

Мали музичко-формални градбени елементи на музичкото дело

Проф.м-р Валентина-Велковска-Трајановска¹
Проф.д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска²

¹ Музичка Академија, УГД-Штип, valentina.trajanovska@ugd.edu.mk

² Музичка Академија, УГД-Штип, stefanija.zelenkovska@ugd.edu.mk

Апстракт: Формалната рамка во која композиторот ги изнесува своите музички идеи е дефинирана како *музичка форма* и подлежи на општите естетски закони на природата на музичката уметност кои влијаат врз организирањето на музичката материја во една логична и приемлива музичка целина. Според видот на музичкиот материјал, бројот на повторувања и начинот на разработка, музичката форма може да биде проста или сложена. Исто така, оваа поделба го диктира и пристапот кон градбените музички целини движејќи се од најмалите кон поголемите, од едноделните кон повеќеделните, и од едно-ставните кон повеќеставните. Во овој текст ќе се осврнеме кон најмалата музичко формална целина-мотив која од времето на класицизмот претставува најзначајна функционална единица. Притоа се претставени и неколку техники на работа со мотивот кои се сметаат за основни постапки и се однесуваат на другите видови музички материјали со различна функција.

1. Вовед

Еден од најсложените феномени на музичкото дело е структурата на неговата содржина односно музичката материја и начинот на нејзиното излагање. Прашањата за значењето и доживувањето на музичкото дело често пати навлегуваат во сфери кои сè уште се делумно или целосно недостапни за научното сознание. Сето ова ги усложнува теорискиот и практичниот пристап кон анализата на музичкото дело (неговиот материјал и формата) и отвора безброј прашања од многу аспекти. Стручната и научна литература за оваа проблематика нуди различни пристапи и начини на систематизација на податоци при анализата на музичкото дело.

1.1. Краток историски осврт

Развојот на музичките форми во текот на музичката историја минува низ повеќе различни фази кои се одразуваат врз структурата на формите што денес постојат во музичката литература (Бужаровски, 1996: 92). Генерално, овој историски процес се движи од поедноставни кон посложени форми, како одраз на самата музика: од раната монодија, кон полифонијата и повеќегласјето, па сè до повеќеделните сложени форми. Притоа, неговата промена, од полифона кон хомофона, од барок кон класицизам, означува еден суштински процес во развојот на западноевропската уметничка музика. Ова се должи на фактот дека повеќегласната музика долго време е исклучиво полифона со рамноправно третирање на сите поединечни гласови.

Кај барокната музика значаен социолошки настан е огромното значење на црквата како културен центар, а секуларноста се манифестира преку операта. Ова творештво станува исклучително популарно низ цела Европа и придонесува за поместување на интересот од строгите форми (канон, мотет, fuga) и сериозните содржини на периодот на црковната музика (Ulrich, 1966: 50).

Наспроти неа, во периодот на класицизмот и романтизмот се наметнува и хомофоната музика каде што третманот на гласовите станува различен со еден главен,

водечки мелодиски глас наспроти другите. Иако не се ретки хомофоните постапки во изразито полифони форми, како и обратно: полифоните пасуси во рамките на хомофоната музика (Kuntarić, 1974: 712). Кога текстурата станува речиси целосно хомофона, музиката добива поедноставна структура и контрапунктот и генералбасот речиси во целост се напушта. Меѓу најзначајните генератори во промовирањето на хомофоното размислување се инструментите со клавијатура, особено пијаното, како и творештвото за камерно музицирање.

Како резултат на овие композициско-технички пристапи, музичките форми во класицизмот стануваат поедноставни за разлика од барокот, со едноставни *мелодии*, почиста *тоналност* и јасна *формална структура*. Во овој *хомофон стил* мелодија е подредена на *хармонијата*, во која доминира акордското поставување на созвучјето, кое дава многу јасна и разбирлива тонална структура, каде што варирањето и контрастот особено можат да дојдат до израз.

Појавата на нови музички форми дефинитивно се заокружува со класицизмот во ерата на просветлувањето, со стандардизација на музичките форми, од кои како основни се издвојуваат: *песна*, *варијации*, *рондо* и *сонатна форма*. Оттогаш па до денес се проширува начинот на обработката на музичкиот материјал, односно користењето на одредените планови: интервалски, ритмички, инструментациски, хармонски, динамички, артикулациски, агогички, но глобалната структура останува непромената (Бужаровски, 1996).

2. Формата на музичкото дело

Терминот музичка форма се употребува најчесто како идејно означување на стандардниот вид или жанр и да ги означи постапките на одредено дело (Encyclopædia Britannica, 2014). Унифицираната номенклатура или пописот на стручните називи за различните музички формални видови може да се утврди и преку изведувачкиот состав, техниката на компонирање или функцијата на делото.

Композиторите креативни идеи и индивидуални постапки создале огромен број разновидни дела кои со своите специфичности ја збогатиле самата музичка форма. При анализата на музичките дела се откриваат определени принципи и законитости со уочување на извесни заеднички карактеристики во нејзината структура од каде што произлегуваат различни шеми кои го означуваат во општи потези формалниот план на самото музичко дело. Сепак, тоа не подразбира дека сите тие карактеристики се појавуваат во секое дело од истиот вид на форма, бидејќи исклучоците и отстапувања не претставуваат нарушување на правилата, туку афирмација на индивидуалноста на даденото дело (Skovran, Perićić, 1991: 9). Во музичката литература се среќава и терминот *преодност на формите*, поим со кој се покрива сиот меѓупростор кој се јавува преку преминувањето или мешањето на две или повеќе форми (Бужаровски, 1996: 93).

Оттука произлегува и потребата за класифицирање и поставување на шематски прикази на музичката форма со дефинирање на градбените елементи за полесно ориентирање при анализата на големиот број музички дела. Притоа се користат два начина за опишување на музичката форма: едниот го вклучува шематскиот приказ, а другиот едноствено ја именува музичката форма.

Според видот на музичкиот материјал, бројот на повторувања и начинот на разработка, музичката форма може да биде проста или сложена. Исто така, оваа поделба го диктира и пристапот кон градбените музички целини движејќи се од најмалите кон поголемите, од едноделните кон повеќеделните, и од едно-ставните кон повеќеставните.

3. Мали музички целини- градбени елементи

Градбените елементи на музичкиот материјал се поврзани со нивното времетраење и музичките карактеристики кои овозможуваат лесно меморирање. Оттука, при деталната анализа на музичката форма на едно дело тоа се расчленува на неговите најмали составни делови водејќи сметка за содржината на тие делови, како и за нивните заемни односи и односите кон целината (Skovran, Perićić, 1991:11). Овој аналитички пристап кон музичката форма доаѓа до најмалата самостојна градбена единица која во музичката практика издвојува три категории: *мотив*, *фигура* и *пасаж*. Во некои примери од музичката литература кон малите музички целини се вбројува и *темата* за која единствената разлика со мотивот е во нејзината должина, монолитност или деливост (Бужаровски, 1996: 28). Од друга страна, пак, темата може да се земе како поголема целина изградена од помалите единици како мотивот.

3.1. Мотив

Терминот мотив означува движење (*лат. motus*) и се однесува на одредено карактеристично ритмичко и/или мелодиско движење и се споредува со зборот како најмала мисловна целина во јазикот. Постојат повеќе различни толкувања од страна на големите музички имиња меѓу кои и Х. Риман, А. Веберн, кои мотивот го дефинираат како: конкретна содржина на основната ритмичка единица; или најмала независна честичка во музичката идеја препознатлива преку нејзината репетиција.

Мотивот е составен од разни музички изразни средства кои ја претставуваат неговата примарна карактеристика, како, на пример, *мелодија*, *ритам*, *хармонија*, потоа динамика, инструментација, артикулација, агогика.

За да се добие интонациската карактеристика на мелодиското движење, неопходна е појава на два тона кои дури можат да бидат и со иста тонска височина. Кај *мелодискиот мотив* примарна улога, наспроти другите карактеристики, има мелодиското движење.

Нотен пр.1. Ј. С. Бах: *Прелудиум и Фуга во cis-moll BWV-849* - фуга



Кога во градењето на карактеристичноста на мотивот, мелодијата е статична, и во прв план е ритмичкото движење, се добива *ритмички мотив*.

Нотен пр.2. Т. Зографски: *Интрада*

Преку нагласената употреба на определена низа на созвучја – акордски, може да се формира мотив чија основна карактеристика е хармонското движење- *хармонски мотив*.

Нотен пр.3. Р. Вагнер: *Siegfried* WWV 86C



При анализата на музичкиот материјал на помалите мотивски единици, од аспект на ритамот, како помошни средства можат да се јават и паузите.

Нотен пр.4. Л. ван Бетовен: *Пијано соната* оп.31, бр.2, III став



Сепак, во музичкото творештво постојат примери на мотив изграден од еден тон каде што практично изборот на инструментариумот овозможува различен вид на движење со динамичка градација на истиот тон. Кон ваквиот третман на тон- мотив може да се спомене и пунктуализмот (*лат. punctum* точка) како една од техниките на компонирање на 20. век во која поединечен тон или интервал на себе ги презема задачите кои претходно му припаѓале на мотивот, темата, музичката фраза (Kohoutek, 1984:161).

Нотен пр.5. А. Веберн: *Варијации* за пијано оп.27, бр.2



Метричката организација на мотивот ја обединува неговата содржина околу еден потпорен момент. Границата на мотивот не се определува со нормите на тактот, туку со соодносот на мотивската содржина кон силното тактово време (Стојанов, 1993: 164). **Нотен пр.6.** Л. ван Бетовен: *Пијано соната*, оп.111, I став



Зависно од темпото и метарот на музичкото дело, мотивот може да содржи едно нагласено време, доколку е во умерено темпо (како, на пример, *Moderato*, *Andante*) или повеќе и поголем број на тактови доколку е во брзо темпо (како, на пример, *Vivo*, *Presto*). Затоа, за максималната должина на мотивот не е можно да се одреди некоја цврста граница; меѓутоа, потребно е мотивот да биде краток, впечатлив, за да може со еден поглед да се опфати и запамети како целина.

4. Работа со материјалот – работа со мотив

Со појавата на повторувањето е отворена можноста и за изменето повторување, односно започнува развивањето на постапките за работа со музичкиот материјал. На овој начин се создаваат и услови за појава на повеќе музички материјали што можат меѓусебно да се надополнуваат, спротивставуваат, развиваат итн. (Бужаровски, 1996: 34). Всушност, можноста за примена на различни постапки претставува една од

најважните композициски техники, гледано низ историјата на музиката уште од барокот па сè до денес.

Како фундаментална постапка за работа со музичкиот материјал служи **мотивот** бидејќи претставува основна тематска единка и најмала неделива ритмичко- мелодиска целина. Со оглед на тоа што мотивот е првиот најмал и слушно најлесен елемент за паметење поради својата должина и изразен карактер, техниките на работата со мотивот се сметаат за основни постапки и се однесуваат на другите видови музички материјали со различна функција.

Со мотивот се работи на тој начин што сите негови особини се подложни на промени: во прв ред ритам и мелодија, додека промената на динамика и хармонија се од сосема секундарно значење (Skovran, Perićić, 1991:22). Овие промени можат да бидат целосни, т.е. апсолутни, и делумни, т.е. релативни. Во продолжение се прикажани постапките за работа со мотив според неговите карактеристики: мелодиски, ритмички, хармонски, динамички.

4.1. Мелодиски промени

Мелодиската промена на мотивот се однесува на промената на самата мелодија преку можноста за нејзина *транспозиција* и *инверзија*. Транспозицијата на мелодиската линија се спроведува на два начина: со транспонирање на различно стапало во истиот тоналитет и со транспонирање на различно стапало во нов тоналитет. Кај вториот начин се извршува задржување на интервалските соодноси меѓу тоновите на мелодиската линија.

Нотен пр.7. Ф. Шопен, *Мазурка оп.68, бр. 4*



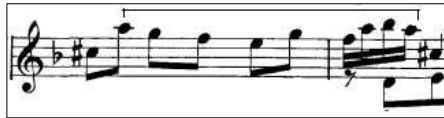
Инверзијата е постапка на работа со музичкиот материјал позната уште како една од најкарактеристичните полифони техники. Таа подразбира промена на правецот на движење на интервалите на тоновите на мелодиската линија. Оттука движењето, на пример, на голема секунда нагоре при примена на инверзија се заменува со движење од голема секунда надолу. Кога оваа постапка се применува во континуитет, мелодиската линија на мотивот целосно се менува. Во тој случај препознатливоста на мотивот ќе се задржи во неговата ритмичка карактеристика. Доколку инверзијата се спроведува со задржување на истите интервалски соодноси меѓу тоновите, мелодијата може да премине во друг тоналитет.

Нотен пр.8 Ј. С. Бах: *Уметност на фугата – изложување и инверзија*



Од друга страна, пак, ако мелодиската линија го задржува основниот тоналитет, тогаш со инверзијата се менуваат правецот на движење и неговите интервалски соодноси (на пример, интервал од мала секунда нагоре, ќе се смени во голема секунда надолу зависно од тоналитетот).

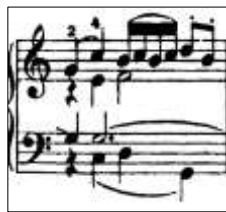
Нотен пр.9 Ј. С. Бах: *Прелудиум и fuga во d-moll ДТК 1 – fuga*



4.2. Работа со мотив - ритмички промени

При работа со мотивот ритмичката промена нуди разновидни решенија кои на посебен начин го забогатуваат музичкото ткиво. Ова се должи на можноста за менување на ритмичките вредности на тоновите на мотивот и нивно неограничено комбинирање; на пример, некои тонови да бидат подолги, други ритмички вредноста да се скрати итн. На овој начин, покрај ритмичката, се добива и промена на метричките акценти на мотивот, односно ненагласените тонови стануваат нагласени и/или обратно.

Нотен пр.10 Л. ван Бетовен: *Пијано соната*, оп.2, бр.3, I став



Како постапки пренесени и преземени од времето на полифоното музичко изразување, кај ритмичката работа со мотивот се издвојуваат аугментацијата и диминуцијата. Аугментацијата подразбира еднакво (најчесто двојно) зголемување на ритмичките вредности на тоновите на мотивот, при што можат да се зачуваат и метрички акценти.

Нотен пр.11 Ј. С. Бах: ДТК 2, *Фуга во c-moll*



Спротивно на аугментацијата, диминуцијата подразбира намалување (најчесто двојно) на ритмичките вредности на тоновите на мотивот.

Во музичкото творештво употребата на овие постапки се среќава на разновидни начини, кои произлегуваат и од музичките карактеристики на стилските периоди. Оваа широката палета произлегува и од фактот дека при работата со мотивот истовремено се комбинираат различни постапки кои се однесуваат на исти или различни елементи. Па така, на пример, покрај ритмичката работа на мотивот, може да се промени темпото, дополнително да се употреби инверзија итн.

4.3. Работа со мотив - хармонски промени

Работата на мотивот, од аспект на хармонската промена, се употребува многу поретко поради комплексната природа на тоналниот систем - акордско созвучје изградено најмалку од три тона и нивните функционални односи (T, D S). Токму затоа хармонската промена најчесто подразбира нов тоналитет со транспозиција (C-dur во G-dur) и/или промена на родот на тоналитетот (C-dur во a-moll, C-dur во c-moll), со модулација или тонален скок (континуирана или дисконтинуирана промена на тоналитет).

Нотен пр.12 Л. ван Бетовен: *Пијано соната Патетична* оп. 13, I став



Кога мотивот има хармонски изразени карактеристики, тогаш е јасно дека таа хармонија нема да подлегне на промени, инаку мотивот ќе стане непрепознатлив. Оттука, и динамичките и хармонските видови на промени обично се појавуваат *попатно*, поврзано со други, поважни видови на мотивска работа (Skovran, Perićić, 1991:26).

4.4.Работа со мотив – повторување (секвенца, имитација) и варирање

Како што веќе наведовме, повторувањето се смета за елементарна и основна постапка при работата со мотивот во формирањето на основната структура на музичката форма и развивањето на поголема целина.

Нотен пр.13 Л. ван Бетовен: *Пијано соната* оп.31, бр. 3

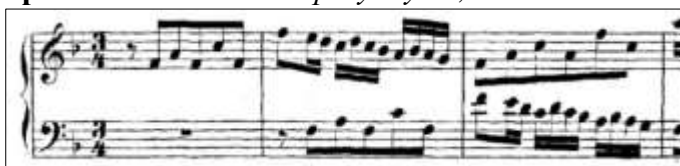


Повторувањето може да биде целосно (еднаш, два или повеќе пати) или изменето (првенствено мелодиски, како и ритмички). Изменетите видови на повторување особено се осврнуваат на користење на полифоните постапки како имитација, секвенца, ретроградно движење.

Имитација е повторување на иста мелодиска идеја (тема, мотив) во друг глас (односно, други гласови), додека за тоа време гласот кој прв ја донел идејата продолжува со контрапунктска линија. Речиси сите видови на имитација, кои се познати од ренесансниот вокален стил и барокот па сè до денес, разликуваат:

- *Строга* (дословна, верна) имитација и *слободна* имитација (со мелодиски или ритмички измени) (Perićić, 1998:153).

Нотен пр.14 Ј. С. Бах: *Мали прелудиуми*, F-dur



Секвенца е повторување на иста мелодиска линија на некое друго стапало најчесто за секунда или терца погоре или подолу од почетниот модел. Исто како и кај имитацијата, и секвенцата може да биде строга или слободна.

Посебни, но многу ретки промени на мотивот се добиваат со ретроградното (раково) движење, при што мотивот се изнесува во обратен правец – се започнува од последниот тон и мелодиската линија ги проследува тоновите сè до почетниот.

Нотен пр.15 Ј. С. Бах: *Музичка жртва*, *Канон* бр.2

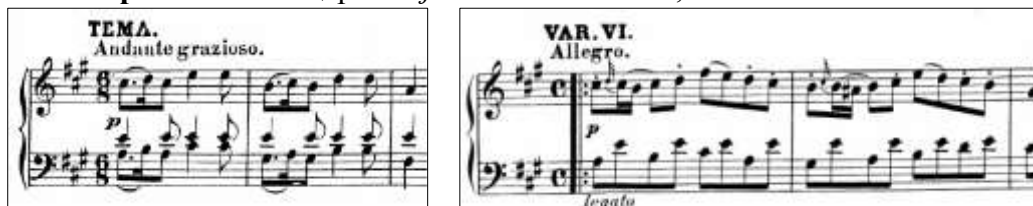


Варирање претставува посебен вид на повторување. Пред сè, тоа е појава на мелодискиот карактер: украсување на мотивот со вметнување фигуративни тонови од второстепено значење (свртнични, минувачки, задржувалки, како и акордски тонови),

но, сепак, низ украсите мора да се надзира мелодиската контура на првобитниот мотив (Skovran, Perićić, 1991:27).

Варирањето се применува и при изградувањето на поголеми музички целини, потоа како дел од прости или сложени форми, како, на пример, реприза (повторна појава на иста тема) или некои видови на варијациски форми (орнаментални варијации). Свкупно, и голем број од претходно споменатите постапки на работа со мотив многу често се именуваат со варирање.

Нотен пр.16 В. А. Моцарт: *Пијано соната* К.331, I став



The image displays two musical staves. The left staff is labeled 'TEMA. Andante grazioso.' and shows a melody in G major with a piano (p) dynamic. The right staff is labeled 'VAR. VI. Allegro.' and shows a more rhythmic variation of the theme in G major with a piano (p) dynamic and a 'legato' marking.

Заклучок

Секој временски период во културната средина создава сопствени формални шеми, сепак особено важно е да се запомни дека тие не се збир на правила кои композиторите се должни да ги следат. Покрај социокултурното и историското опкружување, секое музичко дело има своја сопствена индивидуална структура. При проследување на музичко творештво се забележани структурни сличности кај некои дела независно од стилскиот период, така што мноштвото на поединечни случаи може да се сведе на релативно мал број видови форми и кои во себе содржат или се составени од различни елементи чии меѓусебни релации влијаат при нивното дефинирање и систематско групирање. Токму затоа анализата на формата на музичките дела претставува комплексна постапка која бара запознавање со сите основни структурни елементи и другите теориски дисциплини како хармонија, полифонија, хармонска анализа, историја и естетика на музиката.

Користена Литература

- Andreis, J (1974). *Povjest glazbe* I, II del. Zagreb: Skolska knjiga
- Grove's Dictionary of music and musicians*. Blomled, E (red). V edition, Vol. 8. 1954. London: Macmillan & Co Ltd.
- Бужаровски, Д. (1996). *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: ФМУ/УКИМ
- Neveler, K. (1988). *Muzički Leksikon*, Novi Sad: Matica Srpska
- Encyclopædia Britannica (2014) <https://www.britannica.com/search?query=musical+form>
- Коларовски, Г. (2002). *Анализа на музичко дело. скрипта* Скопје: ФМУ
- Коларовски, Г. (1997/9). *Музички форми со анализа. скрипта* Скопје: ФМУ
- Kovačević, K.(ed).(1974). *Muzička enciklopedija*, kn.1,2,3. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod
- Kohoutek,C.(1984).*Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beograd
- Kuntarić.M (1974).Oblici, Muzički. *Muzička enciklopedija, kn.2* . Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod. 712-714
- Leichtentritt, H. (1965). *Musical form*. Cambridge: Harvard University press
- Манчев, Т. (2001). *Движењето суштински елемент кај симфониското творештво*. Скопје: СОКОМ
- Pauer, Er. (2013). *Musical forms – Pauer Ernst 1826-1905..* Hardpress: Classics Series
- Skovran, Perićić, (1991). *Nauka o muzickim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti Beograd
- Способин, И.В. (1984). *Музыкальная форма*. Москва: Музыка

Стоянов, П. (1993). *Музикален анализ*, I,II част . София: Музыка
Тажчевиќ, М. (2000). *Основна теорија на музиката*. Скопје: Просветно дело
Ulrich, H. (1966). *Symphonic music*. New York: Columbia university press
Холопова, В.Н. (2001). *Форма музикалних произведениј*. Санкт Петербург: Лань