицата

Скратувањата на реченицата подразбираат испуштање на дел од изложениот музички материјал.

Пр. бр. 90: H. Berlioz
Symphonie Fantastique (II Un bal)

The musical score consists of three staves of music. The top staff shows a treble clef, a key signature of two sharps, and a tempo marking 'mf'. The middle staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic 'sfz'. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic 'sfz'. There are several slurs and grace notes throughout the score. Measure numbers '3' and '3' are placed above the middle staff. The score is divided into measures by vertical bar lines and separated by horizontal dashed lines.

Скратувањето од еден такт во втората реченица (при повторувањето на првата), е постигнато со испуштање на претпоследниот такт од првата реченица.

Овој пример е интересен и по тоа што се состои од реченица на која и претходат два такта вовед во истата реченица. Тие можат да се земат како дел од реченицата, бидејќи неодвоиво се врзани со неа, и мелодиската линија едноставно се надоврзува на придружните гласови (особено басовата линија). Во втората реченица од овој пример, вариираниот вовед е скратен на еден такт и се совпаѓа со крајот на претходната реченица (како во ланецот од реченици). Овде уште повеќе е видлива врската на воведот со јадрото на реченицата. На овој начин е извршено двојно скратување - и на материјалот од самата реченица и на воведот во неа.

Со совпаѓањето на крајот на едната и почетокот на реченицата што следи, се постигнува уште едно скратување, бидејќи се намалува вкупниот број тактови. Но, оваа категорија скратувања припаѓа на измените кај сложените реченици.

Кај простите реченици, скратување ќе се однесуваат само на оние случаи каде имаме повторување, односно тие се изведени од слични материјали. Како што веќе напоменавме,

совпаѓањето на почетокот и крајот на двете соседни реченици, не ја менува нивната внатрешна структура, туку вкупниот број на тактови.

6.4.2. Проширување на реченицата

Проширувањата на речениците можат да бидат:

а) **внатрешни** и б) **надворешни**

а) **Внатрешниште** проширувања настануваат:

- со повторување на материјалот (буквално, или изменето во вид на секвенца, вклучувајќи го и дслењето и распаѓањето на мотивот)
- со промени во каденцата (одлагање на каденцата во вид на лажна, избегната, или зголемување на нотните вредности)
- со додавање нов материјал

За разлика од надворешните проширувања, внатрешните се поцврсто врзани во структурата на реченицата и скоро и не ги чувствуваат како проширувања.

Следниот пример комбинира повеќе начини на проширување на реченицата. Првото проширување е настанато со секвентно повторување на првиот мотив, во второто проширување е донесен нов материјал, додека на крајот имаме проширување со промени во каденцата.

Пр.бр.91: П. Чайковский

Нет, только тот, кто знал 16-28 такт

Musical score for piano and voice, showing four staves of music with lyrics in Russian. The score consists of four systems of music, each starting with a treble clef and a key signature of three flats. The first system has a dynamic of *p*. The second system has lyrics: "Гляжу я вдаль нет сил туск-не-ет о - ко". The third system has a dynamic of *pp* and a crescendo dynamic. The fourth system has a dynamic of *mf* and lyrics: "Ах, кто ме ня любил и знал да". The fifth system has a dynamic of *le* and lyrics: "ле - ко". The piano part features bass notes and chords throughout.

б) **Надворешниште** проширувања се додатоци по излагањето на основната реченицата. Теориски може да се претпостави дека проширувањата можат да се јават и пред почетокот на реченицата, но тие не се карактеристични за музичката литература.

Во делата со тонална хармонија проширувањата главно имаат хармонска функција, односно тие се уште една потврда, проширување на каденцата, подготовка за премин кон друго стапало, модулација итн.

Када надворешните проширувања можеме да го прифатиме и исклучокот од правилото дека реченицата треба да биде повторена за да се утврди измената. Ако реченицата има јасен и очекуван крај, додатокот што следи се одвојува и доживува како надворешно проширување.

Таков е следниот пример каде се повторени двата последни такта (ехо принцип) по завршувањето на реченицата.

Пр. бр. 92: F. Schubert
Das Fishermädchen 7-13 такт

Du schönes Fischer mäd - chen treibe den Kahn an's
Land

Када повеќето од проширувањата што се наоѓаат на крајот на реченицата и кои ја имаат споменатата хармонска функција (проширување на каденцата, модулација, доминанта за некое стапало итн.) можна е и двојност во толкувањето и како внатрешни и како надворешни.

Пр. бр. 93: A. Stradella (?)
Pietá Signore

Andantino

8vb

8vb

6.4.3. Комбинирани измени на реченицата

Скратувањата и проширувањата можат да бидат комбинирани во една реченица како што е направено во следниот пример.

Пр. бр. 94: L.V. Beethoven
Соната за пијано оп.10 бр.1

f

p

основна реченица



Во овој пример скратувањето е извршено со испуштањето на тактовите во кои е изложен вториот мотив. Следната постапка која е употребена во повторената реченица е внатрешното проширување од петтиот такт натаму. Проширувањето е извршено со распаѓање на мотивот во помали целини.

6.5. Скратување и проширување на сложените реченици

Скратувањата и проширувањата на речениците директно се одразуваат на проширувањата и скратувањата на сложените реченици. Промените во структурите на речениците што ја сочинуваат сложената реченица соодветно донесуваат промени и во нејзината структура.

Оттука и скратувањата и проширувањата на сложените реченици би можеле да ги изведеме според истиот принцип кој го применивме за одредувањето на скратувањата и проширувањата кај речениците. Така ако при повторувањето се направени некои измени, ќе говориме за проширувања, скратувања или комбинирани промени на сложената реченица.

Меѓутоа, сложените реченици, како поголеми целини, многу поретко се повторуваат. Општото правило за повторувањето е дека тоа е обратно пропорционално на големината на делот што се повторува (помал дел повеќе повторувања и обратно).

Сепак, кога говоревме за ланецот од реченици, ние веќе го констатирајме скратувањето на бројот на тактовите како резултат на заедничкиот крај и почеток на соседните реченици.

За скратувања и проширувања без да се јави повторување на периодот можеме да говориме и кај паралелните периоди, со оглед на сличноста на речениците што ги конституираат. Ако кај повторената реченица има измени (скратувања, проширувања) ќе можеме да говориме за скратување или проширување на периодот.

Пр. бр. 95: J. Haydn

Симфонија во Де-дур (La Chasse) 2 став

Andante

pp

mf p

Проширувањето, кое овде се јавува по двете симетрични реченици од по 4 такта, е интересно и по тоа што е изведенено од крајот на првата реченица. Така, и овде е постигната двозначност - проширувањето делува двозначно и како надворешно, (се јавува по каденцата на втората реченица **Д-Т**), но и како внатрешно (поради сличноста на кравите на првата и втората реченица).

Што се однесува пак до контрастните периоди, скратувањата и внатрешните проширувања, според воспоставената аналогија, ќе можеме да ги констатираме дури по повторувањето на сложената реченица. Слично како и кај реченицата, при првото излагање би можеле да ги констатираме само надворешните проширувања (по очекуваниот завршеток на сложената реченица).

Скратувањето што настанува со врзувањето на речениците во ланец, можат да се појави и кај врзувањето на две сложени реченици, или реченица и сложена реченица и обратно. Во ваквите случаи, веќе говориме за скратувања на покрупните делови на формата.

За да го илустрираме сето ова го избравме следниот пример (бр. 96) Тој содржи скратувања, внатрешни и надворешни проширувања и на крајот од сложената реченица, вплетување на почетокот од следната.

Почетокот на оваа Моцартова симфонија донесува сложена реченица која е составена од две реченици. Првата реченица може да се подели на две полуреченици, што секвентно се повторуваат и формираат хармонска прогресија, каденца **T-C-D-T**.

Во втората реченица се направени повеќе измени. Најнапред при повторувањето на првиот двотакт е извршено скратување на кое се надворздува проширување со нов материјал, (што значи дека е употребена постапката за комбинирано внатрешно скратување и проширување). Но Моцарт не запира тука и оваа реченица (и консеквентно сложената реченица) ја проширува надворешно, натаму работејќи со материјалот. По ова прво надворешно проширување следи уште едно (второ) во последните два такта, кое е изведено со нов материјал. Врз него се јавува почетокот од следната реченица, (врзување во ланец преку заедничкиот крај и почеток на двете соседни реченици).

Целиот пример е исполнет со повеќезначности. Полуречениците од првата реченица во брзото темпо можат да се доживеат како повторсни (коресподентни) двотакти, особено поради споменатата хармонска прогресија **T-C-D-T**. Ако кон овие две полуреченици се додаде втората реченица се добива структура аналогна на вообичаената 2+2+4 за единечните реченици. Со тоа сложената реченица се преведува во проста.

Од друга страна, при почетното слушање, реченицата од осум такта на почетокот, составена од четири двотакти, наликува на сложена реченица (паралелен период од две реченици по 4 такта). Кај неа постои недвосмислена заокруженост, која добива друга смисла со конечното заокружување на сложената реченица (особено по проширувањата).

Земен од последниот период на Моцартовото творештво, овој пример укажува на големината на мајсторството и инвенцијата на овој композитор. Тој е типичен за Моцартовата синтакса од овој период (на пример, почетокот на Симфонијата во Ц-дур - "Јупитер"). Примерот исто така е исклучителен показ за најнепосредната поврзаност меѓу материјалот и формата. Работата со материјалот - изменетите повторувања, проширувањата и скратувањата на материјалот, користењето на различните планови во заокружувањето на формата (хармонскиот план на пример) директно се одразуваат врз структурата на реченицата.

Пр. бр. 96: W.A. Mozart

Симфонија во g-moll K.B.550 I став

Molto Allegro

The musical score consists of five staves of music for orchestra. The key signature is one flat (g-moll). The tempo is Molto Allegro.

Section Labels:

- Увод (Introduction)
- права реченица (Right-hand sentence)
- полу + реченици (Half + sentences)
- втора реченица (Second sentence)
- скратуваве | внатрешно (abbreviated | internally)
- промирававе (Prominence)
- надворешно промирававе (Exterior prominence)
- нова реченица (New sentence)
- второ надвор. промирававе (Second exterior prominence)

Dynamic Markings:

- p (pianissimo)
- f (fortissimo)
- p (pianissimo)

7. Формата на музичките дела

7.1. Историските аспекти

Иако овде не се занимававме со историскиот развиток на музичките форми, туку само од време на време укажувавме на историските димензии на феноменот, во него се карактеристични повеќе фази. Тие непосредно се одразуваат врз структурата на формите што денес постојат во музичката литература. Без да ги земеме предвид не би можеле да ги изградиме принципите за анализа на музичките дела.

Во овие фази:

- од првиот музички *хаос* (првобитните музички култури) се преминува во -
монодијата (античката и раната средновековна музичка култура), од монодијата кон
- *полифонијата* (среден век), од полифонијата кон
- *имитацијата, йовиторувањето* (ренесанса) и од имитацијата кон
- *повеќеделниште форми* (барок, класицизам)

Исто така треба да се констатира дека музичките форми историски се движат од оние поедноставните, кон посложените.

Сепак, треба да се истакне дека појавата на нови музички форми, дефинитивно се заокружува со класицизмот. Од класицизмот наваму, имаме стандардизација на музичките форми. Оттогаш па до денес тие остануваат скоро непроменети во своите основни особености. Се проширува начинот на обработката на материјалот, односно користењето на одредените планови, но глобалната структура останува непроменета. Како што на пример во ограниченото дванаесеттонско подрачјето на звукот, се создадени безброј варијанти на музички материјали, така и во музичките форми на еден многу тесен простор, се создадени безброј дела, во кои варијантите се граничат со самостојните откритија.

7.2. Основните музички форми

Земајќи го класицизмот како гранично подрачје во дефинирањето на формите на музичките дела, би можеле да ги издвоиме следните четири основни музички форми:

- *шесна*
- *варијации*
- *рондо*
- *сонайна форма*

Но со нив не се исцрпува целокупното подрачје на музичките форми. Во периодите пред и по класицизмот се јавуваат уште:

- *слободниште* и
- *полифониште-имитациони форми*

Очигледно е дека овие две категории имаат многу поголема општост и неодреденост за разлика од претходните четири во кои општите рамки на формата се дадени многу попрецизно. Додека кај слободните форми останува отворено прашањето како композиторот ќе ја реши организацијата на деловите на формата, полифоните-имитациони

форми се застапени со цела група единечни форми (канон, мотет, ричеркар, инвенција, фуга) за што постојат издиференцирани правила за формалната структура.

7.3. Преодноста на формите

Кон ова треба да ја додадеме и *преодносите* на формите. Со овој поим го покриваме сиот меѓупростор кој се јавува преку преоѓањето или мешањето на две и повеќе форми. Потребата да се биде оригинален, различен, да се истражува, да се комбинира, се одразува во создавањето на бројни дела во кои формите значително се променети и отстапуваат од основните шеми што ги претставува музичката анализа.

Преодноста на формите е и уште еден начин за создавање на многузначноста на музичките дела, квалитет на кој укажавме повеќе пати. Делото кое во својата форма содржи елементи на рондо и сонатна форма, песна и рондо, варијации и рондо, варијации и сонатна форма итн., ја мултиплицира својата слоеvitост и нуди многу повеќе можности за различно доживување на неговите значења.

Затоа уште еднаш ќе истакнеме дека формите што досега ги наведовме, само ја даваат основата, системот преку кој навлегуваме во анализата на музичките дела. Натаму не очекуваат спецификите за кои често ќе треба да градиме посебни пристапи, за да можеме што подлабоко да ја откриеме авторската замисла.

7.4. Деловите на музичките форми

Разгледувајќи ја реченицата, ние ја претставивме и најмалата формал- на целина која се среќава во музичката практика. Во многу творби од музичкиот фолклор, но и од други жанри (на пример забавната музика, поп, рок итн.) излагањето на музичкиот материјал е сведено само на една реченица (проста или сложена) , која потоа се повторува неколку пати.

И во сериозната музика среќаваме дела чија форма е сведена на една реченица. Тие се многу почести во т.н. инструктивна литература (литературата за почетниците во изучувањето на некој инструмент), но и во делата со сериозни изведувачки претензии.

Пр. бр. 97: F. Chopin
Прелудиум бр. 7 оп. 28

Како што може да се види од анализата, овој Шопенов прелудиум во својата формална структура содржи само една сложена реченица - паралелен период.

Меѓутоа, како што укажавме во развитокот на западната цивилизација и музичка култура се јавуваат форми што имаат сложена повеќеделна структура. Во нив основата на формата ја чинат нејзините делови, а тие од своја страна претставуваат реченици, сложени реченици или збир од реченици.

Бидејќи содржината и формата неразделно се врзани и меѓусебно се условуваат, при дефинирањето на формата секогаш ќе треба да ги имаме предвид и содржинските компоненти. Ние веќе укажавме на правилото - колку поголема форма, толку помал музички материјал и обратно.

Од друга страна неколку дела, или делови (ставови) напишани во една или повеќе форми, може да формираат поголема т.н. **циклична** целина. Оттаму може да се изведе следната шема на временската структура на музичките дела:

реченица - дел - форма - циклус

Во досегашниот тек на нашата расправа ја обработивме реченицата (подразбирајќи ја и сложената реченица). Со оглед на теориските цели што си ги поставивме во овој труд, (да ги дадеме општите рамки на анализата на музичкото дело), ќе се задржиме на уште некои аспекти што ги објаснуваат музичките форми до нивото на деловите. Како што кажавме на самиот почеток од расправата, самите форми и циклусите од повеќе форми, би биле тема на еден друг теориски труд.

Заокружувањето на деловите се остварува според истите правила на кои укажавме при заокружувањето на простите и сложените реченици. Меѓутоа, со оглед на обемот (големината) на деловите, (тие се составени од повеќе реченици) во нив можат да се најдат различни содржински и формални целини, односно постојат повеќе начини за нивната градба.

Затоа, за да ја разбереме структурата на деловите, ќе појдеме од функцијата која тие ја имаат во градењето на соодветната музичка форма. Бидејќи, како што истакнавме, формата во музиката е временска категорија, карактеристиките на деловите произлегуваат од фазите во развитокот на музичките дела, односно, структурата на музичкиот дел зависи од тоа каква функција има во тој временски развиток (фаза) на музичкото дело.

7.5. Фазите во развитокот на музичките дела

И овде можеме да ги изведеме споредбите со литературата, односно фазите на епското и драмското дејствие (експозиција, заплет, кулминација, расплет, перипетија). Ваквите споредби би ни помогнале да ја сфатиме општата основа која важи за сите временските уметности, претставена преку нивната развојност.

Оттаму очекувано е дека и развојноста на музичките дела ќе се изведе преку повеќе различни фази.

Така во музичките дела среќаваме:

- **вовед**
- **експозиција**
- **премин (мост)**
- **развоен дел**
- **среден дел**
- **реприза**
- **завршна група**
- **кода**

Треба да се истакне дека ова е само набројување на можните фази. Во него ние го вклучивме и средниот и развојниот дел што не можат да се јават во едно исто дело (делото има или среден или развоен дел). Ова набројување исто така не значи и редослед на јавување на фазите. Премините можат да се јават меѓу било кои два дела, а завршната

група може да се јави и по експозицијата или средниот дел. Особено битно е да се истакне дека музичките дела немаат утврден број на фази низ кои мора да мине нивниот развиток. Така тие можат, но не мора да содржат вовед, премини, среден, или развоен дел, завршна група и кода.

Фазите на музичките дела подеднакво се однесуваат и на содржинскиот и на формалниот аспект. Всушност низ нив се развива одреден музички материјал (содржина) во одредено музичко време. Нивните разлики произлегуваат од начинот на излагање и работа со материјалот, односно неговата организација во музичкото време. Оттаму подоцна ќе ги дефинираме и видовите на излагања, што се јавуваат во различните фази на развитокот на музичкото дело.

За илустрација на фазите во развитокот на музичките дела го избравме Шопеновиот прелудиум бр. 2 оп. 28 (пр. бр.98)

Иако веќе истакнавме дека секое музичко дело не ги содржи сите споменати фази, дури и во оваа кратка композиција, која е составена само од една сложена реченица, (односно 3 реченици), видливи се повеќе фази:

- вовед (2 такта) ја донесува фигурата која ќе го придржува основниот музички материјал темата
- експозиција (5 такта), претставување на основниот музички материјал
- среден дел (4 и 1/2 такта) , транспозиција на основниот материјал за квинта нагоре, кулминација
- премин (1 и 1/2 такт), фигурата која го придржува материјалот, хармонски промени
- завршен дел (7 и 1/2 такт) , уште една појава на основниот материјал , транспозиција кварт нагоре и проширување со повторување на дел од основниот материјал (распаѓање на материјалот).
- кода (2 и 1/2 такта)

Пр. бр. 98: F. Chopin

Прелудиум бр. 2 оп. 28

The musical score consists of six staves of piano music. The first two staves are in common time, C major, with dynamic *p*. The third staff begins with a key signature of one sharp, followed by three staves in common time, C major. The fourth staff begins with a key signature of one sharp, followed by three staves in common time, C major. The fifth staff begins with a key signature of one sharp, followed by three staves in common time, C major. The sixth staff begins with a key signature of one sharp, followed by three staves in common time, C major.

Annotations in Russian:

- Staff 1: **Вовед** (Introduction)
- Staff 1: **Експозиція** (Exposition)
- Staff 3: **Среден дел** (Middle section)
- Staff 5: **Премин** (Transition)
- Staff 6: **Завржен дел** (Conclusion section)
- Staff 6: **sostenuto**
- Staff 6: **Кода** (Coda)

Performance instructions:

- dim. (diminuendo) in Staff 5
- slentando (slentando) in Staff 6

Посебно е интересен хармонскиот план на овој прелудиум. Тој изобилува со повеќезначности и пресврти. Со транспозициите на основниот материјал за квinta и квартагоре во втората и третата реченица се добиени трите основните функции **T-D-C**. Прелудиумот започнува во е-мол, а завршува во а-мол. Обилно се користени терцните сродности, а во завршиот дел и скршнување кон поларниот акорд на доминанта.

Овде не навлеговме во деталите на работата со материјалот, (особено промените кај различните планови), и временската структура на ова дело (структурата на речениците). Овој пример е интересен, бидејќи на микро план ги содржи особеностите што ќе ги сртнеме во голем број музички дела. Кај нив, секоја од овие фази може и достигнува многу поголеми димензии, од оние во овој прелудиум.

Сега да ги разгледаме особеностите на секоја од овие фази одделно.

Воведот како фаза во развитокот на музичкото дело, тресба да го разликуваме од воведот во речениците. Воведот во реченицата е само нејзин фрагмент, додека воведот како фаза може да биде претставен и низ само еден акорд (надворешен вовед), но и низ многу поголеми целини од повеќе реченици. Преку воведот слушателот треба да биде пренесен од типината во содржината на музичкото дело, односно подготвен за главното излагање на музичкиот материјал. Како најава тој може да содржи сопствен материјал, или да ги антиципира на основните материјали.

Експозицијата е централниот дел во кој треба да се изложи основниот, носечкиот, или носечките материјали на композицијата или на ставот (темите и мотивите).

Преминиште се сврзнатото ткиво на композицијата. Во некои форми (сонатната на пример), тие имаат постојано и одредено место.

Заокружувањето на целините на музичкото дело се остварува преку **заклучниште**.

На крајот на делата може да се јави уште едно проширене потврдување, **кода**, која го потенцира заокружувањето на соодветната целина.

Некои музички дела содржат **среден дел** (на пример троделната песна), кој има две функции:

- да донесе спротивставување на основниот прв дел, и
- да направи оска на симетрија со деловите пред и по него.

Кај некои музички форми (сонатната на пример), средниот дел се претвора во **развоен дел**, каде се разработуваат материјалите од експозицијата.

Репризата како што кажува и самиот наслов, донесува повторување на веќе претставените содржини. Со репризата, исто така, се постигнува заокружување на формата (троделната симетрија).

7.6. Видови на излагања

Фазите на музичките дела непосредно се врзани со видовите на излагања. Видовите на излагања на музичкиот материјал во себе исто така ги обединуваат и содржинските и формалните аспекти, односно какви музички материјали се употребени и каква е нивната временска структура. Оттаму споменатите фази се карактеристични токму по видот на излагање кој во нив е употребен.

Постојат пет видови на излагања:

- **воведен**
- **експозициски**
- **срзен**
- **разрабошувачки**
- **заврешен.**

Поделбата е извршена според веќе споменатите особености:

- а) на музичките материјали што во се користат и
- б) според формата која ќе им биде дадена на тие материјали, односно временската организација.

Од ова произлегува дека класификацијата, што ја извршивме ,произлегува од функцијата која соодветното излагањето ја има во музичкото дело, а таа од своја страна е врзана со фазите, односно учеството во одредената фаза на музичкото дело.

Посебно треба да се истакне разликата која постои меѓу експозицискиот и останатите видови на излагања.

Експозицискиот вид треба да го претстави основниот, носечкиот материјал. Заради тоа излагањето треба да биде впечатливо, лесно да се забележи, да се издвојува и лесно запаметува (меморира). Од формална гледна точка целините треба да бидат јасни и заокружени. Речениците се пократки, а при употребата на сложени реченици тие ќе бидат обликувани во стабилни целини , најчесто периоди.

Примерот бр. 99 ги има споменатите карактеристики. Тој претставува сложена реченица - паралелен период, со внатрешен вовед во првата реченица. Основниот материјал, темата, која се совпаѓа со првата реченица, ја донесуваат хорните, придружени од гудачкиот дел на оркестарот, со што е направено јасно разграничување меѓу темата и придружните фигури на инструментацијски план. Каденцата на крајот од втората реченица, односно паралелниот период, го истакнува заокружувањето на оваа целина. Така, во секој аспект, (и содржински и формален), се истакнува значењето, јасноста и заокруженоста.

Пр.бр. 99: С.М. В. Weber
Der Freischütz, Увертира 9-24 такт

За разлика од експозицискиот вид на излагање на материјалот, останатите - воведниот, сврзниот, разработувачкиот и завршниот, пред се, се одликуваат со **фрагментарноста**. Фрагментарноста на материјалот ја следи и фрагментарноста на формалната структура, каде речениците ќе бидат подолги, со постојано одлагање на крајот, односно употребата на низи од реченици, двотакти итн., со лабави врски меѓу нив.

Сепак постојат разлики меѓу овие видови на излагања.

Така **воведниот** вид на излагање според својата функција треба да не преведе од состојбата на тишина во состојбата на музика. Тој најчесто се состои од материјали што се помалку значајни, за да не се ослаби излагањето на основниот музички материјал. Така тој често содржи акорди, скали и пасажи, и поретко, антиципации на мотивите, односно

материалот што ќе се јави во експозицијата. Со оглед на неговата функција, на хармонски план се употребуваат педали на доминантата, поради подготовка на појавата на основниот материјал на тониката.

Пр. бр. 100: F. Chopin

Балада оп. 23

Во овој пример фрагментарност на воведот е постигната со паузите меѓу неговите три сегменти (двата пасажи, каденца). Од двата пасажи, вториот е ритмички и мелодиски повпечатлив (триоли, пунктирани ноти, алтерации итн.). Пасажите чинат реченица, по што доаѓаат независните два такта во кои каденцата е недовршена. Каденцата која има карактеристично мотивско движење во дискантовт ја донесува најнапред субдоминантата; следи педал на доминантата, каде очекуавме појава на задржаниот тоничен квартсекстакорд. Тонот Ес кој произлегува од шестото стапало, ја зголемува напнатоста на овој акорд, (што всушност е и функцијата на воведот - да поготви, да најави, да антиципира), меѓутоа акордот и каденцата остануваат неразрешени. Новиот вид на излагање кој следи (експозициски), ќе ги донесе основните материјали, а хармонски продолжува онаму каде што застана воведот - на доминантата.

Сврзиоӣ вид на излагање може да содржи делови од веќе изложениот материјал, но и антиципација на материјалот што ќе следи. Во него среќаваме секвенци, кои се погодни за модулација, бидејќи деловите што следат по овој вид на излагање, главно, се во други тоналитети, стапала итн.

Овој вид на излагање потекнува од меѓуставот во фугата и сличните полифони форми. Кај нив тој, по правило, содржи низа од секвенци, кои завршуваат со каденца, по што следи излагање на тематскиот материјал.

Пр. бр. 101: J. S. Bach

Das wohltemperierte Klavier I Fuga e-moll

The musical score consists of three staves of piano music in E-flat major (two sharps). The first staff shows a melodic line with various note heads and stems. The second staff provides harmonic support with sustained notes and chords. The third staff is mostly blank. Annotations are placed below the staves:

- Between the first and second staves, the word "експозициски" (expository) is written under the first staff.
- Between the second and third staves, the words "(секвенцен модел) сврзен" (sequential model connected) are written under the second staff.
- Below the second staff, the words "(прво повторување)" (first repetition) are written.
- Below the third staff, the words "(второ повт. 1/2 секв.)" (second rep. 1/2 secv.) are written under the first staff.
- Below the second staff, the word "каденца" (cadence) is written under the second staff.
- Below the third staff, the word "експозициски" (expository) is written under the first staff.

Фрагментарноста и овде е една од битните карактеристики (низи од реченици, двотакти итн.). Кај делата со тонална хармонија, овој вид на излагање го карактеризира хармонската нестабилност, модулациите, и на крајот заокружување со јасна каденца.

Разрабо~~ш~~увачкио~~ш~~ вид на излагање, како што кажува и името, ќе се користи со постапките што ги опишавме во поглавјето за работа со материјалот, внесувајќи промени на повеќе планови. Тој најчесто ги користи основните материјали, но подеднакво можат да бидат искористени и материјали што се јавиле во воведот, премините, завршните групи и тн. По својата структура тој се приближува кон сврзниот и воведниот вид на излагање, со оглед на споменатата фрагментарност. Она што го одвојува е работата со веќе претходно изложените материјали, која овде е најизразена во споредба со другите видови на излагања.

Пр. бр. 102: W. A. Mozart
Соната за пијано К. бр. 309 1 став

A musical score for piano, featuring four staves of music. The top staff uses a treble clef, the second staff a bass clef, the third staff a treble clef, and the bottom staff a bass clef. The music includes dynamic markings such as forte (f), piano (p), andpp (pp). Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated below the staves. The score consists of four staves of music, each with a different key signature and time signature.



Во овој пример, во кој е претставен дел од развојниот дел од сонатната форма од оваа соната, фрагментарноста на структурата е очигледна. Петте издвоени целини укажуваат на работата со материјалот, кој е земен од првата тема. Во нив можат да се согледаат различните промени на плановите, скратувањата итн. Во својата временска структура, овие делови содржат повеќе повторени двотакти, односно еднотакти. (Во првата целина вториот такт е повторен уште два пати. Втората претставува варирано повторување на истиот двотакт, истото се однесува и на четвртата. Третата е повторување на двета почетни такта од првата, додека во петтата, се гради секвенца, при што во последните два такта мотивот се распаѓа на помали еднотактни целини).

Следејќи го хармонскиот план (г-мол 1 такт, д-мол 9 такт, а-мол 15 такт), целините што ги издвоивме можат да се организираат во три реченици, а сите заедно во ланец од реченици. Меѓутоа, нивната внатрешна структура, повторувањето на двотактите, модулациите, полукаденците, односно каденците на доминантите, го нарушуваат целосното заокружување. Со тоа е потврдена основната карактеристика на овој вид на излагање - нестабилноста и избегнувањето на јасни заокружувања..

И кај **завршиош** вид на излагање ќе сртнеме фрагментарност на структурата. Она што овој вид го разликува од другите е неговата каденцијачка функција, односно застојот на основните стапала. Кај делата што ја користат тоналната хармонија, овој застој се

манифестира како педал на основните стапала - доминантата, субдоминантата, или тониката.

Пр. бр. 103: F. Schubert
Симфонија бр. 4 1 став (244 т.)

педал

1

каденца

секвенци

доминанти за...

2

каденца

cresc.

2' 2'
 промирина 3 каденца
 3' 3'
 педаль
 4 4

Каденцирачка функција на завршиот вид на излагање му придава водечко значење на хармонскиот план. Слично како и во воведот, и овде ќе сртнеме доста арпежи, акорди и скали, но не ретко се среќава и делумна реминисценција, навраќање на некои, или на сите материјали користени во делото.

Како што може да се види и од последниот пример, издвоените четири целини (вториот и третиот дел се повторени уште по еднаш) не содржат некој особено карактеристичен материјал. Тие се составени исклучиво од акорди, разложени акорди и скали. Педалите на тониката се јавуваат кај првиот и четвртиот дел. Заради споменатата функција на хармонскиот план, кај нив се изразени каденците, во кои, по правило, треба да се потврди тониката, (и соодветно тоналниот центар на целиот став). Првите три целини можат да ги третираме како проширени каденци на тониката, при што се забележливи отстапувањата со доминантите за... во вториот дел, односно доминантата на доминантата во третиот.

Од ваквата структура на материјалот произлегува и неговата временска структура во која доминираат повторувања со мали измени. На тој начин се постигнува и потребното запирање на крајот од формата. Целините што ги издвоивме одговараат на реченици. Единствено 4 дел се јавува како надворешно проширување на 3'. Впечатокот за заокруженоста на речениците повеќе произлегува од убедливите каденци, отколку од нивната внатрешна структура. Тие се врзани во низа, или ланец.

Имајќи предвид дека во делото можат да отсуствува некоја од фазите (на пример, воведот, премини, разработка итн.), соодветно можат да отсуствуваат и некои видови излагања.

Исто така можни се отстапувања од правилото - на одредените фази да одговараат одредените видови на излагања. Така, во воведот можат да бидат донесени и позначајни материјали од експозицијата, во експозицијата веднаш да се почне со разработка на изложениот материјал, премините да донесат материјал кој во разработката ќе се покаже исто толку битен колку и основниот итн.

8. Многузначноста на музичките дела

Една од задачите што си ги поставивме на почетокот од овој труд, беше изградување на методологија која ќе биде применлива на што е можно поширок круг дела од светската музичка култура. Во таа смисла извршивме поголем број обопштувања (генерализации) дефинирајќи ги механизмите преку кои ќе анализираме и воедно, категориите што ги содржат музичките дела. Тие требаа да ни го олеснат пристапот и укажат на она што ќе го бараме во музичките дела.

Но кај еден дел од анализираните примери ја забележавме појавата која ја нарековме *многузначност*. Многузначноста значително го отежнуваше нашиот пристап, толкувањето и класификацијата на соодветниот пример.

Покрај многузначноста, често пати се среќававме и со граничните примери (примерите што се наоѓаат на средината на две можности). Граничноста уште повеќе доаѓа до израз при разгледувањето на големите форми, за што веќе говоревме во делот за преодноста на формите.

Исто така констатиравме дека разнообразност на музичкиот феномен произлегува од основниот принцип на уметноста - таа самата по себе е создавање, и во тоа создавање треба да се потврди досетливоста (инвентивноста) на авторот. Уметноста би била уништена кога би се градела врз строги правила. Таа би престанала да биде уметност.

Оттаму многузначноста не му одзема туку му додава привлечност на музичкиот феномен. Таа воедно е главна особеност на творештвото на големите композитори од сите епохи. Баховите творби во кои паралелно и едновремено егзистира и бинарноста и тринарноста (парниот и непарниот принцип), каде се преплетуваат краевите и почетоците, сето усложнето со многубројните пораки на полифоното водење на гласовите, се, без дилеми, највпечатливиот доказ.

Меѓутоа, како што уметноста гради свои најопшти принципи на однесување, така и теоријата мора да одговори на принципите врз кои таа се основа, а кои бараат заклуочоци, правила и законитости. Заради теориската прецизност, како што веќе кажавме, ние мораме да се определиме и да утврдиме правила и законитости, постапки и категории.

Исклучоците на кои укажувавме го ограничуваа градењето на општа херменеутика (наука за толкување) на структурите на музичките дела. Заради истата теориска прецизност, укажавме на можностите за поинакво толкување, и се разбира, што е најважно, доживување на анализираната материја. На тој начин повторно градевме теорија.

Затоа сметаме дека теориската задача во расветлувањето на тајните на музичката уметност е исполнета и заокружена во моментот кога ги утврдува општите принципи и принципите на исклучоците. Со други зборови, ако анализата на соодветниот пример укаже на многузначноста и го објасни секое значење што влегува во кругот на таа многузначност, тогаш успешно сме ја извршиле задачата.

Оттаму и трудот го нарековме вовед во анализата на музичкото дело, понудувајќи го нашиот пристап како ориентир во споменатата херменеутика и оставајќи простор за негово надополнување, усоворшување и менување на некои сегменти.