Analitički pristupi posljednjim stavcima odabranih Londonskih simfonija Josepha Haydna

Renić, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:807509

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

IVA RENIĆ

ANALITIČKI PRISTUPI POSLJEDNJIM STAVCIMA ODABRANIH LONDONSKIH SIMFONIJA JOSEPHA HAYDNA

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

ANALITIČKI PRISTUPI POSLJEDNJIM STAVCIMA ODABRANIH LONDONSKIH SIMFONIJA JOSEPHA HAYDNA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Ivan Ćurković, doc.

Student: Iva Renić

Ak.god. 2020/2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

dr. sc. Ivan Ćurković, doc.

_

Potpis

U Zagrebu,_____.

Diplomski rad obranjen _____ocjenom_____

POVJERENSTVO:

1._____

2._____

3._____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Predgovor

Posebnu zahvalu imam za prof. Ivana Ćurkovića, koji mi je iznimno puno pomogao prilikom izrade diplomskog rada, što u pronalasku literature, što u pružanju korisnih smjernica. Na 5. godini studija imala sam priliku pohađati *Erasmus* studentsku razmjenu na instituciji *Conservatorium van Amsterdam*, iz koje sam uspjela izvući teorijske temelje za ulazak u ovaj rad i u razgovorima sa svojim mentorom razumjeti kako ih učiniti polazišnim točkama u ovome radu. Osim činjenice da mi je iskustvo studentske razmjene donijelo motivaciju za pisanje o određenoj tematici diplomskog rada, izrada samog rada rastegnula mi je motivaciju za daljnji napredak u istraživanju područja formalnih teorija, ali i teorije glazbe općenito.

Napomenula bih još kako su u ovom radu izneseni notni primjeri koji imaju naznačen izvor u fusnoti, i oni koji ga nemaju. Potonji su proizvod autoričine vlastite notografije, a također su rađeni na temelju notnih izdanja navedenih u bibliografiji.

Sadržaj

Sažetak

1. Uvod 1
2. Joseph Haydn: *Londonske simfonije* 2
   2.1. Historijski kontekst 2
   2.2. Haydnovo simfonijsko stvaralaštvo 5
   2.3. Obilježja *Londonskih simfonija* 7
3. Glazbenoteorijski okvir 10
   3.1. Leonard G. Ratner: Teorija toposa 10
   3.2. James Hepokoski i Warren Darcy: Sonatna teorija 16
   3.3. William E. Caplin: Formalne funkcije 22
4. Primjena teorijskih pristupa na odabrane stavke 28
   4.1. Općenito o finalima 28
   4.2. Finale *Simfonije br. 93 u D-duru,* Hob I:93 32
   4.3. Finale *Simfonije br. 94 u G-duru,* Hob I:94 49
   4.4. Finale *Simfonije br. 100 u G-duru,* Hob I:100 61
5. Zaključak 75
6. Rječnik kratica i stranih termina 76
7. Literatura 78

Sažetak

Fokus ovoga diplomskoga rada jest u primjeni triju američkih teorija glazbe na odabrani simfonijski opus Josepha Haydna i rasprava o dosegu potonjih teorija u formalnim i izvanglazbenim aspektima posljednjih stavaka triju Haydnovih simfonija iz kasnog stvaralaštva. Raspravi o tim aspektima dali su odjek različiti analitičari glazbe klasicizma, ali i sama autorica. Tri teorije prožimat će se kroz tri analizirana sonatna ronda čija je glavna okosnica glazbeni topos kontradance. Primjena dviju formalnih teorija objasnit će deformacije glazbenog toposa koje su bile uobičajena praksa skladatelja od početka stvaranja njegova skladateljskog opusa, a pogotovo u razvijenom, kasnijem stvaralaštvu.

Ključne riječi: glazbeni topos, sonatna teorija, teorija formalnih funkcija, kontradanca, sonatni rondo, Joseph Haydn, *Londonske simfonije*, rekomponirana repriza, ekspresivna paradigma

Abstract

The focus of this master thesis is in the application of three American music theories on selected symphonies by Joseph Haydn, and a discussion about the extent to which the latter theories explain the formal and extra-musical aspects of final movements in three Haydn's symphonies from his later period. Various musical analysts of the classical period have contributed to the discussion of these aspects, as well as the author herself. The three theories will merge in the analysis of three sonata-rondos combined with the musical topic of the *contredanse.* The application of two formal theories will explain deformations of the musical topic, a customary procedure on the part of the composer since the beginning of creating his opus, but especially in his mature, later period.

Key Words: musical topic, sonata theory, theory of formal functions, *contredanse*, sonata-rondo, Joseph Haydn, *London Symphonies,* recomposed recapitulation, expressive paradigm

1. Uvod

Polazišne točke ovaj diplomski rad pronašao je u trima modernim teorijama koje se bave analizom repertoara iz razdoblja klasicizma, posebice opusom triju velikih bečkih klasičara, Haydna, Mozarta, i Beethovena. Predstojeći analitički pristupi pokušat će ujediniti gledišta teorije toposa Leonarda G. Ratnera, teorije formalnih funkcija Williama E. Caplina i sonatne teorije autora Jamesa Hepokoskija i Warrena Darcyja na odabrani opus Josepha Haydna. Autorica se na obradu ovih teorija odlučila nakon iskustva s *Erasmus* studentske razmjene gdje je imala priliku upoznati se s trima teorijama, a kroz istraživanje literature i sagledavanje klasicističkog repertoara produbiti znanje o njima i stvoriti percepciju istih prilikom preslušavanja relevantne glazbene literature.

Inicijalna poglavlja donijet će pregled historijskog konteksta djelovanja skladatelja Josepha Haydna i njegova glazbenoga opusa. Objasnit će se potonje teorije i iznijeti činjenice te dosadašnja znanja o njima. Metodom analize i deskripcije iznijet će se činjenice o Haydnovu životu i umjetničkoj karijeri te pokazati Haydnovi motivi pri skladanju *Londonskih simfonija.* Prilikom analize glazbenog sadržaja koristit će se deskriptivna i funkcionalna metoda muzikološkog istraživanja, te metoda klasifikacije.

Ciljevi ovoga rada su upoznati hrvatski akademski umjetnički i znanstveni milje s modernim američkim teorijama glazbene analize i prikazati u kojoj mjeri su potonje teorije primjenjive na odabrani opus Josepha Haydna. Metodom kompilacije iznijet će se stavovi različitih autora o ekspresivnoj i formalnoj kvaliteti glazbenih parametara. Prilikom analize simfonijskih stavaka obratit će se pozornost na istaknute elemente koji se nalaze u korelaciji sa zadanim teorijama, a koji su istovremeno zajednički trima simfonijama.

2. Joseph Haydn: *Londonske simfonije*

2.1. Historijski kontekst[1]

O Haydnovu životu i karijeri, pisali su mnogi, pa i trojica autora, njegovi biografi i suvremenici, Albert Cristoph Dies, Georg August von Griesinger i Giuseppe Carpani. Intenzivne susrete s ovom trojicom umjetnika Haydn je imao početkom 19. stoljeća, pred kraj svojeg životnog vijeka, kada mu je zdravlje počelo slabiti. Dolazili su Haydnu u posjete i uživo su mogli učiti o njegovom životu. Iz njihovih biografija, te također iz Haydnovih pisama,[2] doznajemo kako se Haydn oslanjao na recepciju svoje glazbe kod publike prema čijem ukusu je prilagođavao mnoga djela. To je bila navika koju je usvojio još za boravka na dvoru Esterházy (1761.-1790.),[3] gdje je obavljao dužnost dvorskog skladatelja, jer je smatrao kako glazba mora uvjerljivo komunicirati s publikom.

Skroman skladatelj, „otac i reformator plemenite glazbe“, a „patrijarh nove glazbe“[4], hvaljen je na sve strane, usmeno i u medijima. Za vrijeme svojeg kasnog simfonijskog stvaralaštva boravio je u Londonu uslijed poziva kojeg je dobio od violinista Johanna Petera Salomona. S njime je Haydn sklopio ugovor koji ga je uvjetovao pisati za koncertne sezone koje su se održavale u dvorani Hanover-Square Rooms[5] u Londonu. Potonji ugovor uvjetovao je Haydna skladati dvanaest tzv. *Londonskih simfonija*, ali i mnoga druga djela.[6] S druge strane, Haydnov dolazak u London nije bio tako praktičan i jednostavan zbog dužnosti koje je imao na dvoru Esterházy, a isto tako je i produljenje suradnje sa Salomonom utjecalo na nezadovoljstvo Esterházyja. Okolnost koja mu je olakšala odlazak u London bila je smrt

[1] Za ovo poglavlje uglavnom je korišten izvor: H. C. R. Landon, Chapter XII: 'The First Performances of Haydn's 'Salomon' Symphonies: A Documentary Account', U: H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn,* London, Universal Edition i Rockliff, 1955.
[2] E. Sisman, Haydn's Career and the Idea of the Multiple Audience, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn,* Cambridge University Press, 2005, str. 11.
[3] G. Feder i J. Webster, Haydn, (Franz) Joseph, *Grove Music Online,* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44593. Pristupljeno 17. srpnja 2021.
[4] E. Sisman, Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality, U: E. Sisman, *Haydn and His World,* Princeton University Press, 1997, str. 4.
[5] Landon, Chapter XII, str. 440.
[6] ibid, str. 439.

kneza Nikolausa Esterházyja. Za Haydna je boravak u Londonu bio zasigurno mnogo ugodniji i slobodniji nego onaj na dvoru Esterházy gdje je bio podložan iznimno većim zahtjevima.[7]

Koncertni ciklusi Hanover-Square Roomsa bili su redovito promovirani u londonskom tisku pod nazivom *Salomon-concerts,* međutim, često su se navodili i kao dio zajedničkog organizacijskog pothvata Haydn-Salomon. Tijekom koncertnih sezona 1791. i 1792. godine izveden je prvi set *Londonskih simfonija,* od broja 93 do broja 98. Svaka sezona brojala je dvanaest koncerata, a prvi koncert, na kojemu je izvedena *Simfonija br. 96*, održao se 11. ožujka 1791. U prvoj sezoni izvedene su svega dvije *Londonske simfonije* (95. i 96.), a *Simfonija br. 93,* kao i ostatak prvog seta od šest simfonija, bila je prvi put izvedena 1792. godine.[8] Za svoje drugo putovanje u London (1794.-1795.) Haydn je ugovorio sa Salomonom pisati za novih 12 koncerata[9] na kojima su premijerno izvedene tri *Londonske simfonije* iz drugog seta. U prostorima Hanover-Square Rooms održale su se premijere većine *Londonskih simfonija,* a posljednje tri (br. 102, 103, i 104) izvedene su u ciklusu organizacije *Opera Concerts*[10] u kazalištu *King's Theatre. Londonske simfonije* izvodile su se i u okviru organizacije *Professional Concerts*[11] te na dobrotvornim koncertima u organizaciji Haydn-Salomon. Peti koncert u drugoj sezoni Hanover Square Rooms, održan 16. ožujka 1792., londonski je koncert najviše obogaćen Haydnovim djelima.[12]

Uslijed izvedbi svojih simfonija na Salomonovim koncertima, Haydn je ostvario veliku zaradu. Ova je nadmašila zaradu ostvarenu tijekom prethodnog boravka na dvoru Esterházy u Železnom, gdje je radio za knezove Paula Antona i Nikolausa Esterházyja.[13] Ugovor sa Salomonom garantirao mu je određenu svotu novaca (200-300 funti[14]) za svako djelo koje napiše, ali i za koncerte s pravom pune dobiti te posebno za ulogu dirigenta. Zaradu je također ostvarivao i privatnim podukama za članove visokog društva. Odlazio je ponekad u druge engleske gradove kako bi posjetio prijatelje i kolege, a vrlo često bi se na tim putovanjima našao na nekakvom koncertu. Poseban je bio koncert u Oxfordu, u srpnju 1791, prilikom kojeg je primio počasni doktorat. Nakon svojeg prvog boravka u Londonu, 1793.

[7] Sisman, Haydn's Career and the Idea of the Multiple Audience, str. 7.
[8] Landon, Chapter XII, str. 435-436.
[9] ibid, str. 505.
[10] ibid, str. 531.
[11] ibid, str. 439.
[12] ibid, str. 484.
[13] ibid, str. 528.
[14] Feder i Webster, Haydn, (Franz) Joseph, *Grove Music Online.*

godine vratio se u Beč gdje je dobio novog učenika, danas poznatog kao jednog od najpopularnijih skladatelja iz razdoblja klasicizma, Ludwiga van Beethovena.[15] Konačni Haydnov povratak u Beč bio je u kolovozu 1795.

Haydnova glazba koja se izvodila u Londonu uživala je pozitivno intonirane osvrte u londonskim novinama kao što su *Morning Chronicle, The Times, Diary (Woodfall's Register), Gazetteer, Public Advertiser, Oracle, Morning Herald* i dr., a Haydn je osobno bio dio društva zvanog *Anacreontic Society*[16] u kojemu je uživao podršku. S druge strane, *Professional Concerts,* kao konkurentna struja Haydnu i Salomonu, kritizirala je Haydna kao bijednog izvođača, s obzirom na skromnost kojom je zračio u predvođenju izvedbi svojih skladbi na čembalu.[17] Svoje skladbe također je i dirigirao[18] te je često bio iscrpljen količinom posla koju je morao izvršiti. Osjećao je kako bi se trebao potpuno obvezati na posao zbog konkurencije koja je vladala između njega i njegovog učenika Ignaza Pleyela. skladatelja koji je dirigirao koncerte *Professional Society.*

Koncerti u ciklusu Salomonovih koncerata bili su najavljeni londonskoj publici u novinama, a Haydn je skladao za svaki pojedini koncert u ciklusu. Pozitivni epiteti koji su pobliže opisivali znakovit karakter Haydnovih djela sadržani su u popratnim novinskim izvještajima. Salomon je igrao osobitu medijsku ulogu u odnosima s javnošću, brinuvši se o informiranosti Haydnove publike putem novina, posebice onda kada su u pitanju bile opetovane odgode otvorenja koncertnoga ciklusa. Većem odazivu na njegove koncerte pridonijeli su i drugi faktori, npr. sudjelovanje poznatih pjevača u izvedbi drugih skladbi na programu koncerta.

Uspjeh Salomonovih koncerata 1791. pridonio je nastavku suradnje skladatelja i violinista i pokrenuo novu sezonu.[19] Haydn je ponekad bio nagnat raditi izmjene u svojim simfonijama s obzirom na kakvoću njihove recepcije tijekom izvedbi. Do izmjena je dolazilo i tijekom proba s orkestrom koje su Haydnu predstavljale poseban izazov zbog jezične barijere, ali s iskustvom na dvoru Esterházy te s vremenom i praksom, Haydn je naučio kako se nositi s orkestralnim glazbenicima tako da je na probama verbalni jezik bilo dovoljno zamijeniti govorom tijela. Vrlo često je publika tražila bis dojmljivih stavaka. Sam Haydn, u svojem

[15] Landon, Chapter XII, str. 504.
[16] ibid, str. 441.
[17] ibid.
[18] ibid, str. 446.
[19] ibid, str. 458.

pismu Marianni von Genzinger, pisao je kako je njegov dolazak u London uzrokovao veliku senzaciju u cijelom gradu.[20] Postao je dijelom aristokratskog društva i dobivao pozive na balove, audijencije članova kraljevske obitelji, privatne koncerte i sl. Integraciji Haydna u visoko londonsko društvo pripomogao je njegov kolega skladatelj, Adalbert Gyrowetz, kojemu se odužio izvedbama njegovih djela.[21] Haydn je primio i doktorsku titulu u svojem posjetu Oxfordu gdje je mogao čuti izvedbe svojih simfonija.[22]

2.2. Haydnovo simfonijsko stvaralaštvo

Simfonije Josepha Haydna nastajale su kroz 40 godina, od kasnih 1750-ih sve do kraja njegova boravka u Londonu.[23] Prema Griesingeru, prve Haydnove simfonije (barem njih 15) nastale su za vrijeme njegova zaposlenja kod grofa Morzina u Beču. U početku je Haydn skladao koristeći trostavačni format kao i mogućnost proširenog četverostavačnog formata s dodanim menuetom. Trostavačni format imao je raspored stavaka brzi-spori-brzi, a razlika između težeg prvog stavka i bržeg finala već je onda bila prisutna.[24] Tek sredinom Haydnovog simfonijskog stvaralaštva (počevši sa *Simfonijom br. 45*) četverostavačnost je postala norma koja je provlačila ideju glazbeno-dramske niti,[25] a dramski kapacitet sonatnog oblika proslavio se u kasnijim simfonijama (*Pariške,* zatim *Londonske*).[26] Većinu simfonija napisao je za vrijeme zaposlenja na dvoru Esterházy pod ugovorom koji je sklopio s obitelji 1761. godine.

Kako se mijenjao sam Haydn, njegov skladateljski ukus, glazbena publika, i veličina orkestra s kojim je surađivao, tako se mijenjala i priroda Haydnovog simfonijskog žanra. Ideje za pisanje simfonija bile su prikazati moralne likove,[27] često izvučene iz scenske glazbe vokalnog repertoara koja je instrumentalnoj bila superiorna. U ranim je simfonijama već

[20] ibid, str. 438-439.
[21] ibid, str. 452.
[22] ibid, str. 460.
[23] D. Schroeder, Orchestral Music: Symphonies and Concertos, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn,* Cambridge University Press, 2005, str. 98.
[24] Feder i Webster, Haydn, (Franz) Joseph, *Grove Music Online.*
[25] Schroeder, Orchestral Music, str. 98.
[26] ibid, str. 99.
[27] ibid, str. 95.

istraživao nove mogućnosti orkestracije,[28] a za to je imao priliku tijekom boravka na dvoru Esterházy budući da se s vremenom povećavao orkestarski korpus s kojim je ondje surađivao. Simfonije nastale između 1768-1772, u tzv. *Sturm und Drang* razdoblju, odlikuju se znakovitom ekspanzijom izraza i skladateljske tehnike.[29] *Simfonija br. 45*, poznatija imenom „*Simfonija rastanka"*, smatra se najsnažnijom Haydnovom simfonijom iz zrele faze ranog stvaralačkog razdoblja. Ona je dokaz kako je Haydn s malom količinom instrumenata i instrumentalista mogao postići veći zvukovni volumen.[30] Nakon potonjeg razdoblja raste individualnost pojedinih stavaka, posebice sporih stavaka i finala.[31]

U vidu novog ugovora s Esterházyjem 1779. godine, Haydnu je omogućeno dijeljenje i prodavanje vlastite glazbe, kao i prihvaćanje narudžbi izvan dvora.[32] Inozemna publika naručivala je skladbe od Haydna počevši otprilike s 1785. godinom,[33] kada je napisao šest simfonija za pariško publiku[34] koje su već anticipirale Haydnovu praksu korištenja sporih uvoda na početku prvog stavka. Pojedine *Pariške simfonije* (br. 87, 83, 85) već imaju novi duh: kombinaciju učenog i popularnog stila, konzistenciju glazbenog diskursa, i dubinu osjećaja.[35]

Dok su engleski mediji uzdizali Haydnovu glazbu pridavajući joj epitete originalnog, vještog, i prelijepog, njemačka kritika nije dijelila slična razmišljanja. Štoviše, smatrala je njegovu glazbu ekscentričnom i netočnom, referirajući se na kršenje pravila renesansne polifonije te upotrebu oprečnih stilova unutar jedne te iste skladbe.[36] Iz golemog broja simfonija i kvarteta, Hanslick primjećuje nedostatak individualnosti kod Haydna, opisujući ga kao skladatelja koji se nije mogao dovoljno posvetiti svakoj skladbi te unijeti u nju istančano bogatstvo individualnosti.[37]

Krajem 18. stoljeća *Londonske simfonije* su u programima koncerata nosile nazive „*New Grand Overture", Concerto, Grand Symphony,* i sl. Nizozemski muzikolog Anthony

[28] ibid, str. 97.
[29] J. Webster, Haydn's Symphonies Between Sturm und Drang and 'Classical style': Art and Entertainment, U: D. Sutcliffe, *Haydn Studies*, Cambridge University Press, 1998, str. 218.
[30] V. Žmegač, *Majstori europske glazbe: od baroka do sredine 20. stoljeća*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2009, str. 144.
[31] Webster, Haydn's Symphonies Between Sturm und Drang and 'Classical style', str. 219.
[32] Schroeder, Orchestral Music, str. 106.
[33] ibid, str. 107.
[34] Žmegač, *Majstori europske glazbe*, str. 145.
[35] Feder i Webster, Haydn, (Franz) Joseph, *Grove Music Online.*
[36] Sisman, Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality, str. 5.
[37] L. Botstein, The Consequences of Presumed Innocence: the Nineteenth-Century Reception of Joseph Haydn, U: D. Sutcliffe (ur.), *Haydn Studies*, Cambridge University Press, 1998, str. 11.

van Hoboken popisao je sva Haydnova djela u drugoj polovici 20. stoljeća i standardizirao brojeve simfonija, a točan redoslijed nastanka *Londonskih simfonija* utvrđen je uz pomoć Haydnovih dnevnika, sačuvanih autografa i ondašnjih novinskih izvještaja.[38] S obzirom da vrijeme nastanka *Londonskih simfonija* nije korespondiralo s redoslijedom njihovih praizvedbi, i s činjenicom da su se simfonije ponovno izvodile tijekom Salomonovih ciklusa bez naznake ikakvog broja, potonji izvori su i prije Hobokenova kataloga pripomogli definirati taj redoslijed. Manje izazovno bilo je iščitati ove podatke u Haydnovim pismima upućenim njegovim prijateljima gdje je Haydn obično jasnije davao do znanja o kojoj je simfoniji riječ.

Mnoge Haydnove simfonije nosile su posebne nazive – *Le Matin* (Jutro), *Le Midi* (Podne), *Le Soir* (Večer), *Hornsignal*, *Abschiedssymphonie* (Simfonija rastanka), *Maria Theresia*, *Der Schulmeister*, *La Poule* (Kokoš), *L'Ours* (Medvjed), *Militärsymphonie* (Vojnička simfonija), *Die Uhr* (Simfonija sata), *La Reine* (Kraljica), *La Chasse* (Lov), *Mit dem Paukenschlag* (s udarcem timpana), *Mit dem Paukenwirbel* (s bubnjanjem timpana)[39] – koji su najčešće bili povezani ili s određenim učinkom kojega je pojedini stavak u simfoniji slušno predočavao, s ondašnjim popratnim događajem tijekom premijerne izvedbe simfonije koji je uzrokovao žestoku reakciju publike,[40] s izvanglazbenim pojmovima koji često upućuju na svakodnevne pojave, ili im je pak sam skladatelj nadjenuo ime.[41]

2.3. Obilježja *Londonskih simfonija*

Specifičnost *Londonskih simfonija* očituje se između ostalog u činjenici da je u ranijoj skladateljskoj fazi Haydn napisao veći broj simfonija u kraćim vremenskim rokovima, dok je skladanju svojih dvanaest *Londonskih simfonija* posvetio više vremena.[42] U ranoj fazi simfonijskog stvaralaštva Haydn je davao skromniji doprinos, no do razdoblja stvaranja *Londonskih simfonija* njegov glazbeni jezik postao je obogaćeniji i skladateljska vještina kvalitetnija. *Londonske simfonije* sinteza su dotadašnjih Haydnovih postupaka prilagođenih

[38] Landon, Chapter XII, str. 435.
[39] J. Andreis, *Povijest glazbe,* Sveučilišna naklada Liber: Mladost, 1976, str. 86-87.
[40] Landon, Chapter XII, str. 534.
[41] Primjer potonjeg jest simfonijska trilogija – *Le Matin*, *Le Midi*, i *Le Soir.*
[42] Andreis, *Povijest glazbe,* str. 82.

engleskom ukusu. Mnoge od njih upućuju na izvanglazbene elemente koje kritičari asociraju s nedostatkom ozbiljnosti zamijenjenom zaigranom, dječjom naivnošću, u svijetu bez patnje.[43] Narativ kasnih (i *Londonskih*) simfonija potaknuo je snažan emocionalni angažman kod londonske publike koji postaje filozofsko i kognitivno iskustvo.[44] Ipak, recepcija 19. stoljeća lišila je Haydnovu glazbu subjektivnih kvaliteta i smjestila ju u kontekst s Mozartom i Beethovenom, kao polaznom točkom na kojoj su potonja dvojica skladatelja mogla graditi svoj umjetnički jezik. Premda ju romantičarski okviri nisu prihvaćali, takvo mišljenje pretpostavljalo je Haydnovu glazbu prikladnom za slušatelje u 18. stoljeću.

Umijeće kontrapunkta bila je strategija kojom je Haydn transparentno obogaćivao posljednje stavke,[45] a harmonijski aspekt postao je posebice izražen primjenom naglih modulacija između udaljenih tonaliteta.[46] Tonalitetna veza između stavaka prožeta je medijantnim, submedijantnim,[47] i enharmonijskim odnosima, a posebno se ističe harmonijska transformacija tematskog materijala u kodi sporih stavaka.[48] Nadalje, povrat (*eng. retransition*[49]) na prvu temu u reprizi prvoga stavka, buran zaron u mol te harmonijski spektakli u drugom stavku, karakteristike su kasnijih, *Londonskih simfonija*.[50] Vrlo je izražena individualna prepoznatljivost u tematskoj građi u kojoj se najčešće očituje folklorni karakter.[51] Iz niza ovih dvanaest simfonija očito je kako je Haydn izbjegavao mol kao zadani tonalitet.[52] Ipak, upotreba mola unutar durskih simfonija poslužila je kao dobar alat za kontrast između dviju suprotstavljenih krajnosti (npr. svijetlo-tamno).

Četiri stavka jedne simfonije isticala su se na poseban način sukladno londonskom ukusu. Stoga se mogu izdvojiti karakteristike kao što su neumoljiva energija prvog stavka, žestoki kontrasti postignuti primjenom mola u drugom stavku, poletna virtuoznost finala, vedra i iskrena energija vanjskih stavaka i dr. Uslijed premijere 101. simfonije, *Morning*

[43] Botstein, The Consequences of Presumed Innocence, str. 9.
[44] ibid, str. 29.
[45] Andreis, *Povijest glazbe,* str. 86.
[46] ibid, str. 88.
[47] H. C. R. Landon, Chapter XIII: The Twelve 'Salomon' Symphonies (Nos.93-104): An Analysis, U: H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn,* London, Universal Edition; Rockliff: London, 1955, str. 590.
[48] ibid, str. 592.
[49] O pojmu *retransition* može se saznati više u izvorima: Hepokoski, J. i Darcy, W., (2006), str. 191-194.; Caplin, W.E. (1998), str. 157-159.
[50] Landon, Chapter XIII, str. 554.
[51] Žmegač, *Majstori europske glazbe,* str. 159.
[52] Landon, Chapter XIII, str. 553. Dokaz toga može se vidjeti u nezadovoljstvu londonske publike 95. simfonijom, a nakon koje je predstavljena durska, 96. simfonija.

Chronicle izvijestio je o originalnosti glavne teme prvih stavaka[53] koje su često predstavljale utjelovljenje popularnih tradicijskih melodija Europe. Popularne melodije Haydnovog opusa pridonijele su velikoj posjećenosti Salomonovih koncerata i ostavljale dojam atraktivnosti.

Na početak velike većine *Londonskih simfonija* Haydn je umetnuo sporiji uvod koji je sadržavao prepoznatljive elemente kojima je čitava simfonija prožeta, a sve to unutar atmosfere u kojoj se slušatelj mogao osvrnuti na zadane elemente i pripremiti za nadolazeće glazbene događaje. Potonje ukazuje na glazbenu nužnost sporog uvoda, ali je važno spomenuti i onu strukturalnu, s obzirom da su glavne teme prvih stavaka većinom bile vrlo povezane s materijalom uvoda. Između potonjih odjeljaka Haydn je najčešće ili ostvarivao kontrast, primjerice, upotrebom dvaju suprotstavljenih tonskih rodova, ili je tematski povezao uvod i početak glavne teme, smještene u okviru sonatnog oblika.

Što se tiče simfonija koje su ostavile efektan dojam na publiku, zanimljivo je spomenuti 94. simfoniju i njezinu premijeru održanu na šestom koncertu u drugoj sezoni Hanover-Square Rooms. Njezin nadimak 'Iznenađenje', prema kojemu se simfonija danas lakše prepoznaje, odmah se primijenio na djelo.[54] Simfonija 'Iznenađenje' je u nakon premijere dobila pozitivne novinske kritike (izvanredno jednostavna, ali proširena i zakomplicirana, izvrsno modulativna, upečatljiva[55]). Drugi stavak *Andante* daje sugerirano iznenađenje kod kojeg su mediji sumnjali na Haydnovu namjeru da probudi svoju publiku koja je prethodno zaspala tijekom koncerta.[56] Iznenađenja je Haydn obično koristio u slabije eksponiranim stavcima kako bi ostavio dojam na slušatelja.[57] Međutim, iako je Haydn imao drugačiju namjeru s potonjim stavkom *Andante,* generalno je izvedbe svojih djela htio smjestiti u drugi dio koncerata iz razloga što se publika onda već bila raskomotila, ali i zbog uvriježenosti koju je osjećao kada bi nailazio na 'uspavanu' publiku u prvom dijelu koncerta.[58] Potonje ne ostavlja začuđujući dojam ako imamo na umu da su Salomonovi koncerti započinjali u 8 sati navečer i trajali do otprilike 11 sati, a ponekad i do ponoći.

[53] Landon, Chapter XII, str. 513.
[54] ibid, str. 488.
[55] ibid.
[56] ibid, str. 489.
[57] Žmegač, *Majstori europske glazbe,* str. 149.
[58] Landon, Chapter XII, str. 490. Prema Diesovoj biografiji.

3. Glazbenoteorijski okvir

3.1. Leonard G. Ratner: Teorija toposa

O teoriji toposa ili topici[59] obično se govori prilikom referiranja na glazbu kasnog 18. stoljeća koja je podlijegala ukusu publike kojoj se obraćala. Teorija toposa mijenjala se kroz povijest budući da su postojala različita gledišta ovisno o glazbenom stilu na kojeg se može primijeniti. Nicholas McKay definira pojam toposa kao „poznate, ekspresivne, retoričke geste kodirane u referencijalnim glazbenim obrascima.“[60] Toposi imaju denotativno značenje i mogu se prepoznati u mnogim skladbama razdoblja klasicizma, posebice u skladateljskim opusima W. A. Mozarta i Haydna, o kojima se mogu pronaći različiti i raznoliki primjeri njegovih integracija u literaturi 19. stoljeća.

Pojam „topos“ srodan je grčkom pojmu topos koji označava mjesto, lokaciju.[61] Toposi se međusobno razlikuju po različitim glazbenim parametrima: tempo, gustoća strukture, dinamika, izbor instrumenata, ritam, tonalitetni rod i dr. Također postoji distinkcija među toposima s obzirom na mjesto koje zauzimaju u formi i koju funkciju ondje vrše prema čemu je William E. Caplin predložio taksonomiju toposa (vidi tablicu 2).

Dan danas se teorija toposa često marginalizira smatrajući je primjenjivom isključivo na glazbenu retoriku klasicizma u kojoj su vladala ustaljena pravila i stil skladanja. S druge strane, njezinu marginalizaciju donekle potiče i sam Raymond Monelle kazavši kako teorija toposa nije niti imala temelja u izvorima 18. stoljeća.[62] Međutim, u 19. stoljeću toposi su se postupno počeli priznavati kao glazbeno-ekspresivne strategije šireg raspona.[63] S druge strane, marginalizacija se odražava i u negiranju sposobnosti glazbe da oponaša izvanjske realnosti osim same glazbe.[64] Potonje je stav Chabanona[65] kojemu je kontradiktorna Kochova misao:

[59] N. Crnjanski, *Pojmovnik muzičke semiotike*, Novi Sad, Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu, 2019, str. 234.
[60] N. McKay, On Topics Today, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4/1–2, 2007, str. 160.
[61] Crnjanski, *Pojmovnik*, str. 235.
[62] M. Danuta, Introduction, U: M. Danuta (ur.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, str. 2.
[63] M. Lowe, Teaching Topics with Haydn (alongside that Other Guy), *HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America*, Vol. 6, Br. 2, Članak 4, 2016. str. 2.
[64] Danuta, Introduction, str. 28.

„Ako je namjena instrumentalne glazbe….pobuditi i održati određene osjećaje, tada mora biti uključena u političke, vjerske, ili domaće okolnosti i radnje koje su nam od posebnog značaja, i u kojima je naše srce predodređeno izrazu osjećaja koje bi trebala pobuditi i održati.“[66]

Inspiracija za topose primarno je došla iz opere i kazališta, ali i iz uobičajenih ljudskih aktivnosti i razonode[67] te je poslužila skladateljima u stvaranju jednostavnih atraktivnih melodija kojima se namjeravalo potaknuti osjetila kod publike. Prepoznavanje glazbenog toposa korelira s prepoznavanjem glazbenog značenja unutar određenog djela. Glazbena publika 18. stoljeća mogla je razumjeti i formirati mišljenja o toposima te stvarati asocijacije.[68] S obzirom da je inspiracija za topose došla iz vokalne glazbe, publici su osjećaji bili sugerirani već i samim intervalima koji su najčešće popratili emociju koju je iznosio tekst.[69] Njemački teoretičar Johann Mattheson ubraja potonju tvrdnju među argumente kako su zapravo svi glazbeni parametri mogli imati afektivan utjecaj na publiku.[70]

Činjenica da su se skladatelji ponovno vraćali na slične alate i glazbene reference sugerira ne samo slušateljevo prepoznavanje, nego i razumijevanje:[71] „Primjerice, slušatelj u 18. stoljeću prepoznaje 'tetovažu' limenih puhača kao topos fanfara, povezuje njegov zvuk s glazbenom najavom dolaska dostojanstvenika, osjeća emocije poštovanja, i razmišlja o plemenitom autoritetu.“[72] Slične reakcije na određene topose imat će oni ljudi koji dijele isto kulturno naslijeđe, društvenu situaciju, političku orijentaciju, nacionalni identitet, i sl.[73] Johann Adolf Scheibe kategorizirao je potonje komponente kao stilove koji su išli ukorak sa statusom figura koje su se prikazivale u glazbi.[74]

Elaine Sisman, Robert Hatten, Kofi Agawu, Wye Jamison Allanbrook i Raymond Monelle autori su mnogih rasprava o glazbenom značenju u djelima Mozarta, Beethovena, i Haydna. Uz njih se najviše ističe Leonard G. Ratner, koji se smatra „ocem“ teorije toposa s obzirom da je zaslužan za sustavnu kategorizaciju toposa te za historijski, empirijski i

---

[65] Puno ime spomenutog glazbenog teoretičara, skladatelja, violinista, i poznavatelja francuske književnosti koji je djelovao u 18. stoljeću jest: Michel Paul Guy de Chabanon.

[66] Danuta, Introduction, str. 29.

[67] E. Sisman, Symphonies and the Public Display of Topics, U: M. Danuta, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014, str. 115.

[68] M. Lowe, *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, str. 27.

[69] Vidi tablicu intervala Johanna Philippa Kirnbergera u: L. G. Ratner, ‘Part I: Expression’, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books A Division of Macmillan Publishing Co., Inc, 1980, str. 4-5.

[70] Danuta, Introduction, str. 11.

[71] Lowe, *Pleasure and Meaning*, str. 28.

[72] ibid, str. 75.

[73] ibid, str. 76.

[74] Ratner, Part I, str. 7.

analitički pristup glazbi 18. stoljeća.[75] U svojoj knjizi *Classic Music: Expression, Form, and Style*, sustavno je iznio primjere toposa u glazbi klasicizma prema načelima glazbeno-retoričkog izraza i podijelio ih na tipove i stilove.[76] Osim na uobičajenosti 18. stoljeća, tipovi i stilovi asocirali su na određene formalne prototipove iz baroka (fuga i plesovi), zvukove rata, izraz intenzivnih osjećaja i sl.

Spomenuti autori proširivali su koncept teorije toposa nadograđujući ga semiotičkim elementima uključujući i afekte, melodijske figure, glazbene obrasce u ulozi pratnje, kadence, metriku, čak i žanrove.[77] Preteče glazbenih toposa kategorizirane su još u 18. stoljeću pod različitim imenima, a uopćene su u pojam stila ili žanra. Sve do Ratnera teško je bilo govoriti o njihovoj upotrebi izvan konteksta nastanka budući da se skladatelje podučavalo samo tome kako ih koristiti unutar onog konteksta koji je ispravan.[78]

Tablica 1. Kofi Agawu: Lista toposa za klasičnu glazbu[79]

1. albertinski bas 2. alla breve 3. alla zoppa 4. allemande 5. amoroso stil 6. arija stil 7. arioso 8. vezani stil ili legato stil 9. bourrée 10. briljantni stil 11. buffo stil 12. kadenca 13. ciaccona bas 14. koral 15. commedia dell'arte 16. koncertni stil 17. kontradanca 18. crkveni stil 19. *Empfindsamer* (osjećajni) stil	20. Empfindsamkeit (osjećajnost) 21. fanfare 22. fantazijski stil 23. stil francuske uvertire 24. fugalni stil 25. fugato 26. galantni stil 27. *gavotte* 28. *gigue* 29. visoki stil 30. kvinte rogova *(Lebewohl)* 31. lovačka glazba 32. fanfare lova 33. talijanski stil 34. *Ländler* 35. učeni stil 36. niski stil 37. koračnica 38. srednji stil 39. vojne figure	40. menuet 41. *musette* 42. *ombra* stil 43. *passepied* 44. pastoralni stil 45. patetični stil 46. poloneza 47. popularni stil 48. recitativ (jednostavan, s pratnjom, *obligé*) 49. romansa 50. sarabanda 51. siciliana 52. pjevajući allegro 53. pjevani stil 54. strogi stil 55. *Sturm und Drang* 56. tragični stil 57. *Trommelbass* 58. turska glazba 59. valcer

[75] J. Hepokoski i W. Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, 2006, str. 3.
[76] Ratner, Part I, str. 9.
[77] Danuta, Introduction, str. 2.
[78] ibid, str. 4.
[79] Crnjanski, *Pojmovnik*, str. 244.

Prema tome je Mattheson izrazio svoje negodovanje jer je uviđao transformaciju skladateljskih stilova, gdje stil u svojem užem smislu počinje gubiti svoju izvornost, čistoću. Scheibe se na miješanje stilova osvrće govoreći o neujednačenosti koja dolazi iz miješanja izraza različitih moralnih karaktera.[80] Zbog učestale upotrebe tih „preteča“ u drugačijim kontekstima, nastajali su toposi, a s vremenom su se mijenjala i značenja na koja upućuju sami toposi.[81]

Proširenjem koncepta teorije toposa brojčano se proširila i lista toposa koju iznosi Agawu (tablica 1). Prema Ratnerovoj podjeli stilovi bi obuhvatili topose kao što su vojna glazba, fanfare, pjevani stil, francuska uvertira, turska glazba, *Sturm und Drang* (…), a tipovi uglavnom plesove 18. stoljeća: menuet, *passepied*, poloneza, sarabanda, *bourrée, gavotte.*

Tablica 2. Caplinova taksonomija toposa (s proširenom Monellovom listom) u odnosu na moguće formalne relacije[82]

Bez formalnih relacija		Moguće formalne relacije	U relaciji sa formom
alla breve	menuet	briljantni stil	*coup d'archet*
alla zoppa	ombra	kadenca	fanfare
amoroso	opera buffa	fantazija	francuska uvertira
arija	recitativ	konj	kvinte rogova
bourrée	sarabanda	lovačka glazba	lament
gavotte	motiv uzdaha (*Seufzer)*	pastoralni stil	učeni stil
marš	pjevani stil	osjećajni stil *(Empfindsamkeit)*	manhajmska raketa
vojna glazba	turska glazba		*musette*
			Sturm und Drang

[80] Danuta, Introduction, str. 5.
[81] J. Grimalt, Poučavanje glazbenoga značenja, *Theoria*, XXI, br. 20, 2019, str. 14.
[82] Crnjanski, *Pojmovnik*, str. 242.

Iako u skladbama 18. stoljeća toposi nisu posve integrirani, ili posve prepoznati kao gradbeni elementi, reference na izvanglazbeno ipak su bile su u fokusu glazbe toga vremena. Pojam izvanglazbeno se kod Ratnera odnosi na ono što je izvan trenutne glazbe, odnosno skladbe koja sadrži zadani topos, a koje se nalazi u nekoj drugoj skladbi. U svezi s time, Monelle zamućuje definiciju toposa ukazujući na postojanje glazbene imitacije onoga što se nalazi izvan glazbe općenito, dijeleći glazbene znakove na one koji imitiraju prirodne zvukove te one koji imitiraju strastvene iskaze.[83]

Reference na izvanglazbeno povezane su s glazbenom retorikom te su obuhvaćale razvoj „psihološkog materijala" skladbe s razvojem glazbenog materijala u konvencionalnom smislu.[84] Da je glazbeni topos itekako povezan s retorikom, dokazuju same definicije toposa, uključujući posebice Ratnerovu – „toposi su subjekti glazbenog diskursa".

Postoje mnogobrojni načini označavanja u glazbi, a načini istraživanja glazbenog značenja od 1980-ih godina nadalje često su preuzimani iz područja semiotike.[85] Međutim, za razliku od baroknih skladbi u kojima je često upotreba određenog toposa konzistentna, u glazbi klasicizma bilo je poželjno ostvariti kontrast i raznolikost.[86] John Marsh opisuje Haydna kao skladatelja koji je uspio u tom naumu i shodno tome ostvario skladateljski napredak,[87] iako je zapravo Mozart bio onaj skladatelj koji je proglašen „majstorom miješanja i koordiniranja toposa".[88] Raznolikost simfonije kasnog 18. stoljeća očituje se u konsekventnoj primjeni različitih toposa koja ju čini privlačnom slušateljevom uhu.

Izvanglazbeno u Haydnovim simfonijama dodatno je potaknuto njegovim boravkom u Mađarskoj. Gustav Mahler uvažava podrijetlo Haydnovog pastoralnog okruženja rekavši kako „glazba kojoj su se skladatelji prilagodili u djetinjstvu oblikuje njihov zreli glazbeni razvoj…"[89] S time je, dakle, u vezi da je Haydn pokazao interes za skladanje u idiomu romske glazbe, a tijekom boravka u Londonu sudjelovao je u projektima koji su uključivali škotske i

[83] Danuta, Introduction, str. 35.
[84] J. Webster, Haydn's Aesthetics, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, 2005, str. 33.
[85] Danuta, Introduction, str. 24.
[86] Ratner, Part I, str. 26.
[87] ibid.
[88] ibid, str. 27.
[89] D. Schroeder, Melodic Source Material and Haydn's Creative Process, *The Musical Quarterly*, vol. 68, br. 4, 1982, str. 503.

keltske popularne pjesme.[90] O tome gdje je Joseph Haydn pronalazio melodijske izvore za svoje simfonije, mnogo govore Franjo S. Kuhač i W. H. Hadow, budući da postoji mnoštvo folklornih melodija koje odražavaju veliku sličnost s glavnim temama Haydnovih simfonija.

Sisman se pita kako identificirati glazbeni topos[91] te koja je namjera skladatelja spram publike pri upotrebi određenog toposa: treba li ga slušatelj samo prepoznati ili je potrebno suptilnije razumijevanje glazbenoga značenja?[92] Allanbrook se na pristup topičkoj analizi nadovezuje odredivši joj prvi korak[93] koji se pak oslanja na prepoznavanje afekta (ili karaktera) kojega zadana glazba ili glazbeni obrazac u trenutku pruža. Daljnji koraci uključuju povezivanje sa stilovima, društvenim kontekstima i funkcijama.[94] Agawu kao drugu prepreku u topičkoj analizi ističe nedostatak sintakse, tj. sustava pravila o tome kako se toposi nadovezuju jedan na drugoga[95] te predlaže rješenje u igri između referentnih toposa i pratećih harmonijskih struktura, tj. glazbenih elemenata bez referentnog karaktera. Logika sintakse može proizaći iz grupiranja toposa sličnih funkcija.[96] Ova problematika se umanjuje ako je integriranje toposa u skladbu potaknulo razumijevanje kod slušatelja.[97]

Agawu također pokušava razriješiti pitanja kao što su:

a) Sadrže li sva klasična djela topose?
b) Koliko toposa može imati jedno djelo?
c) Kako su toposi prezentirani?
d) Mogu li se odvijati simultano?
e) Jesu li hijerarhijski organizirani?[98]

[90] M. Head, Haydn's Exoticisms: „Difference“ and the Enlightenment, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn,* Cambridge University Press, 2005, str. 78.
[91] Lowe, *Pleasure and meaning*, str. 25.
[92] ibid, str. 27.
[93] Danuta, Introduction, str. 28.
[94] ibid, str. 30.
[95] Lowe, *Pleasure and meaning*, str. 26.
[96] Primjer potonjeg nalazi se u: W. A. Mozart: Gudački kvintet u C-duru, K. 515, 1. stavak.
[97] ibid, str. 28.
[98] Crnjanski, *Pojmovnik,* str. 241.

3.2. James Hepokoski i Warren Darcy: Sonatna teorija

S obzirom na izbor stavaka o kojima će biti riječ u poglavlju 4 ovog rada, na njihove oblikovne karakteristike, te na vremenski period u kojemu su skladani, bit će vrlo pogodno upotrijebiti mišljenja dvojice suvremenih američkih teoretičara, Hepokoskog i Darcyja, koji su posvetili jednu cijelu knjigu pristupu analizi sonatnih djela kasnog 18. stoljeća. U svojoj knjizi primarno se bave razvitkom sonatnog oblika druge polovice 18. stoljeća, a generalni pristup sonati, odnosno sonatnom obliku, označen je prisutnošću trajnog dijaloga. Autori opisuju proces izgradnje sonatnog oblika koji nastaje kombinacijom i komunikacijom između glazbenih elemenata, parametara s pozadinskim skupom općeprihvaćenih normi.[99]

Glavno polazište ove teorije govori o inicijalnoj prisutnosti dijatonike na početku određene fraze koja se može rastvoriti, skrenuti, ili modulirati. S obzirom na to, njezin tonalitet postoji tek kao prijedlog, kao nešto potencijalno nestabilno, a što u tom trenutku još uvijek nije realizirana stvarnost za zadanu frazu.[100] Jedan od načina interpretacije sonatne teorije jest dramatizirana glazbena putanja koja svojim kolebanjima energije nastoji proći kroz retoričke i tonalitetne prolaze[101] u vremenu, istovremeno razvijajući glazbene ideje prema zaključcima koji su lokalizirani u kadencama. Sonatna teorija bavi se i deformacijama koje se javljaju unutar određenog djela, kao iskoracima iz skupa normi koje su zajedničke većini sonatnih stavaka istog razdoblja, a koje izričito pridonose atraktivnosti djela.

Sonatni oblik koji je u 19. stoljeću potvrđen kao jednostavačna forma[102] obično sadrži tri komponente – ekspoziciju, provedbu i reprizu. Međutim, prema sonatnoj teoriji američkih teoretičara, podjela sonatnog oblika ili sonatne forme (ili jednostavnije rečeno, sonate) seže dalje od potonjih granica i ovisi o brojnim glazbenim parametrima te o načinu na koji funkcioniraju međusobno, kao i o vremenskoj točki u kojoj se nalaze u okviru forme. Sonatni oblik jest „konstelacija normativnih i izbornih procesa koji su fleksibilni u svojoj realizaciji.“[103] Sonatna teorija poslužit će za pristup određenom glazbenom djelu onda kada djelo nudi dovoljnu količinu dokaza da ona na njega može biti primjenjiva.[104] Također, opsežna je terminologija kada su u pitanju formalne odrednice i nazivi različitih sonatnih

[99] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory,* str. 11.
[100] ibid, str. 250.
[101] ibid.
[102] ibid, str. 15.
[103] ibid.
[104] ibid, str. 610.

oblika. Sonata, dakle, nije sami sonatni oblik, već i pojam koji je razgranat na tipove sonatnih oblika, tj. sonatne tipove.[105]

Glavni tematski materijali, sadržani u akcijskim zonama (*action zones/spaces*),[106] označavaju se slovima: P (zona prve teme, eng. *primary theme zone*), TR (prijelaz, eng. *transition*), S (zona druge teme, eng. *secondary theme zone*), C (zaključna zona, eng. *closing zone*). Ovisno o sonatnom tipu, potonjim inicijalima, odnosno kraticama mogu biti pridruženi podtipovi u obliku eksponenta.[107] U neprekidnom sonatnom procesu akcijske zone mogu biti motivički međusobno vrlo srodne. Primjer potonjeg nalazimo kod Josepha Haydna u odnosu prve i druge teme (P i S), na način da skladatelj u konstrukciji S zone koristi već poznati materijal iz prve teme (premda time druga tema postaje manje izražena),[108] čime se stvara i osjećaj stabilnosti, a koji je potrebno uspostaviti u sonatnom obliku pri otvaranju druge teme budući da se istovremeno uspostavlja i novi tonalitet. Osjećaj stabilnosti Haydn uspostavlja i umetanjem predvidljive melodije karakteristične za plesove i popularne pjesme.[109] Svaka od zona ipak ima vlastitu funkciju u procesu,[110] a njihov referentan raspored je strog – P TR ' S / C – inicijalno iznesen u ekspoziciji.[111]

Glavne sekcije sonatne forme povezuju se i odjeljuju karakterističnim elementima: središnjom cezurom (MC = *medial caesura*), kadencama (PAC, IAC, HC),[112] i nerijetko, elizijom. Središnja cezura razdvaja dva tematska odjeljka (P i S) ili pododjeljke unutar S teme, a njezina retorička snaga ovisi o tipu materijala koji joj prethodi i slijedi, te o vrsti kadence koja ju podupire. Najvažnija kadenca kojoj teži struktura cijele sonate jest ESC (bitan strukturni zaključak, eng. *essential structural closure*), dok se u ekspoziciji sonate paralelno ostvaruje sličan osjećaj zaključka u trenutku EEC (bitan ekspozicijski zaključak, eng. *essential expositional closure*). Sonatni tipovi razlikuju se prema tome koje ustanovljene, opširnije glazbene odlomke uključuju u dijalog. U suštini su to spomenute tri komponente, odnosno odlomka, no preciznijoj definiciji pridonose manji dijelovi kao što su koda,[113] povrat

[105] ibid, str. 343.
[106] J. Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook,* New York, Oxford University Press, 2021, str. 7.
[107] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, xxvi. Primjerice: Prf – označava specijalnu vrstu glavne teme unutar sonatnog tipa br. 4.
[108] Žmegač, *Majstori europske glazbe,* str. 150.
[109] Lowe, *Pleasure and meaning,* str. 33.
[110] Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook,* str. 9.
[111] ibid, str. 15. Apostrof ovdje označava prisutnost medijalne središnje cezure (MC) kao elementa koji odjeljuje dvije tematske zone (P i S).
[112] Vrste kadenci: PAC – perfect authentic cadence; IAC – imperfect authentic cadence; HC – half-cadence.
[113] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 281.

(*retransition*, RT),[114] rotacija,[115] te pogotovo raspodjela tematskog materijala. Ideja rotacija[116] igrala je veliku historijsku ulogu u formaciji sonatnog oblika i poslužit će u razmatranjima Haydnovih stavaka s obzirom da je ondje uspostavljen fokus na oblik sonatnog ronda koji se sastoji u višekratnom iznošenju jednog te istog tematskog materijala. Rotacije se referiraju na cirkulacijsko ponavljanje tematskog materijala koji se inicijalno iznosi u ekspoziciji (P).[117] Prema tome, autori razvrstavaju sonatu na 5 tipova[118] ovisno o tome koje od spomenutih komponenata sadrže, na kojem mjestu u obliku se nalaze, te o broju repeticija glavnog tematskog materijala.

Pet sonatnih tipova sadrži međusobno povezane obitelji glazbenih procesa,[119] stoga određeni sonatni tip ponekad može stajati na mjestu drugoga. U potpoglavlju broj 4.1 smjerat će se na karakteristike koje podliježu definiciji dvaju sonatnih tipova, sonatnog tipa 3 *(Type 3 Sonata)* i sonatnog tipa 4 *(Type 4 sonata).*[120] Sonatni tip 3 odgovara općepoznatoj verziji sonatnog oblika koja sadrži spomenute tri komponente: ekspoziciju, provedbu, i reprizu, a sonatni tip 4 odgovara obilježjima sonatnog ronda. I jedan i drugi tip nalaze se u literaturi kao formalna podloga prvih i posljednjih stavaka (sonatni rondo u pravilu samo u finalima), međutim, s obzirom da su reprizni segmenti forme Haydnova opusa često predmet rekompozicije, originalni tipovi razgranati su i na podtipove kojima sonatna teorija adekvatnije obuhvaća takav tip skladbe.

Sonatni tip 4 sadrži tri podtipa:

a) standardni sonatni tip 4 – *The Standard Type 4 Sonata (The Type 3 Sonata-Rondo Mixture)*
b) tip 4^1 – *The Type 1 Sonata-Rondo Mixture (Type 4^1)*
c) tip $4^{1\text{-exp}}$ – *The Expanded Type 1 Sonata-Rondo Mixture (Type $4^{1\text{-exp}}$)*[121]

[114] O pojmu retransition može se saznati više u izvorima: Hepokoski, J. i Darcy, W. (2006), str. 191-194.; Caplin, W.E. (1998), str. 157-159.
[115] ibid, str. 16.
[116] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 612.
[117] Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook*, str. 14. P = normativni rotacijski inicijator.
[118] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 344-345.
[119] ibid, str. 343.
[120] ibid, str. 344.
[121] ibid, str. 405-412.

Standardni sonatni tip 4 naziva se još i *The Type 3 Sonata-Rondo Mixture* iz razloga što njegov oblik najviše nalikuje na sonatni tip 3. Ekspozicijsko izlaganje S zone s dominantnom temom pronalazi svoje razrješenje u reprizi nastupom u tonici. Tip 4^1 prožet je karakteristikama sonatnog oblika bez provedbe, stoga se u njemu nalaze samo dva izlaganja prve teme, ekspozicijska i reprizna. Opetovana izlaganja P teme ili P zone unutar sonatnog tipa koji ima karakteristike ronda autori nazivaju rotacijama, a označavaju ih oznakom P^{rf}. Kao i kod standardnog tipa, potonje rotacije završavaju povratom (RT) i pripremom za povratak P^{rf}. Oba spomenuta podtipa mogu sadržavati i P^{rf} koji započinje kodu, a temeljna razlika koja ih odjeljuje od općih tipova, 3 i 4, jest prisutnost RT. Tip $4^{1\text{-}exp}$ sadrži proširenu repriznu P^{rf} u odnosu na tip 4^1, a rekompozicija materijala se uglavnom odvija u području P-TR te ima provedbeni ili epizodni karakter.

Hepokoski i Darcy se u analitičkim razmatranjima sonatnih elemenata koriste i pojmom datost prvog reda, odnosno datost drugog, trećeg, četvrtog reda.[122] Ovi pojmovi označavaju zadane procedure koje skladatelji koriste prema vlastitim preferencijama pri odabiru načina na koji će određeni glazbeni parametar biti realiziran. Datost prvog reda opcija je za kojom skladatelj najčešće poseže, a slijede ju datost drugog, trećeg, odnosno četvrtog reda. To je „sloboda unutar granica“[123] koja sonatu čini atraktivnom.

Pored potonjih normativnih skladateljskih opcija se u praksi se često javljaju i formalni izbori koji odskaču od norme, a koje autori nazivaju deformacijama. Često su popraćene i potkopavajućim skladateljskim strategijama[124] koje doprinose njihovu učinku. Deformacije sonatne forme također moraju biti kategorizirane i objašnjene, s obzirom da ne postoji jedan paradigmatski primjer skladbe koji će potpuno odgovarati okvirima sonatne teorije. One dovode u pitanje „sonatni uspjeh“ kojega inače definiraju normativna, razmjerna upotreba kadenci, raspored funkcionalnih odlomaka i njihovih konektora. Deformacije unutar skladbe prestaju postojati kao takve onda kada cijela struktura odskače od zadane norme. Najčešće ne nastaju 'greškom' u razradi glazbenog materijala nego namjernom, kreativnom skladateljskom odlukom u svrhu postizanja određenih izražajnih efekata čija suma skladbi

[122] Prevedeni pojmovi: *first-level default, second-, third-, i fourth-*. V. Kiš Žuvela, (ur.), *Mali pojmovnik glazbene analize,* https://www.lexonomy.eu/musicanalysis/26.
[123] Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook,* str. 4.
[124] Primjer potonjeg može biti umanjenje učinka središnje cezure koja odijeljuje P i S akcijske zone na način da se umjesto izbora odgovarajućih kadenci (HC, PAC, IAC) u trenutku MC postavi izbjegnuta ili varava kadenca.

daje osobitost i istančanost. Prema tome, djela se razlikuju u svojim konstelacijama, ali ostaju predstavnici istog žanra (sonatne forme), kao znakovi[125] koji su većinski međusobno srodni.

Posebnu pozornost dobiva središnja cezura (MC) prilikom prijelaza na S temu. U praksi je česta pojava udvojene MC u slučajevima kada je teško definirati S zbog njegove isprekidanosti. Najčešći slučaj tome jest pojava MC kao formalne i retoričke stanke između dviju tema (P i S) nakon koje dolazi nova tema naizgled slabijeg učinka zbog jednog ili više glazbenih parametara (očekivani tonalitet nije ostvaren, *piano* dinamika, neadekvatna artikulacija tematskog materijala, *P-based S,*[126] i dr.). Zbog nedostatnog efekta S zone, materija zahtijeva novu MC koja će donijeti „ispravan" učinak nove teme. Ovdje leži definicija forme trimodularnog bloka (*trimodular block,* TMB)[127] koji zauzima poziciju unutar S zone. S zona koja se pojavi u TMB sklopu sadržavat će tri modula:

a) TM^1, koji se javlja neposredno nakon ostvarenja prve MC
b) TM^2, koji je odvojen od TM^1 artikulacijom novog materijala (često u stilu prijelaza) koji će pripremiti efekt nove MC
c) TM^3, koji će se javiti nakon druge MC i donijeti odlučnije artikuliranu S[128]

Ponekad nije lako locirati MC budući da ona ne dolazi u obzir samo kao stanka koja razdvaja P i S, ili module unutar S (pri čemu stanka može označavati pauzu od jedne ili više doba, duljine jednog ili više taktova), već i kao zastoj na dominanti koji može trajati veći broj taktova. U tom slučaju riječ je o ispuni cezure *(caesura fill)*[129] koja, bez obzira na duljinu, zadržava funkciju inicijalnog dolaska MC.

Osim udvojene MC, autori predstavljaju pojam rekomponiranih repriza, praksa koju je Haydn često primjenjivao u svojim stavcima. Riječ je o izmještanju repriznih modula (tematskih odjeljaka), njihovom skraćivanju i oblikovanju u svrhu traženja još većeg iznenađenja, invencije, i originalnosti. Ponekad se u reprizi javlja svega mali dio tematskog modula koji kao takav preotima dojam njegove cjeline iz ekspozicije.[130]

[125] ibid, str. 2.
[126] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory,* str. 135. Verzija S teme koja preuzima motivičke karakteristike P teme. Najčešće počinje na isti način kao i P, a u nastavku počinje odudarati od njezine strukture.
[127] ibid, xxvii.
[128] Više o TMB: ibid, str. 170-177.
[129] V. Kiš Žuvela, (ur.), *Mali pojmovnik glazbene analize,* https://www.lexonomy.eu/musicanalysis/44.
[130] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory,* str. 233.

„Jezik i brige sonatne teorije vode ka većim interpretativnim čitanjima, i situacijama,“[131] kada do izražaja dolazi aspekt sonatne teorije koji ukazuje na fuziju između tehničkih razmatranja glazbe i estetskih, subjektivnih odgovora koji nastaju u slušateljevom kontaktu s glazbom.[132] „Sonatna teorija pridaje blisku pozornost afektivnim, topičkim, i gestikulativnim konotacijama tema u trenucima u kojima ih se doživljava.“[133] S obzirom da sonata može sadržavati izvanglazbene konotacije, tako i njezin strukturalni oblik „može odgovarati izvanglazbenim paralelama koje slušatelj želi utkati u nju.“[134] Sukladno tome, deformacija koja se odvija u formi postaje i deformacija ekspresivnog sadržaja.[135] Sonatna teorija nije isključivo formalistička, već je obuhvaćena i širim aspektima koji doživljavaju glazbu kao komunikacijski sustav.[136]

[131] ibid, str. 253.
[132] Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook,* str. 1.
[133] ibid, str. 13.
[134] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory,* str. 253. Slično ističe i M. Lowe u *Pleasure and meaning,* str. 32: „Kao što i formalne funkcije sugeriraju ekspresivno značenje, tako i ekspresivno značenje sugerira formalnu funkciju.”
[135] ibid, str. 254.
[136] ibid, str. 603.

3.3. William E. Caplin: Formalne funkcije

Dok sonatna teorija nastoji interpretirati djelo u cjelini, kao neprekidan proces, pristup Williama Caplina temelji se na grupiranju najmanjih funkcionalnih elemenata klasičnog oblika. Caplinov pristup kao formalno-analitička metoda utjecao je na razvitak sonatne teorije Hepokoskog i Darcyja što je očito u čestoj upotrebi Caplinove terminologije. Caplin definira formalnu funkciju kao „određenu ulogu koju igra glazbeni odlomak u formalnoj organizaciji djela.“[137] Pristup formalnim funkcijama teži simetričnosti glazbenih elemenata tematske građe, ne samo u vidu trajanja i jednakosti u broju manjih, sub-elemenata između uzastopnih fraza, već i u dosljednosti njihovih zaključaka u vidu harmonijske potpore, kadencama koje odgovaraju normama teorije.

Osnovni tematski tipovi prema Caplinovoj terminologiji jesu rečenica, perioda, i mali trodijelni oblik. Naravno, potonji elementi mogu se dijeliti na manje formalne jedinice koje se javljaju u konzekventnom odnosu. Funkcije potonjih elemenata „istaknute su prvenstveno harmonijskim progresijama, tonalitetnim dizajnom, motivičkom provedbenošću, i frazno-strukturalnom organizacijom.“[138] Unutar periode ti elementi se nazivaju prethodnicom i sljednicom,[139] a u rečenici fraza predstavljanja i fraza nastavljanja.[140] Najmanje gradbene jedinice, međutim, koje dolaze u obzir pri konstrukciji fraza su osnovna i kontrastirajuća ideja.[141] Vizualni prikaz potonjih pojmova i njihove lokacije unutar teme dostupni su niže u tekstu (vidi tablice 3 i 4).

Dok je kod Hepokoskog i Darcyja bilo više riječi o deformaciji tematske građe, kod Caplina će biti nešto manje. Međutim, Caplin je u svoju teoriju uvrstio glazbene primjere iz kojih je izveo i one gradbene elemente koji odskaču od simetričnosti te ih pripisao različitim kategorijama labavijih tematskih tipova.[142] Do asimetričnosti formalnih jedinica može doći uslijed promjena – kompresija, ekspanzija, ekstenzija[143] – čiji je rezultat ili neparna raspodjela unutarnjih tematskih jedinica, ili različita duljina trajanja istih, uslijed čega dolazi i do

[137] W. E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven,* New York, Oxford University Press, 1998, str. 254-255.
[138] Lowe, *Pleasure and meaning*, bilješka 17, str. 186.
[139] Caplin, *Classical Form*, str. 49. eng. *antecedent, consequent.* V. i https://www.lexonomy.eu/musicanalysis/.
[140] ibid, str. 35. eng. *presentation phrase, continuation phrase.*
[141] ibid, str. 9-12. eng. *basic idea, contrasting idea.*
[142] ibid, str. 97-194. Labaviji formalni odsjeci (Looser Formal Regions) obrađeni su u poglavlju 3 Caplinove knjige.
[143] ibid, str. 253-254. eng. *compression, expansion, extension.*

vremenskog kašnjenja ili uranjenja kadenci. Fuzijom funkcije nastavljanja i kadenciranja[144] kao i međusobnom kombinacijom drugih manjih formalnih jedinica, te modulacijama koje odvode glazbene ciljeve (kadence) od očekivanog, čvrsti oblik tematske jedinice prelazi iz jednostavnog u složeni.

Tablica 3. Formalna struktura periode

Perioda (8)			
prethodnica (4)		sljednica (4)	
osnovna ideja (2)	kontrastirajuća ideja (2) (HC)	osnovna ideja (2)	kontrastirajuća ideja (2) (PAC)

Tablica 4. Formalna struktura rečenice

Rečenica (8)		
fraza predstavljanja (4)		fraza nastavljanja (4)
osnovna ideja (2)	osnovna ideja (2) (bez kadence)	(HC, IAC, PAC)

Složenost tematskih tipova Caplin je obradio u poglavlju o hibridnim i složenim tematskim tipovima. Četiri hibridna tipa koja spominje Caplin stvoreni su kombinacijom pododjeljaka rečenice i periode.[145] Složene teme[146] kompliciranije su građe i dvostruko su dulje u trajanju od jednostavnih osmotaktnih struktura.

[144] ibid, str. 45.
[145] ibid, str. 59-63.
[146] ibid, str. 63-70.

Tablica 5. Formalna struktura hibrida 1

Hibrid 1		
prethodnica (4)		fraza nastavljanja (4)
osnovna ideja (2)	kontrastirajuća ideja (2)	(HC, IAC, PAC)

Tablica 6. Formalna struktura hibrida 2

Hibrid 2		
prethodnica (4)		kadencirajuća fraza[147] (4)
osnovna ideja (2)	kontrastirajuća ideja (2)	fraza nastavljanja => kadencirajuća fraza (HC, IAC, PAC)

Tablica 7. Formalna struktura hibrida 3

Hibrid 3		
složena osnovna ideja[148] (4)		fraza nastavljanja (4)
osnovna ideja (2)	kontrastirajuća ideja (2) (slaba kadenca)	(HC, IAC, PAC)

Tablica 8. Formalna struktura hibrida 4

Hibrid 4			
složena osnovna ideja (4)		sljednica (4)	
osnovna ideja (2)	kontrastirajuća ideja (2) (slaba kadenca)	osnovna ideja (2)	kontrastirajuća ideja (HC, IAC, PAC)

[147] ibid, str. 253. eng. *cadential.*
[148] ibid, str. 63. eng. *compound basic idea.*

Povezanost formalno funkcionalnog pristupa s toposima Caplin je istraživao na primjeru toposa lamenta ili tužaljke i naglašava kako bi pojava bilo kojeg toposa naposljetku trebala biti integrirana u skladateljski okvir na način da se prilagodi strukturalnim ciljevima koje je skladatelj namijenio.[149] Temporalne kvalitete toposa od ključnog su značaja kako bi se topos mogao korektno smjestiti u formalnu strukturu. Zvučno predočiva svojstva mnogih toposa otkrivaju zašto oni imaju glazbenog smisla za određene formalne procese unutar klasicizma.[150] Potonja svojstva jesu melodijski, harmonijski, ritamski, i teksturni sadržaj toposa.[151] Prepoznavanje ekspresivnih kvaliteta tih svojstava upućuje na upečatljive aspekte strukture.[152] Na slici 1 popisani su toposi koje je Caplin proučavao u odnosu na formalne karakteristike njihovih svojstava.

Slika 1. Toposi i opće temporalne kvalitete[153]

Topos	**Uoči početka (Pre-Beg)**	**Početak (Beg)**	**Sredina (Mid)**	**Završetak (End)**	**Nakon završetka (Post-end)**
coup d'archet	✓	✓			
fanfare		✓		✓	
francuska uvertira		✓			
signalne kvinte		✓		✓	✓
lament		✓	✓	✓	
učeni stil		✓	✓		
manhajmska raketa	✓	✓			
musette		✓			✓
Sturm und Drang			✓		

[149] W. E. Caplin, Topics and Formal Functions: The Case of the Lament. U: M. Danuta (ur.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014, str. 449.
[150] Lowe, *Pleasure and meaning*, str. 26.
[151] Caplin, Topics and Formal Functions, str. 415.
[152] Ratner, Part I, str. 30.
[153] Caplin, Topics and Formal Functions, str. 416.

Temporalne kvalitete označene su kraticama: Pre-Beg, Beg, Mid, End, Post-end.[154] U svojem metodološkom osvrtu na teoriju formalnih funkcija[155] Caplin se referira na 'Pre-Beg' i 'Post-end' kao okvirne funkcije koje su, može se reći, zasebna kategorija jer predstavljaju događanja koja se odvijaju prije početka, odnosno nakon završetka.[156] Melanie Lowe istraživala je način na koji nositelji ovih funkcija, znakovi, komuniciraju ove funkcije.[157]

Posljednja riječ ovog poglavlja bit će i o sonatnom rondu iz aspekta Caplinove teorije i pristupa Dušana Skovrana i Vlastimira Peričića. Sonatni rondo izložen je u strukturi ABACABA gdje se nositelj glavne teme (refren, A) izmjenjuje s epizodnim materijalom (kuplet, B i C). Prvi refren će se na početku uvijek javiti u cjelovitom obliku, dok će kasnije imati skraćene, varirane verzije.[158] Na slici 2 vidljivo je kako redoslijed izlaganja materijala korespondira redoslijedu u sonatnom obliku, uz razliku repeticije prve, glavne teme kao drugog refrena između S zone i provedbe. Ovo je naglasak rondo aspekta u sonatnom rondu, dok je nastup trećeg kupleta (S zone) u osnovnom tonalitetu naglasak aspekta sonatnog oblika.[159] Caplin pravi očitu razliku između A i B čim uvodi riječ *complex* u opisu kupleta (druge teme). Ona sugerira kako B tema može biti djeljiva: primjerice, na dva dijela (npr. B^1 i B^2),[160] ili kao već spomenuti TMB. Vidljivo je također kako drugi kuplet može doći u dva izdanja: kao provedba ili kao unutarnja tema. Potonja opcija još je jedno svojstvo koje svrstava ovu formu bliže rondu, kao i nastup P^{rf} u okviru kode, a umjesto unutarnje teme može se uvesti provedba kao eventualnost koja pojačava sonatni element.[161]

[154] Kratice označavaju upečatljiv aspekt toposa s obzirom na funkciju koju mogu sadržavati u formi (uvod, početak, sredina, kraj, nakon kraja – od inicijacijskih, preko medijalnih, do završnih funkcija). Ovo je prikaz paradigme introverzivne semioze 'početak-sredina-završetak' o kojoj govori Kofi Agawu u svojoj knjizi: *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music,* 1991, poglavlje 3.

[155] W. E. Caplin, 'What Are Formal Functions?', U: P. Bergé (ur.), *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*, Leuven University Press, 2010, str. 21-40.

[156] ibid, str. 23.

[157] Lowe, *Pleasure and meaning*, str. 5.

[158] D. Skovran i V. Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima,* Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991, str. 245.

[159] ibid, str. 244-245.

[160] ibid, str. 245.

[161] ibid.

Slika 2. Formalna struktura sonatnog ronda[162]

Rondo Term	Formal Function	Tonal Region
refrain 1 (A)	exposition of main theme	I
couplet 1 (B)	exposition of subordinate theme complex	V
refrain 2 (A)	first return of main theme	I
couplet 2 (C)	development *or* interior theme	various *or* IV, VI, *minore*
refrain 3 (A)	recapitulation of main theme	I
couplet 3 (B)	recapitulation of subordinate theme complex	I
refrain 4 (A)	coda (including final return of main theme)	I

U C sekciji kao provedbenom dijelu često se može javiti kuplet dvaju lokaliteta.[163] On naglašava dvije tonalitetne regije, submedijantnu i subdominantnu, a kao i svaki manji odsjek koji sačinjava provedbu, potonje regije mogu biti zaseban manji odsjek koji će sadržavati motiviku već iznesenog tematskog materijala. Refren 4, odnosno koda, uključuje posljednje izlaganje rotacije P, ali ponekad umjesto cjelovite teme može nastupiti koda koja sadrži tek materijal temeljen na P materijalu.[164]

[162] W. E. Caplin, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, 2013, str. 644.
[163] Caplin, Classical Form, str. 238. eng. *double-region couplet.*
[164] Skovran i Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, str. 245-246.

4. Primjena teorijskih pristupa na odabrane stavke

4.1. Općenito o finalima

U posljednjim stavcima simfonijskog opusa Josepha Haydna karakteristična je vrlo česta upotreba plesova i popularnih melodija. Potonji su odisali formalnom fiksiranošću i jednostavnošću, i pridonosili su strukturalnoj stabilnosti. U finalima simfonija nastalim prije 1770. godine, u kojima Haydn koristi koračnicu kao topos, već polako naginju prema komičnom ili popularnom stilu koji se proslavio u kasnijem njegovom stvaralaštvu.[165] Ono što dijele finala *Londonskih simfonija* podvrgnuta analizi u ovome radu jest, s jedne strane, provođenje plesnog tipa kontradance (*contredanse*) kroz skladateljske procese kao toposa te, s druge strane, sonatnog ronda kao formalne obuhvatnosti. Štoviše, potonji topos i oblik međusobno se prožimaju u velikom broju Haydnovih kasnih finala što nije neobično s obzirom na istovremenu popularnost samog plesa kontradance diljem Europe.[166] Shodno tome, Haydn je publici na koncertima hrabro donosio kontradancu kao seoski ples niskog stila.

Haydnova preferenca ronda u finalima osnažuje formalnu kao i ekspresivnu asocijaciju s društvenim plesom.[167] Važno bi bilo istaknuti gledište kako je kod glavnih tema finala koje odišu rondo karakterom ekspresija prethodila formi (ne obrnuto), stoga je formalna struktura ronda zapravo topička manifestacija, i to ekspresivnog sadržaja popularnog stila ili plesnog toposa.[168] Generalno su se simfonijska finala klasicizma referirala na seoske ili popularne plesove. Kontradanca je društveni ples koji se javljao u dvočetvrtinskoj ili šestosminskoj mjeri i popraćen je figurom *anacrusis*.[169] Karakteriziraju ga jednostavni metar i melodija, jasni ritmovi, te struktura fraza popularnog stila koja odiše simetričnošću.[170] Finala *Londonskih simfonija*, kao i prvi stavci, koriste stil kontradance, ali samo finala podvlače njihovu referencu na ples sa suštinom njegove strukture: primjerice, repetirajuća shema

[165] M. Lowe, *Expressive Paradigms in the Symphonies of Joseph Haydn*, neobjavljena disertacija, Princeton University, 1998, str. 294-295.
[166] ibid, str. 312.
[167] ibid.
[168] ibid, str. 301.
[169] Figura uzmaha, odnosno predtakta.
[170] ibid, str. 323.

kontradanci na počecima finala sugerirala je 2 odlomka duljine 8 taktova, od kojih prvi ima ulogu uvoda u ples, a drugi odlomak doslovno prati ples.[171] Haydnova upotreba popularnih melodija za zaključnu, C zonu ekspozicije u prvim stavcima simfonija povlači paralelu s redoslijedom izlaganja popularne kontradance s obzirom na čitav simfonijski plan. Shodno tome, kontradanca je smještena u finalu, u vidu njegovog ekspresivnog sadržaja.[172] U oba slučajaje, dakle, melodija smještena u vremenski kasniju točku, tj. rondo tema smještena je u područje gdje je Haydn htio postići komični karakter u simfoniji. Ovakav raspored povezan je s ekspresivnom paradigmom o kojoj govori Melanie Lowe nešto kasnije u ovome poglavlju.

Uloga simfonijskih finala često je bila ne samo zaključiti četverostavačni ciklus, već i čitav koncert s obzirom da su se često nalazile u posljednjoj točki u programima koncerata.[173] Time je naglasak posebno stavljen na posljednji stavak i njegove formalne ciljeve. Webster, međutim, niječe potonju ulogu zaključka i sugerira ulogu ekspresivnog kontinuiteta.[174] U finalu se razrješavaju neizvjesnosti prethodnih stavaka, prekida se napetost, premašuje se kompleksnost prethodnih stavaka, nadograđuje se forma u slučaju velike jednostavnosti njihove forme, uspostavlja se dur (…), ili, ako sve drugo ne uspije, uvodi se dionica ljudskog glasa (zbor).[175]

Lowe govori o postojanju tzv. ekspresivne paradigme[176] koja predviđa poseban simfonijski dizajn iz aspekta tonaliteta te iz aspekta topičke raspoređenosti. Finale je dio tonalitetnog luka cjelokupnog četverostavačnog ciklusa analognog retoričkim ciljevima samog sonatnog oblika. Potonje se odnosi na obrazac izmještanje-korekcija[177] koji raspoređuje tonalitete po stavcima – tonika – drugi tonalitet – tonika – tonika.[178] Drugi tonalitet u Haydnovim simfonijama br. 93, 94. i 100. je subdominanta G-dura, odnosno C-dur. Spomenuti obrazac balansira komplementarnost četiriju stavaka po parovima: prvog stavka s drugim, od kojih potonji formu „izbacuje iz takta“ napuštanjem tonike, a zatim ju ponovno potvrđuje drugi par, treći i četvrti stavak (v. tablicu 9). Stavak koji tonalitetno odskače u potonjem obrascu ne oduzima smisao cjeline tonalitetnoj putanji, čak i ako ne postoji jasna

[171] ibid, str. 314.
[172] ibid, str. 368.
[173] ibid, str. 324.
[174] ibid.
[175] J. Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge University Press, 1991, str. 184.
[176] Lowe, *Expressive Paradigms*, str. 328-384.
[177] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 337. eng. *displacement-correction.*
[178] ibid.

tematska korespondencija između drugog stavka i finala. Taj obrazac uzima smisao sonatnog oblika, u kojem se nalaze komplementarne veze između tematskih jedinica, ali i one ostalih glazbenih parametara.[179]

Tablica 9. Simetrije 2 + 2 u četverostavačnom ciklusu[180]

Prvi stavak			->	**Spori stavak**		
Uspostavlja toniku	Obavezna dvodijelna struktura	Uspostavlja važnost vlastitog diskursa		Često nije u originalnom tonalitetu (Ako jest, sadrži privremeni „uklon“)	Neobavezna struktura (slobodniji)	„Drugotnost“ u lirskom raspoloženju ili tonu (Relativna jednostavnost postaje norma)
Menuet			->	**Finale**		
Potvrđuje toničku kontrolu	Obavezni dvodijelni oblici (rigidniji, ali mnogo manje kompleksan od 1. stavka)	Aristokratske i erotične društvene konotacije (visoko formaliziran, ritualiziran)		Potvrđuje toniku (odbija prepustiti se odstupanjuspor og stavka)	Neobavezna struktura (ali poneke uobičajene opcije)	Potvrđuje princip osobnije fleksibilnosti i duhovitosti nakon menueta?

Ovakav pristup povezan je s geštalt psihologijom čovjeka, koji instinktivno želi koherentnost i popunjenost.

S druge strane, postojao je i topički redoslijed koji je predviđao koherentnost i konsekventnost ne samo kroz četiri stavka, već i na razini ekspozicije i fraze. Naime, upotreba

[179] ibid.
[180] ibid, str. 338.

kontradance kao toposa u finalima, koji je uobičajeno sadržavao i karakteristike komičnog, *buffo* stila,[181] slijedila bi visoki[182] i pjevani stil[183] i zatim zauzela poziciju u C zoni (ako je riječ o ekspozicijskoj primjeni ekspresivne paradigme), na kraju fraze (ako je riječ o rečenici, periodi, malom dvodijelnom/trodijelnom obliku), ili u finalu (ako se u obzir uzme aspekt cjelokupne simfonije). Ova primjena prikazuje primjer idealne situiranosti paradigme unutar simfonijskog stavka, no u praksi često nalazimo i njezine varijacije – deformacije. Moglo bi se reći da je pristup Agawua analogan topičkom redoslijedu ove ekspresivne paradigme. On ističe drugu ekspresivnu paradigmu, početak-sredina-kraj, koja govori o funkciji glazbenih parametara karakterističnih za određeni trenutak u formi neke skladbe.[184] S obzirom da su toposi prepoznatljivi po jednom ili više glazbenih parametara, postoje toposi koji otvaraju ekspresivni sadržaj, toposi koji ga zatvaraju, i oni koji su karakteristični za središnje funkcije u formi.

Pri određivanju oblika finala tijekom razdoblja klasicizma najčešće se posezalo za rondom.[185] Sonatni rondo najčešći je format finala *Londonskih simfonija* (sonatni oblik obuhvaća svega dva finala, *Simfonije br. 98 i 104),* a koristio se isključivo kao oblik posljednjeg stavka.[186] Rondo finala sadrže refrene u formi dvodijelnog ili složenog trodijelnog oblika i podsjeća na plesove *en rondeau*, no za razliku od potonjih, rondo oblik je proširen na kompleksnije formalne strukture.[187] Kompleksniji je bio i sonatni rondo koji je zahtijevao i više formalne, a uz to i retoričke, ciljeve. Sličnosti između da capo strukture plesnih stavaka i rondo oblika su očite: obje uključuju izmjenjivanje glavne sekcije (prvi dvodijelni oblik u plesnim stavcima; refren u rondima) s jednom ili više sekundarnih sekcija (drugi, treći, itd. plesni oblik u plesnim stavcima; epizode u rondima).[188]

U Haydnovim djelima često se nalaze finala koja se uzimaju u obzir iz aspekta ronda ali i iz aspekta sonatnog oblika. Hepokoski i Darcy pokušali su tipizirati promjene,

[181] Više o komičnom stilu u: L. G. Ratner, 'Part IV: Stylistic Perspectives', *Classic Music: Expression, Form, and Style,* Schirmer Books A Division of Macmillan Publishing Co., Inc, 1980, str. 387-396.
[182] Ratner, Part IV, str. 364-385. Visoki stil podrazumijevao je visoko dostojanstvo i bio je pod utjecajem opere i komorne glazbe u kojima su dolazile do izražaja strasti drame: strah, ponos, mržnja, rodoljublje, ljutnja, plemenita ljubav, sukobi ljubavi i dužnosti, ambicije.
[183] Crnjanski, *Pojmovnik,* str. 236. Pjevani stil iskazan je kroz melodijsku komponentu, najčešće lirskog karaktera.
[184] Lowe, *Expressive Paradigms,* str. 377. eng. *beginning-middle-ending.*
[185] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory,* str. 333.
[186] Skovran i Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima,* str. 246.
[187] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory,* str. 397-398.
[188] Lowe, *Expressive Paradigms,* str. 310.

deformacije koje su bile učestale u većem broju stavaka razgranavši sonatni tip 4 koji je odgovarao definiciji sonatnog ronda (v. poglavlje 3.2).[189] Ne samo zbog deformacija, promjena u strukturi o kojima je bilo riječ u poglavlju 3.3 nego i strukturalnom nadogradnjom čistog sonatnog ronda, grane sonatnog tipa br. 4 dosegle su tri glavna podtipa (standarni sonatni tip 4, tip 4^1, i tip $4^{1\text{-exp}}$). Kada se govori o sonatnim tipovima, govori se zapravo o formalnim hibridima jer sadrže karakteristike najčešće dvaju različitih sonatnih tipova. Standardni sonatni tip 4 najčešći je formalni hibrid tipa 4 u finalima klasicističkih djela.

4.2. Finale *Simfonije br. 93 u D-duru,* Hob I:93

Kao što je već poznato, Haydn je bio sklon izmjenjivanju i korekcijama svojih stavaka kako bi ugodio ukusu publike. Ponekad je bilo teško utvrditi je li verzija Haydnove skladbe koju danas poznajemo zbilja ona koja je bila podvrgnuta promjenama s obzirom na nedostatak povijesnih izvora. Finale *Simfonije br. 93* primjer je potonjeg, proizašlo iz Haydnovog nezadovoljstva i želje za izmjenama,[190] uzevši također u obzir kako bi finale trebalo biti adekvatan odgovor na događanja prethodnih stavaka.[191]

Ekspozicija sonatnog ronda *Simfonije br. 93* donosi P temu u stilu kontradance s figurom *anacrusis* u malom trodijelnom obliku.[192] Čine ga ekspozicija (A) u obliku složene periode (primjer 1), kontrastirajući središnji dio (B) (taktovi '17-42)[193], te repriza (A')[194] koju sačinjava sljednica iz početne periode. Ono što bi analitičar mogao tumačiti proučavajući Caplinovu knjigu *Classical Form,* jest kako tematska raspodjela A odlomka odgovara predloženom 16-taktnom okviru periode s obzirom da:

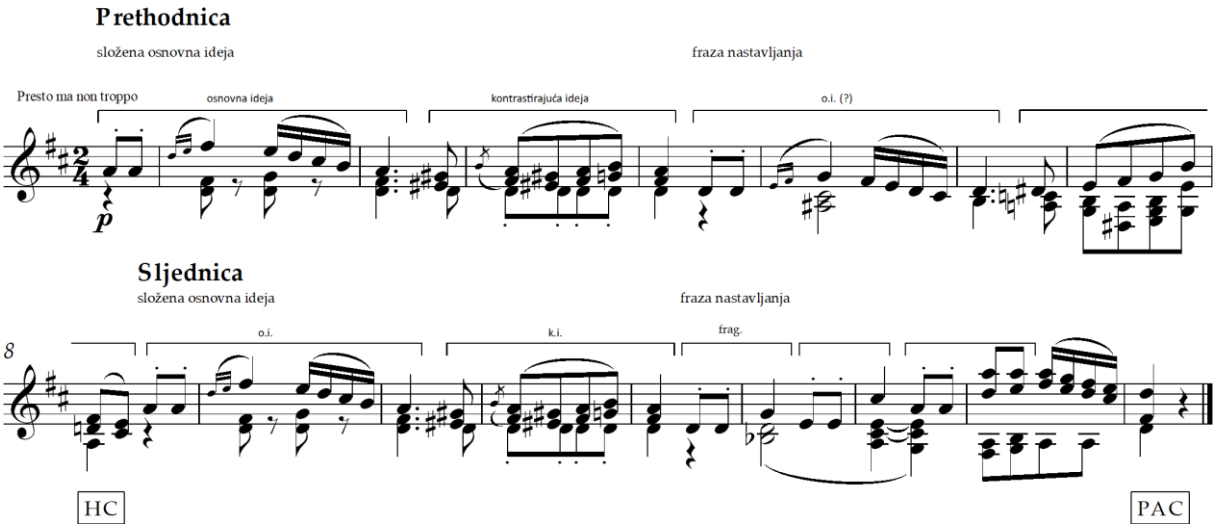
a) sadrži jasne harmonijske progresije koje odgovaraju paradigmi početak-sredina-završetak (prolongacija tonike, sekundarna dominanta za sporedni stupanj, HC, reiteracija tonike, kadencirajuća progresija, PAC);

[189] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory,* str. 404.
[190] Lowe, *Pleasure and Meaning,* str. 157.
[191] ibid, str. 161.
[192] Oblik koji odgovara Caplinovoj definiciji *small ternary.*
[193] Apostrof postavljen neposredno prije broja u tekstu označava da tema počinje uzmahom na navedeni takt.
[194] Kratice oblika ABA' preuzete su iz Caplinove terminologije.

b) motivička slika složene osnovne ideje u prethodnici odgovara onoj u sljednici
c) periodičnost s obzirom na prisutnost HC i PAC i njihovu poziciju unutar periode (takt 8 i takt 16)

Također se može uočiti kako ova perioda sadrži verziju Caplinovog hibrida 3 sadržanu u njezinom prvom i drugom 8-taktnom odjeljku, u prvom završavajući na polovičnoj kadenci, u drugom na savršenoj autentičnoj kadenci. Simetričnost odmah na početku stavka ukazuje na popularni karakter koji će se zadržati do kraja.

Primjer 1. J. Haydn: *Simfonija br. 93,* 4. stavak, P-tema: složena perioda[195]



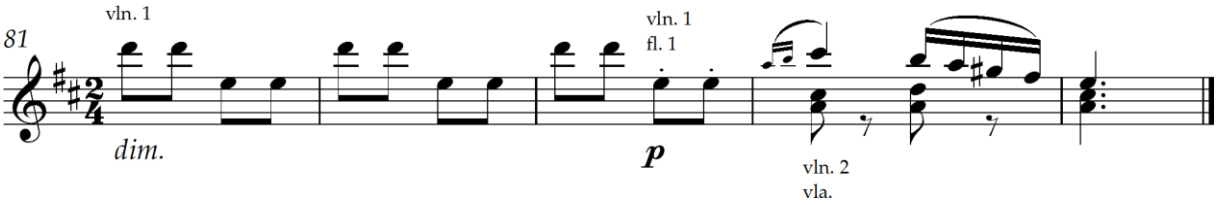
U početak B odlomka integriran je učeni stil[196], čija je upotreba u finalima služila komičnoj svrsi.[197] Caplin ističe učeni stil kao topos koji je definitivno povezan s oblikom:[198] u ovome stavku dio je sekcije povrata (prethodi P temi) i prijelaza (između P i S zone), no također igra ulogu i u provedbenim odjeljcima.

Početna figura uzmaha kasnije će se u stavku reinterpretirati na Haydnu svojstven način. U Haydnovim rondo finalima, bilo koja tema markirana sa snažnim uzmahom zasigurno će imati jednu ili više rotacija donesenih kroz zaigran tretman tog uzmaha.[199] Rosen

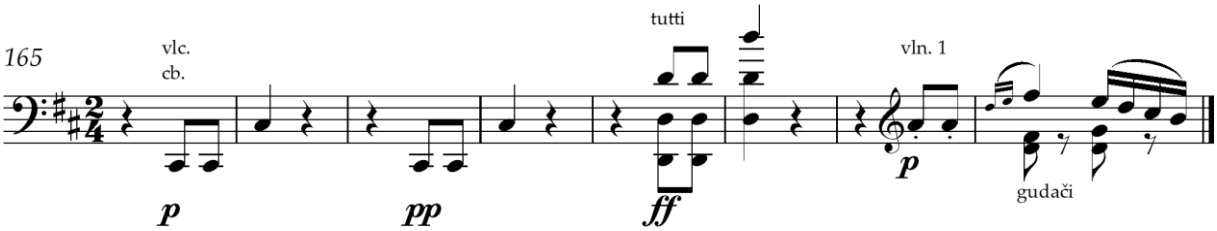
[195] Primjer preuzet iz: W. E. Caplin, *Classical Form*, str. 68, primjer 5.14. Notografija autorice.
[196] Crnjanski, *Pojmovnik*, str. 236. eng. *learned style.*
[197] Lowe, *Expressive Paradigms*, str. 295.
[198] Crnjanski, *Pojmovnik,* str. 242.
[199] S. Burnham, Haydn and Humor, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, 2005, str. 68.

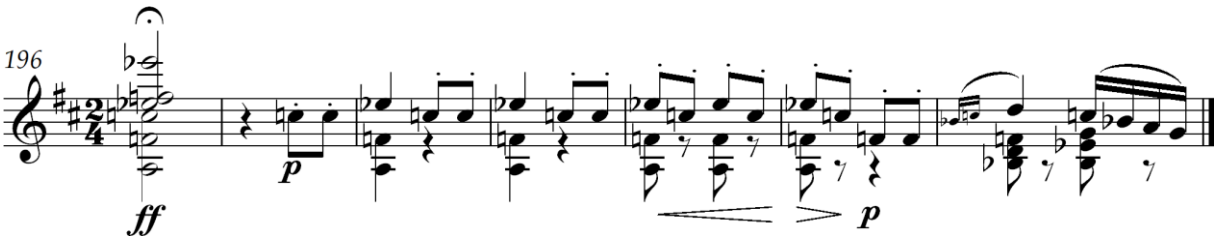
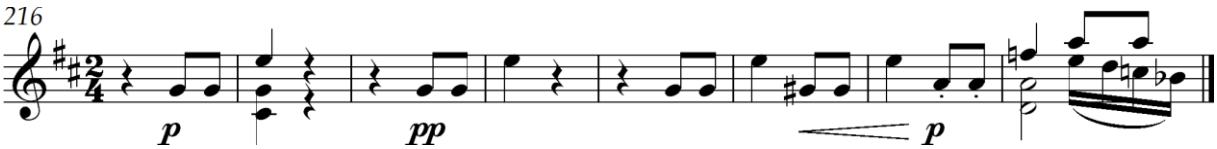
dodaje kako „tema s predtaktom može biti vrlo korisna“, jer se predtakt može ponoviti više puta. U tome leži trik za P[rf] (rotacija teme ronda), u čemu je očigledna Haydnova dovitljivost iznenađujućeg povratka P teme u t. 171.[200] U pitanju jest naglašavanje *anacrusisa* kao izoliranog motiva što ukazuje na komičnu pretjeranost koja je mjestimično odgodila nastup kontradance (primjeri 2-5).[201]

Primjer 2. Figura *anacrusis*: taktovi 81-83

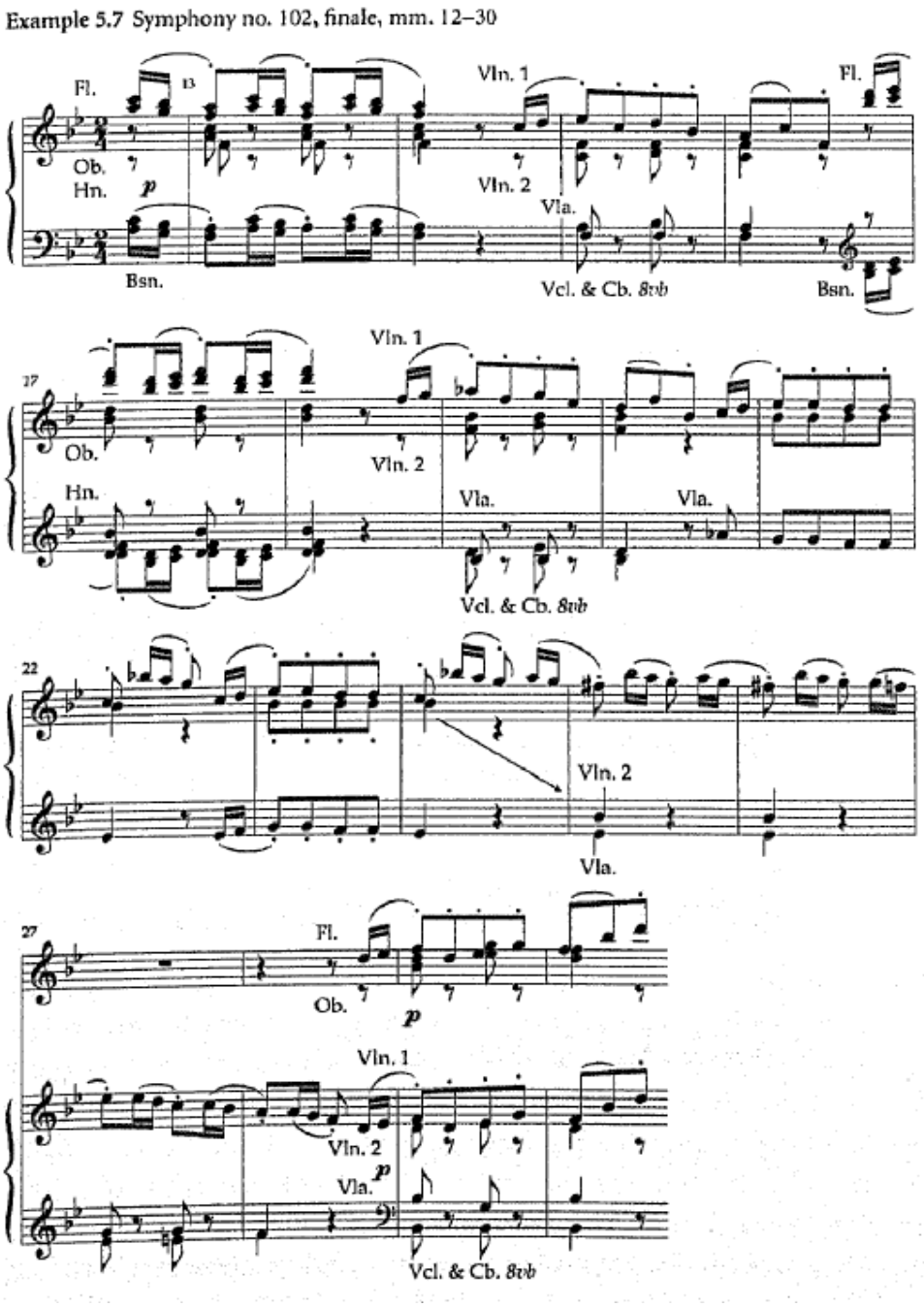


Primjer 3. Figura *anacrusis*: taktovi 165-170



Primjer 4. Figura *anacrusis*: taktovi 197-201

Primjer 5. Figura *anacrusis*: taktovi 216-222

[200] C. Rosen, Popularni stil, U: C. Rosen, *Klasični stil: Hajdn, Mocart, Betoven*, Beograd, Nolit, 1979, str. 418.
[201] Burnham, Haydn and Humor, str. 68. Notografija autorice.

Mogli bismo usporediti taktove iz primjera 2-5 s onima u finalu *Simfonije br. 102* (primjer 6) gdje je isti postupak proveden u znatno većem opsegu; u oba slučaja inzistira se na zadanom motivu kao anticipaciji P teme koja predstoji. U primjeru 5, doduše, anticipira se *minore* tematski odjeljak, što također predstavlja jednu od nekoliko izmjena koju Haydn primjenjuje na reprizu ovog sonatnog ronda.

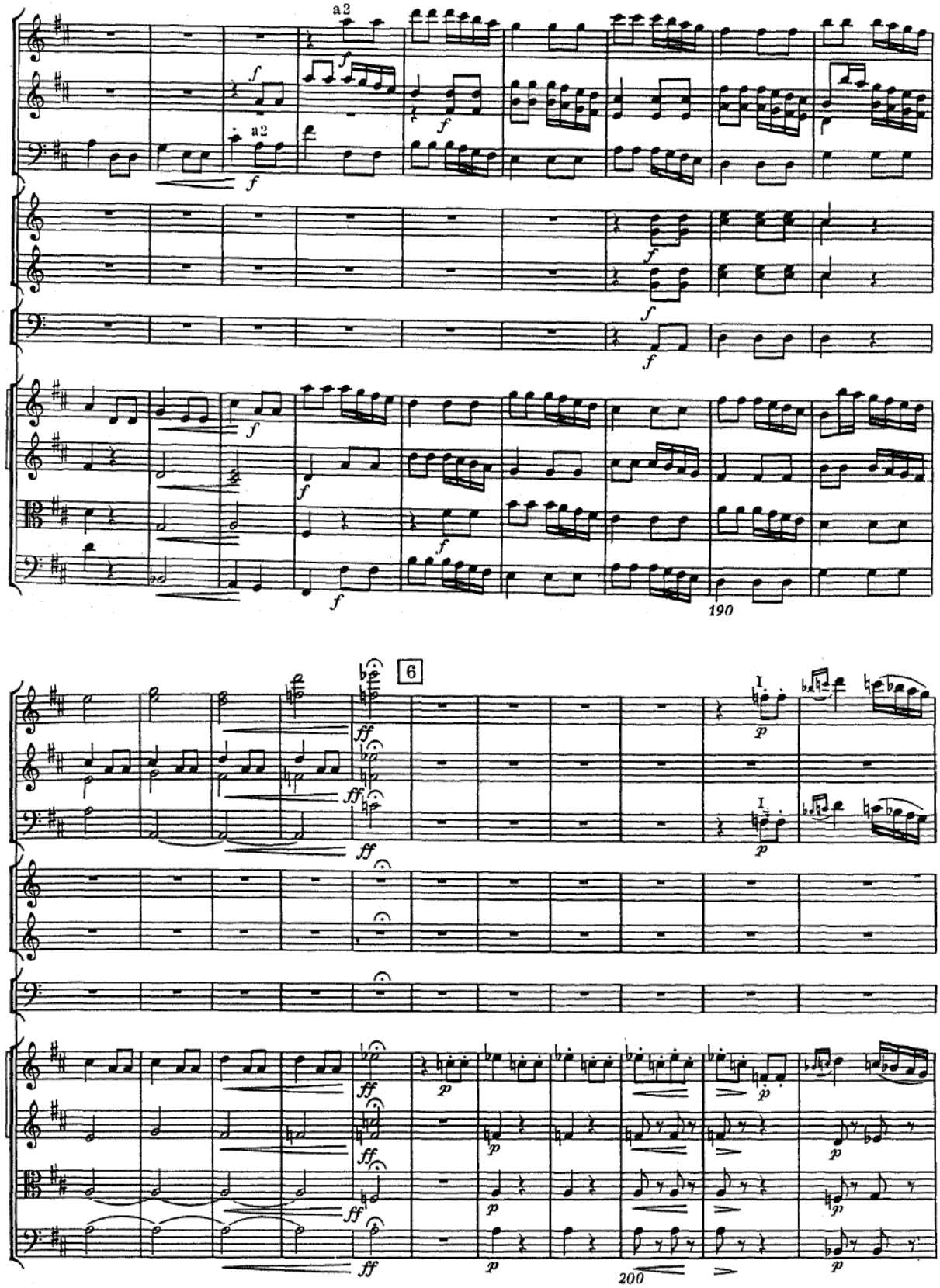
Primjer 6. Figura anacrusis, Simfonija br. 102, finale[202]

[202] Primjer preuzet iz: Burnham, Haydn and Humor, str. 69.

Spomenute izmjene dio su Haydnovog tretmana rekomponiranih repriza.[203] Riječ je o skladateljskim postupcima proizašlim iz Haydnove sklonosti formalnim hibridima[204] koji nisu nužno povezani s često istaknutom Haydnovom sklonošću da ugodi uhu publike.

Druga izmjena u reprizi razvidna je pojavom teme iz C zone ekspozicije koja ne slijedi nastup niti završnu kadencu S zone, nego MC popraćenu dominantnim septakordom i jednim taktom ispune cezure koja spaja P i C zonu. Prema tome, tematska raspodjela u ekspoziciji i ona u reprizi se ne podudaraju. U ekspoziciji se iznosi strogi raspored P TR ‘ S C, međutim njezina struktura bi se mogla sagledati iz aspekta trimodularnog bloka. Moduli TM^1, TM^2, i TM^3 bi se u stavku mogli prepoznati ako uzmemo u obzir da su taktovi 70 i 117 mjesta za MC. Njima bi se odredili početci TM^1 (t. '84-97) i TM^3 (t. 118-137?) modula kojima MC mora prethoditi, dok je za TM^2 (t. 98-117) predviđena uloga oživljavanja prijelaznog, TR odlomka.[205] U reprizi ne može biti govora o TMB zbog potpunog izostanka S zone. Ova problematika ostaje aktualna s obzirom na odsutnost još nekih ekspozicijskih odjeljaka u reprizi, a bit će uključena u raspravu o formalnoj dvosmislenosti nešto kasnije u ovome radu.

Dvojba Melanie Lowe oko takta 172 još je jedan faktor koji se tiče problematike rekomponirane reprize. Javlja li se na tom mjestu samo još jedna uzastopna rotacija (P^{rf}), ili ondje počinje sonatna repriza?[206] Drugom argumentu ide u prilog nastup P teme u osnovnom tonalitetu, međutim, ono što ga pobija jest reminiscencija na materijal TR odmah nakon iznošenja P^{rf}, u taktovima 185-196, a koji motivikom *anacrusisa* s interpolacijom učenog stila vodi do „krive“ dominante i ostavlja osjećaj kao da se glazbena zbivanja još uvijek odvijaju u provedbenom odsjeku:

[203] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 233.
[204] Lowe, *Pleasure and Meaning*, str. 157.
[205] ibid, xxviii.
[206] Lowe, *Pleasure and Meaning*, str. 158.

Primjer 7. Reminiscencija na TR, taktovi 185-196[207]

[207] Notni izvor 1.

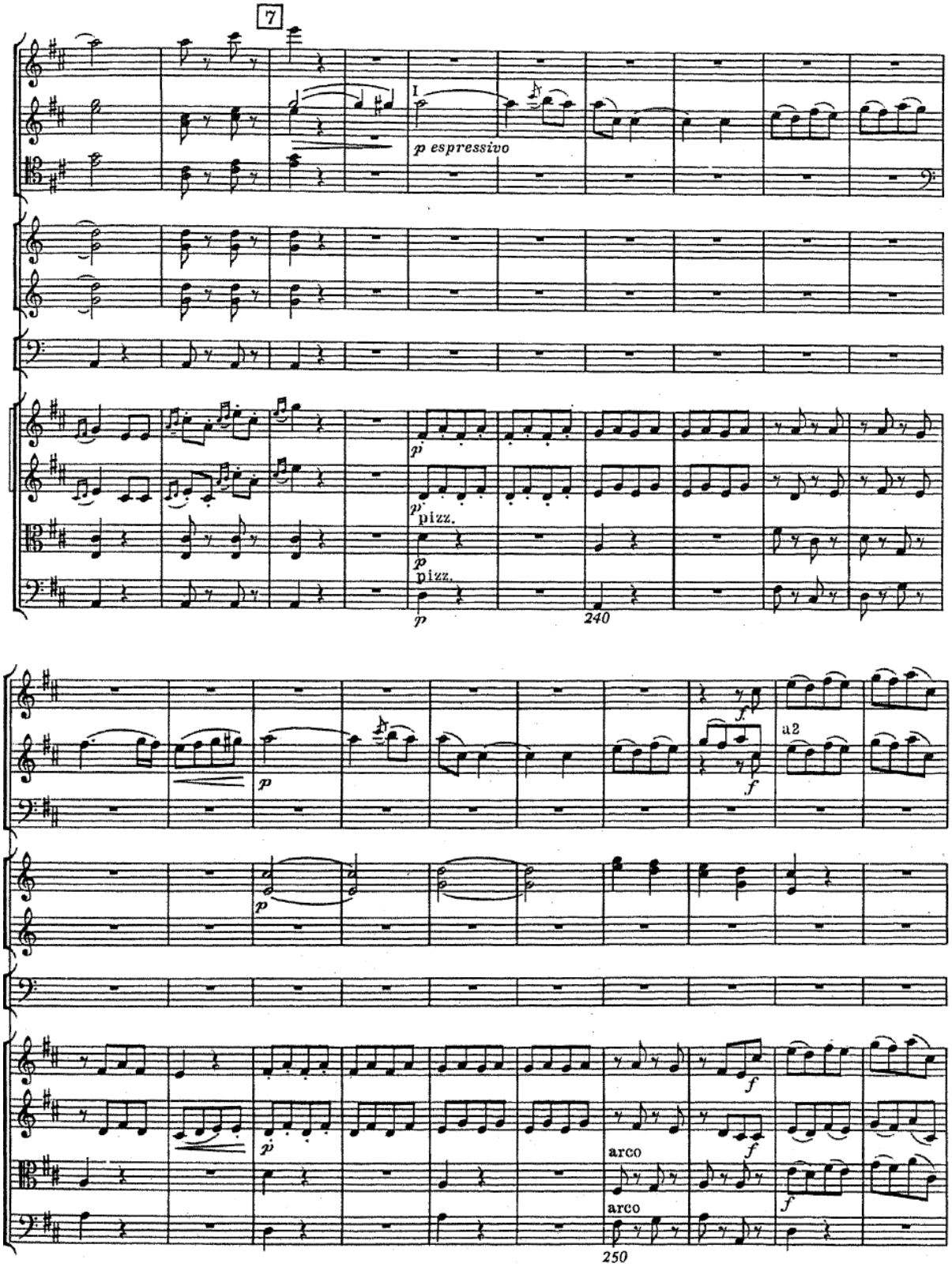
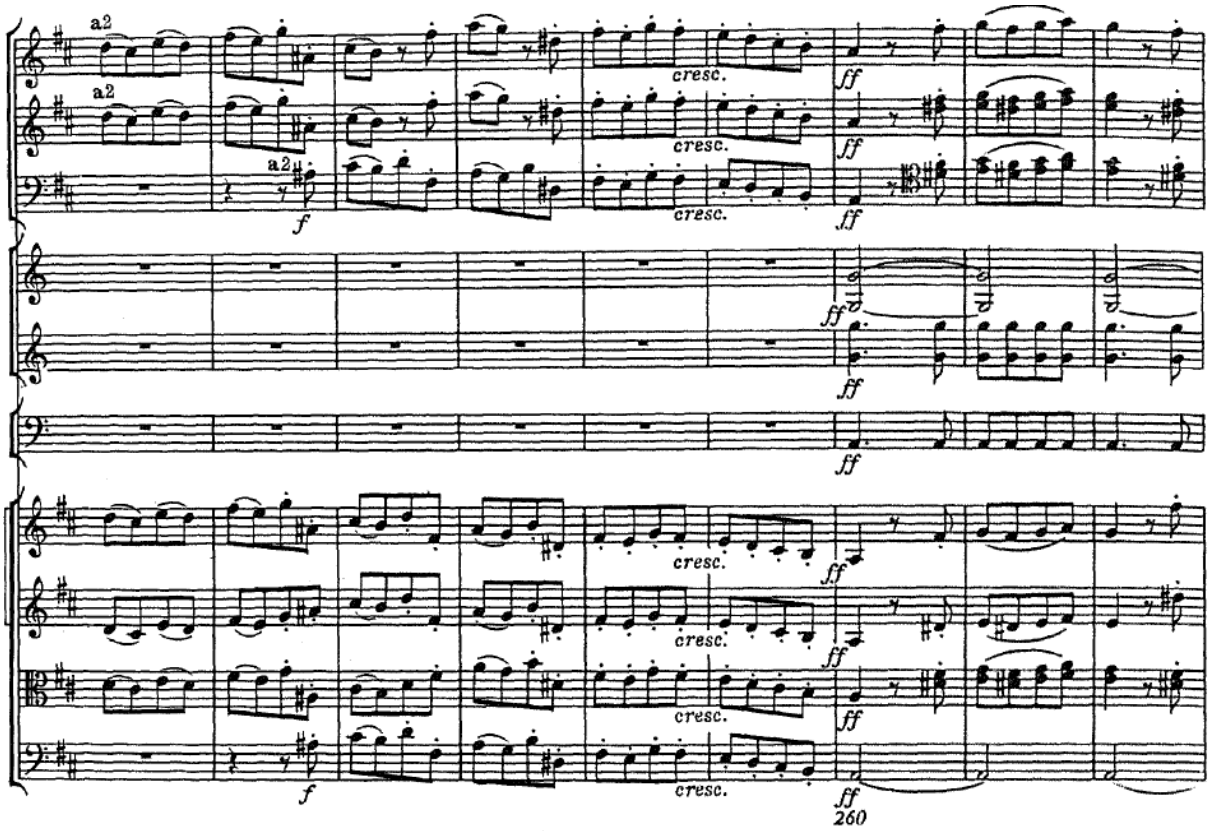
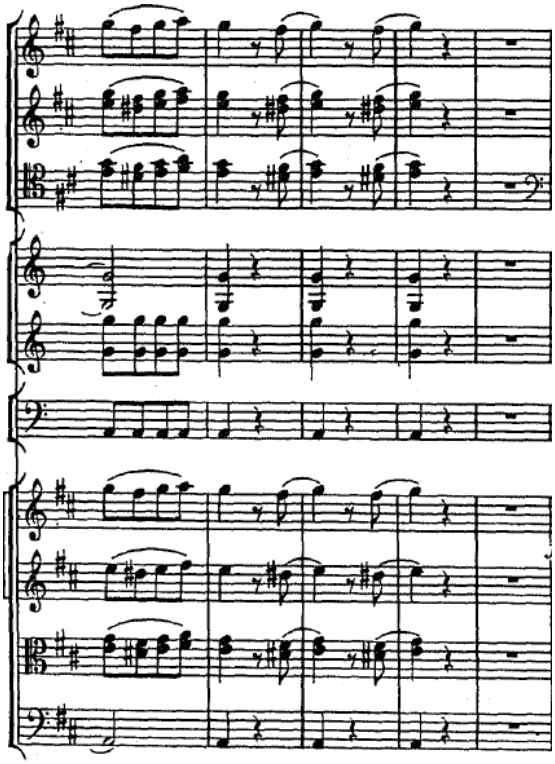
Takt '223 mjesto je na kojemu se pojavljuje tematski materijal, točnije, *minore* B odsjeka, te nakon čega se repriza nastavlja po istom principu kao ekspozicija (izuzev nedostatka *P-based S* zone). Ali gdje se nalazi ostatak, odnosno, početak P teme koji je na početku stavka prethodio B odsjeku? Može li se takt '202 smatrati variranim početkom reprize ili ne? Odgovor na to pitanje sugerira još jednu izmjenu svojstvenu Haydnovim postupcima rekomponiranja reprize koja u ovom slučaju uključuje:

a) početak reprizne P^{rf} u „pogrešnom" tonalitetu (submedijantni B-dur umjesto D-dura)
b) provedbeni/epizodni karakter reprizne P^{rf} od takta 205 do početka B odsjeka u taktu '223

Ovakva pojava P^{rf} remeti originalni oblik teme kontradance koja stavku osigurava strukturalnu stabilnost, a Hepokoski i Darcy vjerojatno bi je smjestili u tip $4^{1\text{-}exp}$ za koji je karakteristična pojava provedbene epizode u P-TR odjeljku reprize.[208] Prema ovoj pretpostavki, takt 172 mogao bi ostati početak reprize ako uzmemo u obzir da je odsjek u taktovima 186-222 provedbena epizoda koja prekida izlaganje P^{rf}, provedena u vidu reprizne rekompozicije. Nametanjem zaključaka o postojanju dviju provedbenih sekcija, središnje sonatne provedbe i provedbene epizode u reprizi, još uvijek ostaje pitanje formalnog hibrida - između standardnog tipa 4 i $4^{1\text{-}exp}$.

Peter A. Brown ukazuje na formalnu dvosmislenost ovog stavka zbog nedostatka prave provedbe iz aspekta sonatnog oblika, a nedostatka prave druge epizode iz aspekta ronda.[209] Postavke sonatnog ronda prisutne su iako u reprizi očigledno nedostaje nastup S zone. Tonalitetna postavka reprize u sonatnom rondu zahtijeva pojavu S teme u osnovnom tonalitetu (D-duru), međutim zbog njezinog odsustva ta je funkcija prenesena na C zonu, odnosnu C temu:

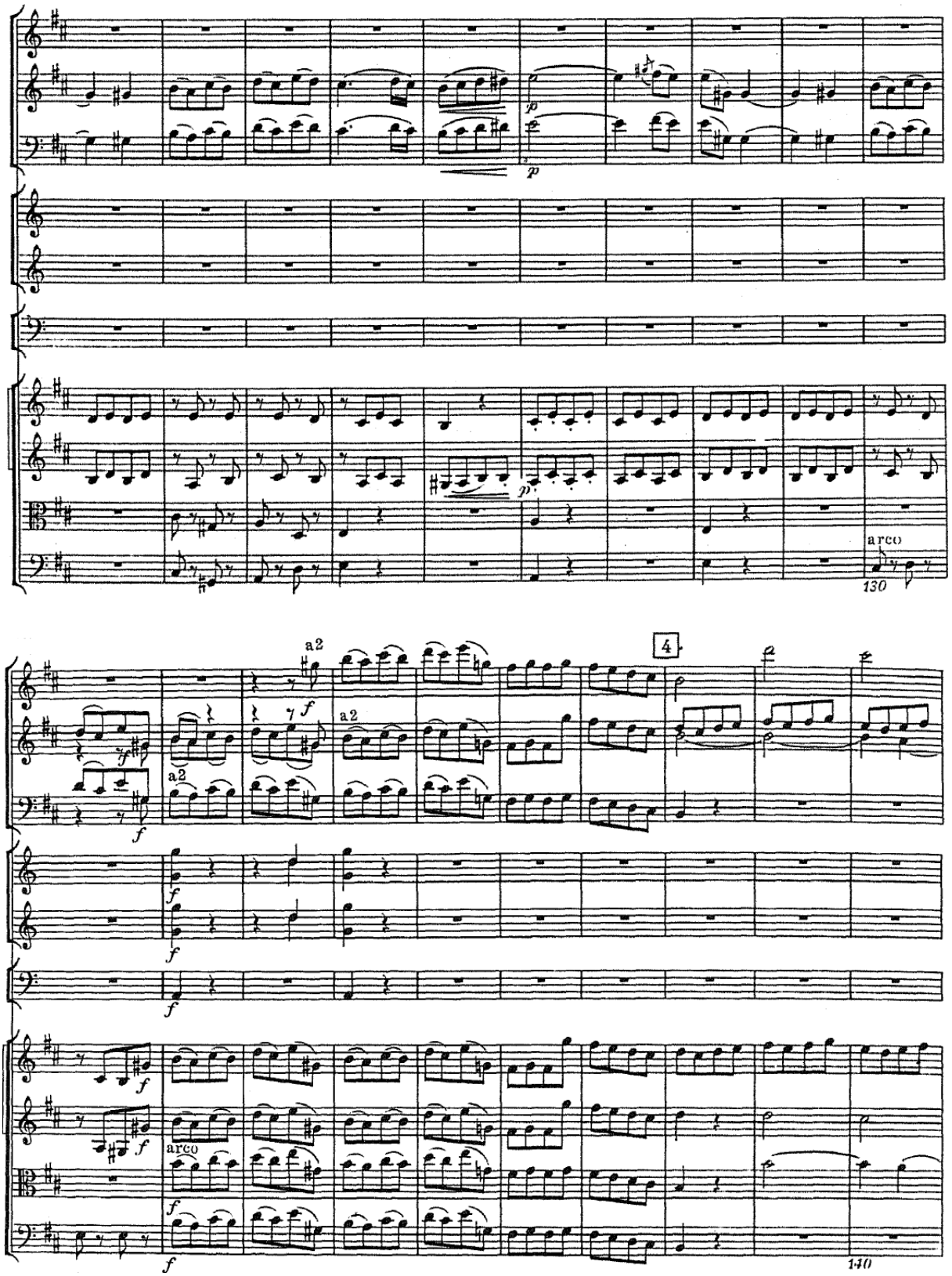
[208] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 415.
[209] Lowe, *Pleasure and Meaning*, str. 157.

Primjer 8. C zona: taktovi 238-267[210]

[210] Notni izvor 1.

a2
a2
a2
f
cresc.
ff
260

C temu Lowe čak i naziva drugom temom, s obzirom na zajedničke, plesne karakteristike koje imaju P i C zona. *P-based S* bi u tom slučaju bila reiteracija prvog plesa koji je u 88. taktu prekinut učenim stilom. Iz ovoga bi se moglo zaključiti kako se strukturalni i sadržajno-topički sloj ne poklapaju u formi, ali se međusobno objašnjavaju. Kasnije u tekstu Lowe uspoređuje stilske karakteristike dvaju plesova.

Ako bi C tema nosila funkciju S zone, još jedna potrebna okolnost bila bi prethodeća TR zona. U reprizi je ona također ispuštena, međutim, karakter povrata u taktovima 232-237 i dolazak na mjesto središnje cezure (t. 236-237 s ispunom cezure) ostavljaju temeljni osjećaj MC kojom se ostvaruje inicijalni strukturalni cilj ulaska u S zonu i zadržavanja osnovnog tonaliteta.

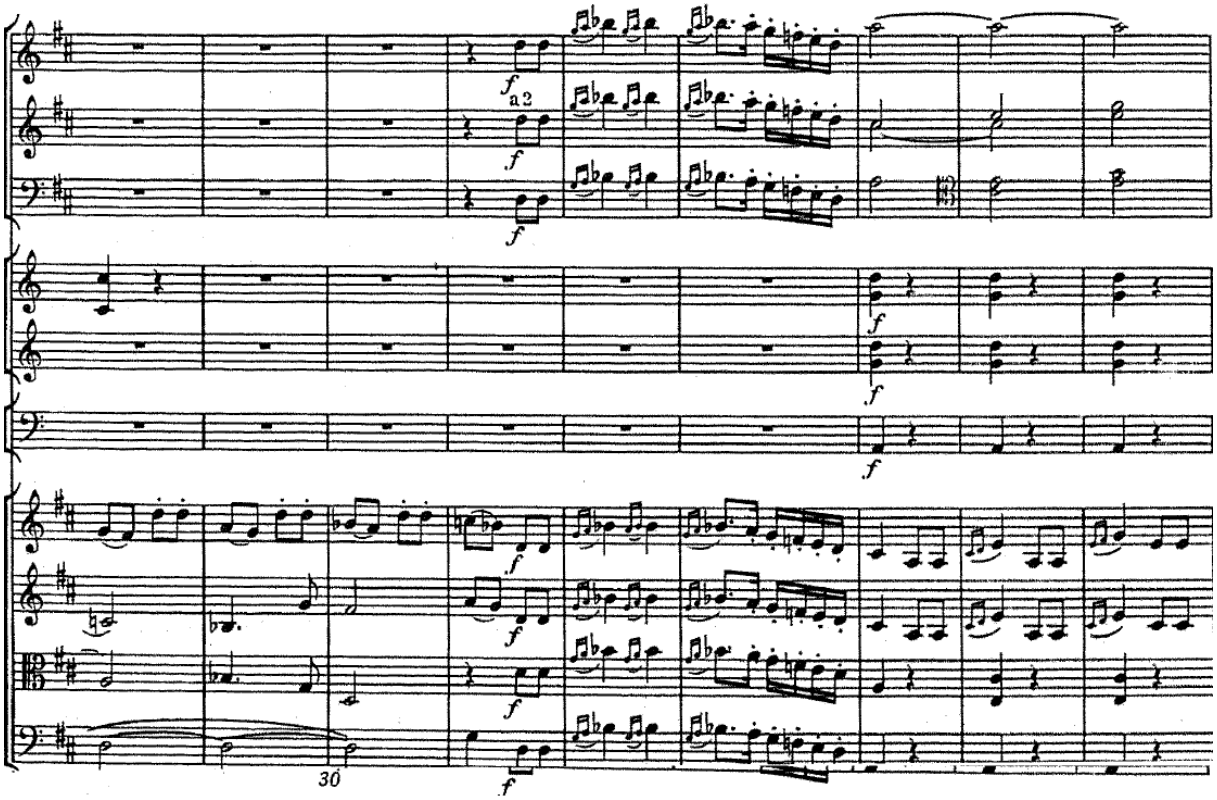
U ekspoziciji, gledano iz aspekta sonatnog oblika, ne postoji prava granica između C zone i očekivane provedbe. Ono za čime je Haydn posegnuo kao još jednom izmjenom u formi su snažni momenti unisona koji prave pripremu za P^{rf},[211] a u taktovima 132-137 služe kao spojnica C zone s provedbom (primjer 9). Dakle, nema mjesta ikakvom kadenciranju u dominantnom A-duru, odnosno EEC, stoga je teško govoriti i o valjanosti obaju već spominjanih formalnih definicija, TM^3 modula i C zone. Na početak provedbe u taktu 140 čak se ne uvodi niti tipična reiteracija P teme nego se uspostavlja novi tonalitet,[212] paralelni h-mol, temeljen na osminskom motivu iz P (v. primjer 1, t. 3) koji jedva daje reminiscenciju na P budući da je integriran u učeni stil.

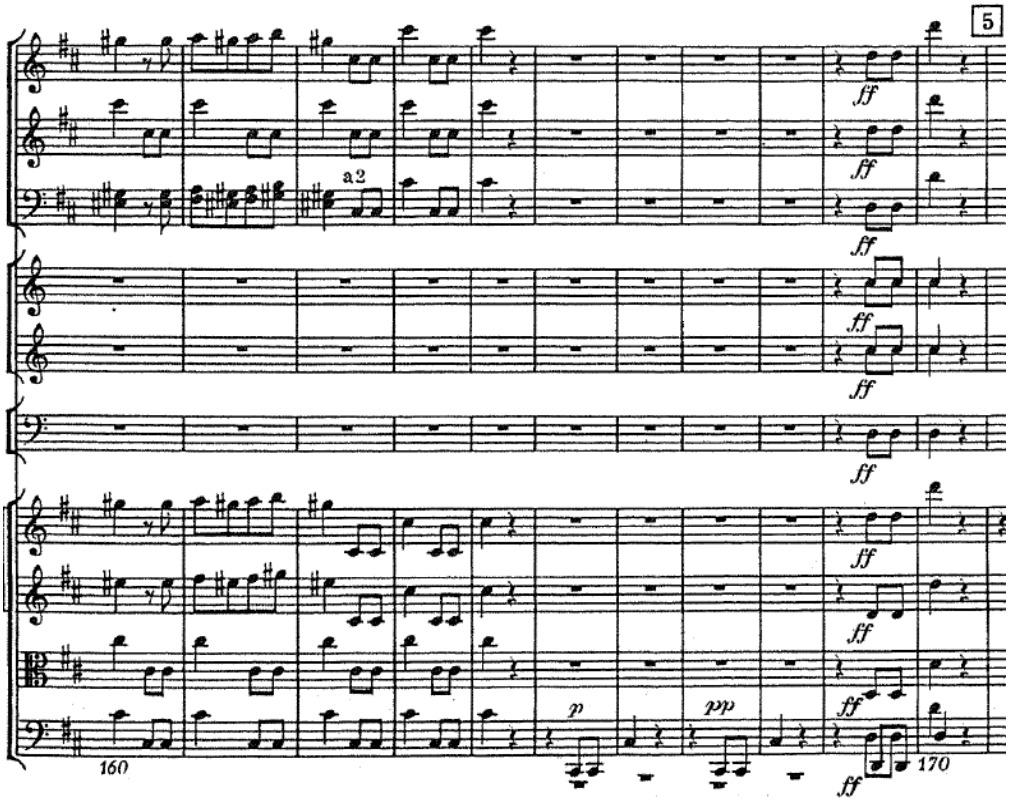
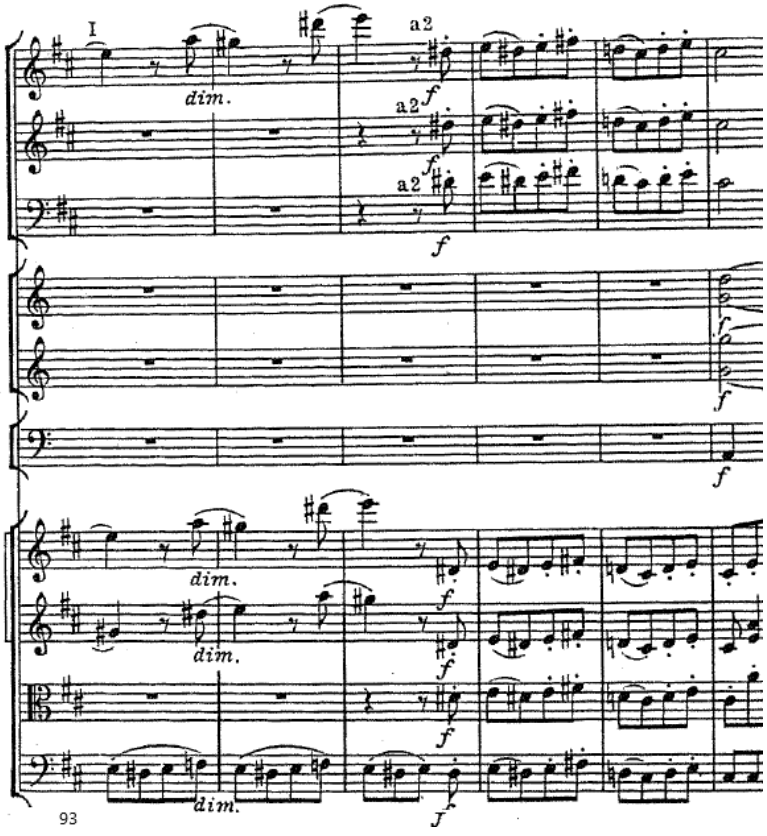
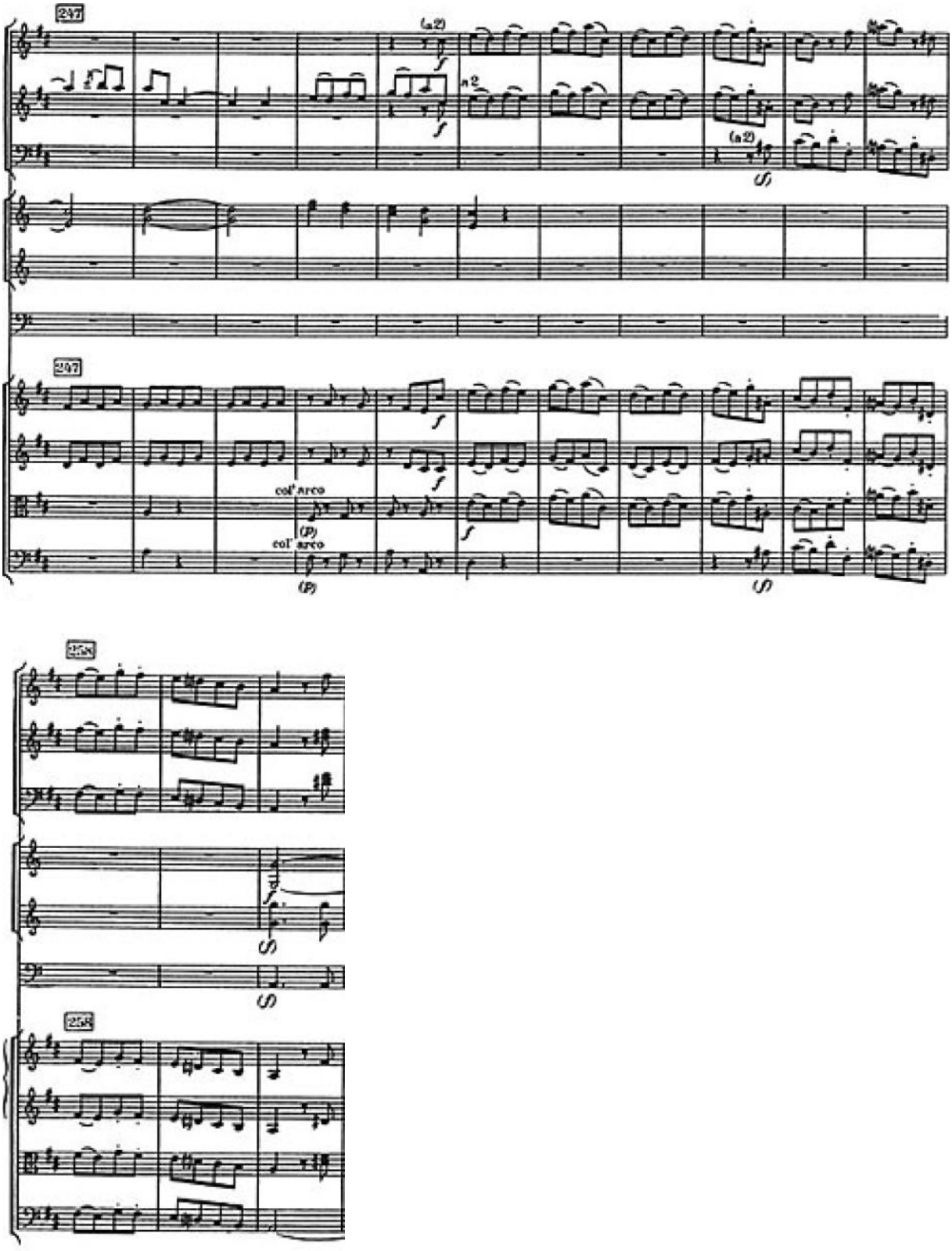
[211] Lowe, *Pleasure and Meaning,* str. 157.
[212] Skovran i Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima,* str. 245.

Primjer 9. Spojnica C zone s provedbom; taktovi 121-140[213]

[213] Notni izvor 1.

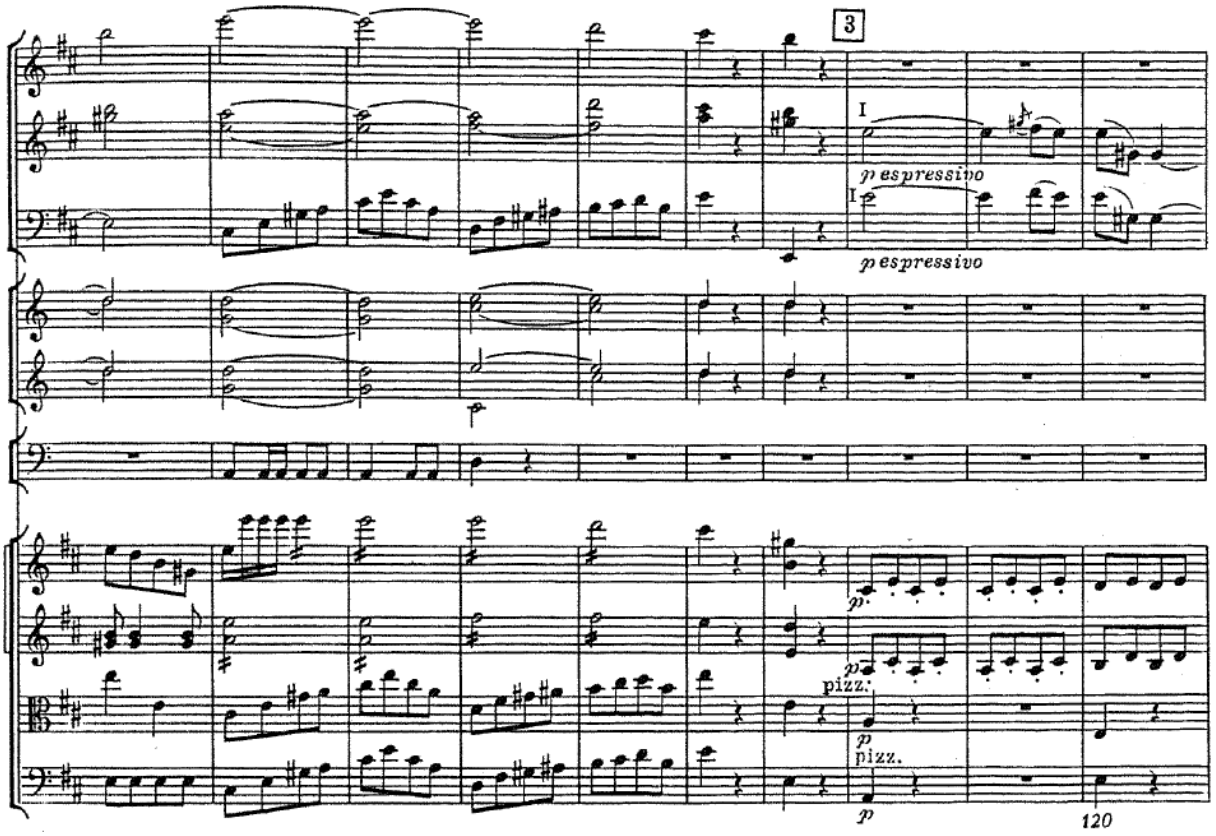
Unisona su funkcionalno iskorištena i u odnosu na sekcije povrata (RT) kao pripremni materijal za (primjer 10[214]):

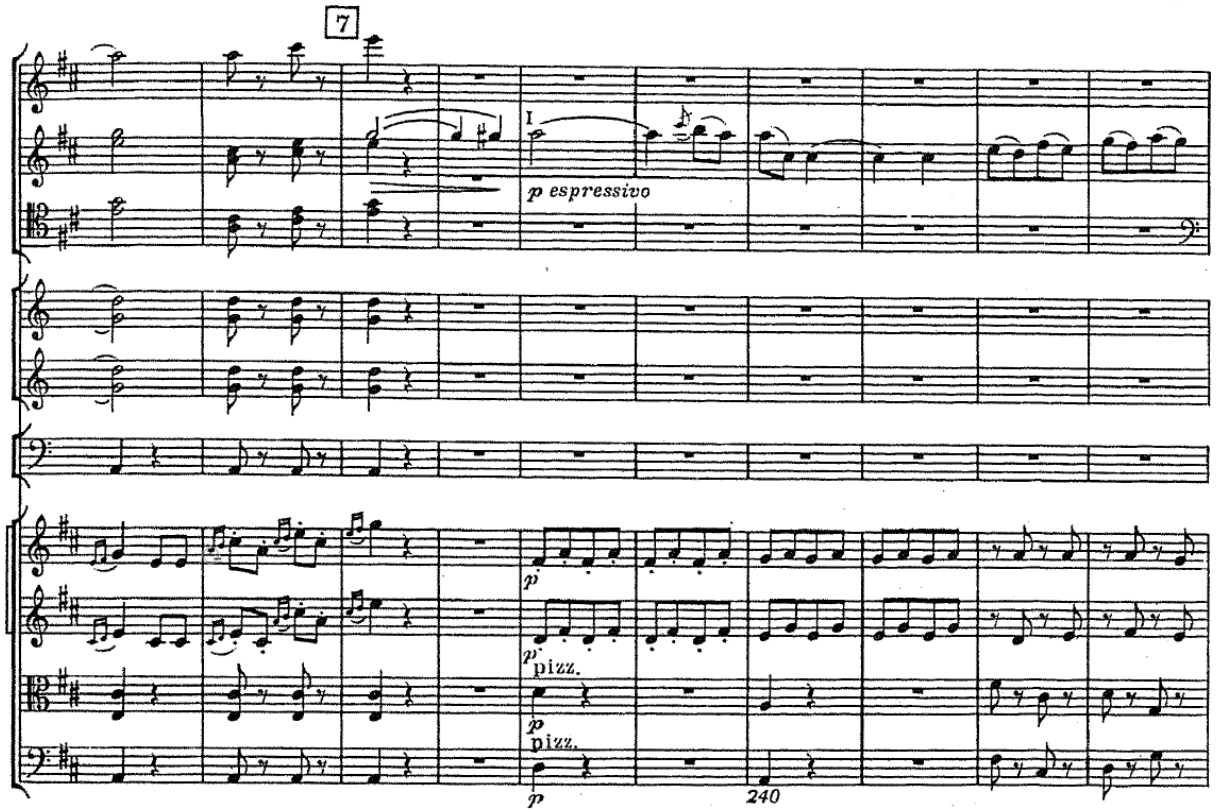
a) P^{rf} u taktovima 31-33 (isto: 229-231), 162-164 + 169-170,
b) TR između S i C zone (t. 95-97)
c) kodu (t. 251-259).

Primjer 10a[1].

[214] Notni izvor 1.

Primjer 10a[2].

Primjer 10b.

Primjer 10c.[215]

[215] Notni izvor 2.

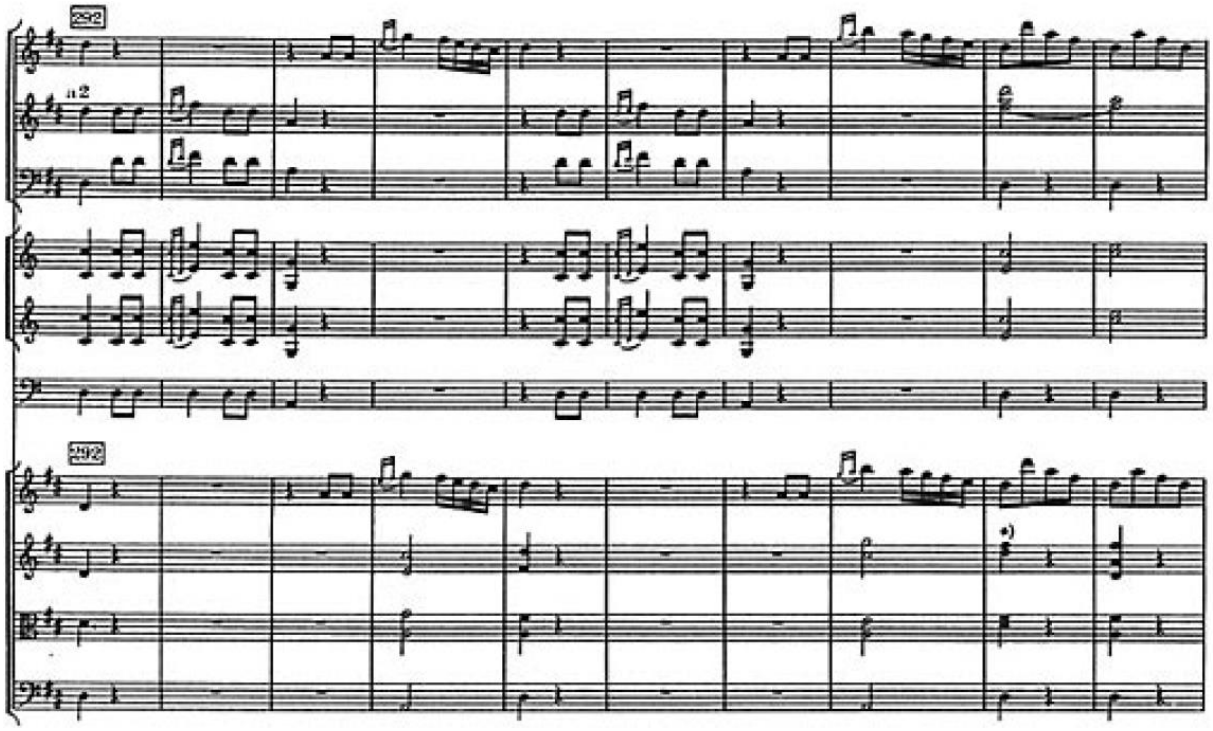
Opisujući P i C zonu ove simfonije, Lowe ih suprotstavlja kao dva odjeljka u kojima su sadržane melodija kontradance i melodija niskog stila i time sugerira stilski spust koji prati već spomenutu ekspresivnu paradigmu stilskog spusta od prvog ka posljednjem stavku. Akordička pratnja druge melodije u rastavljenim akordima omogućuje opuštenije slušanje i opažanje druge melodije, a promjena u teksturi i instrumentaciji sugerira rustikalniji prizvuk (primjer 11a).[216] U reprizi je C zona popraćena i nešto drugačijom instrumentacijom od one u ekspoziciji što je očito u ukidanju dionice fagota u melodiji (primjer 11b) kako bi se ponovno istaknula oboa koja se proslavila u solima drugog stavka.[217]

Primjer 11a. Prelazak na C zonu, ekspozicija, taktovi 111-120[218]

[216] Lowe, *Pleasure and Meaning*, str. 159.
[217] ibid, str. 161.
[218] Notni izvor 1.

Primjer 11b. Prelazak na C zonu, repriza, taktovi 234-243[219]

Lowe se na provedbeni odsjek referira kao na topički najviše variran dio stavka (taktovi 180-237).[220] To dokazuju različiti glazbeni obrasci u trajanju od nekoliko taktova, interpolirani unutar kontradance: učeni stil (t. 185-191), komična pretjeranost *anacrusis* figurom (t. 197-201), novi pokušaj kontradance u „pogrešnom“ tonalitetu (t. '202-205), uklon u privremene dominante (C-dura, zatim D-dura) unutar sekvence karakteristične po frigijskom basu (t. 205-211), ponovno inzistiranje na *anacrusisu* (t. 211-222) te *minore* B odsjek prve kontradance (t. '223-237).

Pred kraj stavka Haydn je iskoristio i fanfare (t. 292-294, 296-297), kao snažan orkestralni efekt isključivo u dionicama limenih puhača, ali i kao topos koji je formalno odgovarao krajevima finala te u ovom stavku zaključio građanski ples sa seljačkim podrijetlom:[221]

[219] ibid.
[220] Lowe, *Pleasure and Meaning*, str. 159.
[221] ibid, str. 163.

Primjer 12. Fanfare, taktovi 292-300[222]

Njihovom izmjenom s glavom teme početne kontradance u gudačima skladatelj poziva svoju publiku na kreaciju vlastitog značenja simfonije koja miješa značajke dviju različitih klasa, plemićke i seljačke.

[222] Notni izvor 2.

4.3. Finale *Simfonije br. 94 u G-duru,* Hob I:94

Finale *Simfonije br. 94* također sadrži kontradancu na početku stavka čija je *anacrusis* figura diminuirana u odnosu na onu u finalu *Simfonije br. 93*. Donekle joj je vrlo slična s obzirom da se s P temom (kontradancom) vezuje preko rastavljenog toničkog kvartsekstakorda:[223]

Primjer 13. Početak finala simfonija br. 94 i br. 93[224]

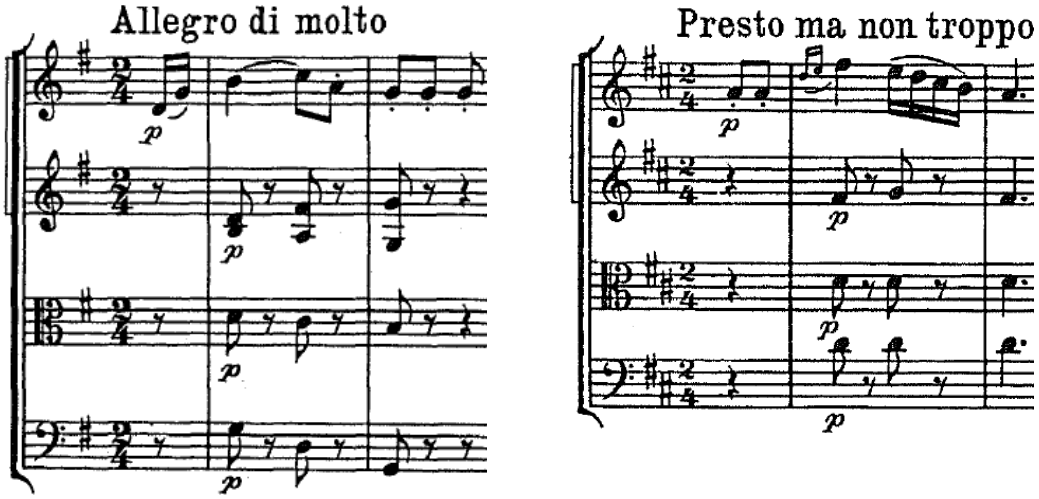
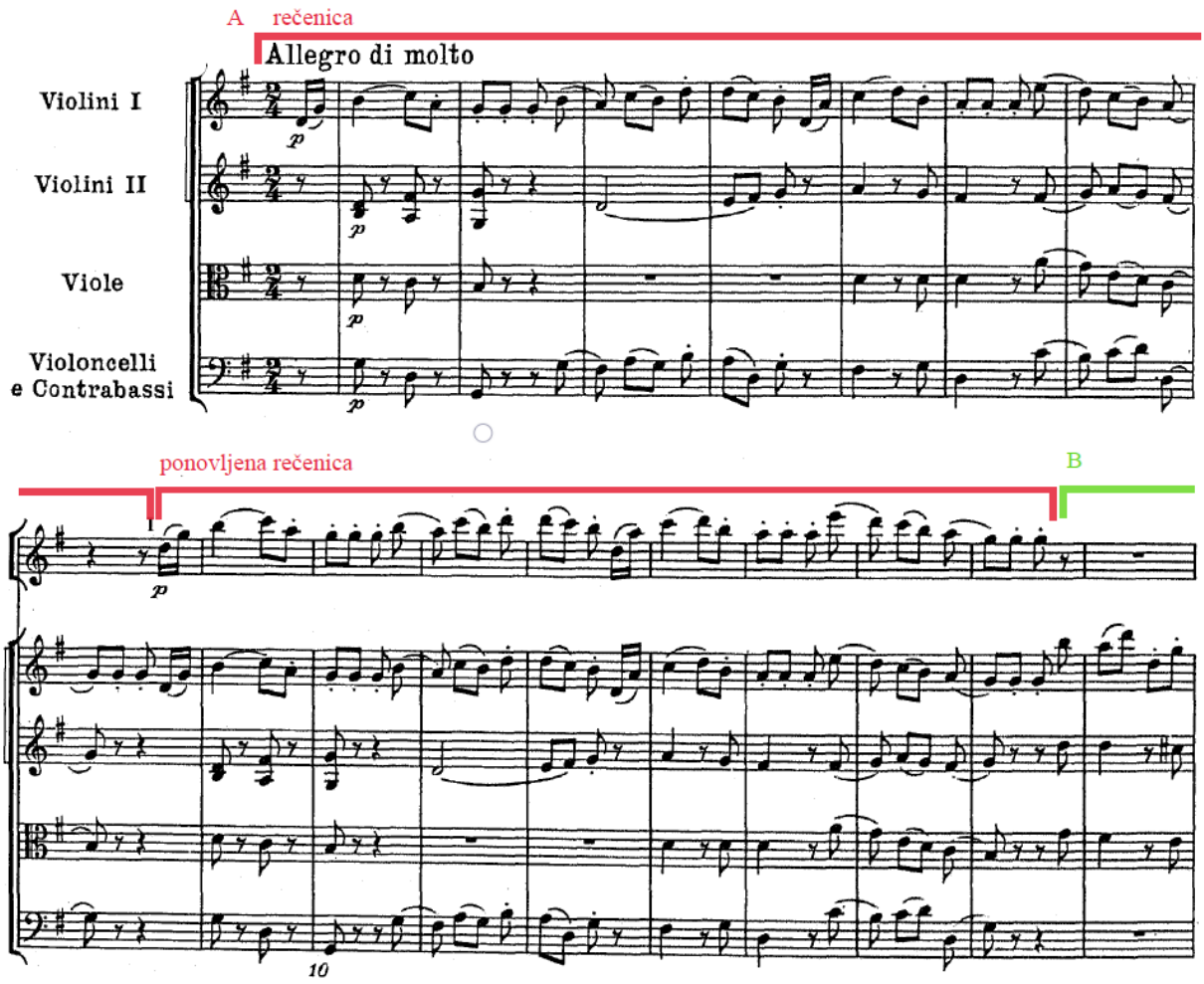
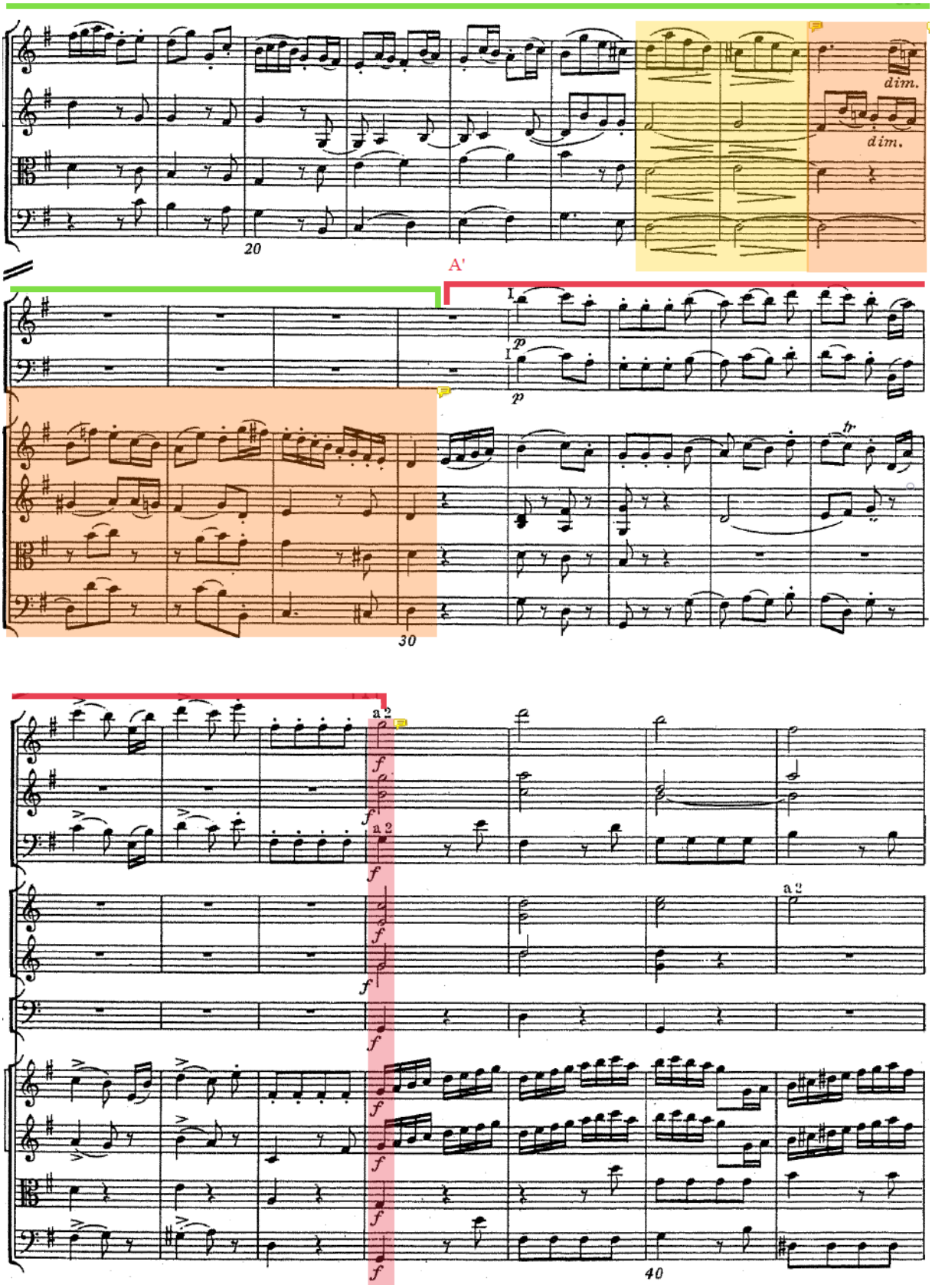



Figura rastavljenog trozvuka postaje komični resurs kada je korištena na ovdje prikazan način. Dvije kontradance su također vrlo slične iz formalnog aspekta. U finalu *Simfonije br. 94* također nalazimo mali trodijelni oblik (primjer 14): rečenični niz (ponovljena rečenica u promijenjenoj instrumentaciji) (A), koju zatim slijedi kontrastirajući središnji dio (B, ovdje nešto kraći u odnosu na br. 93) te ponovljeni A (A') u skraćenoj verziji, duljine 8 taktova. Osim što je središnji B kraći nego onaj u br. 93 (t. ’17-30), također podliježe formalnim promjenama:

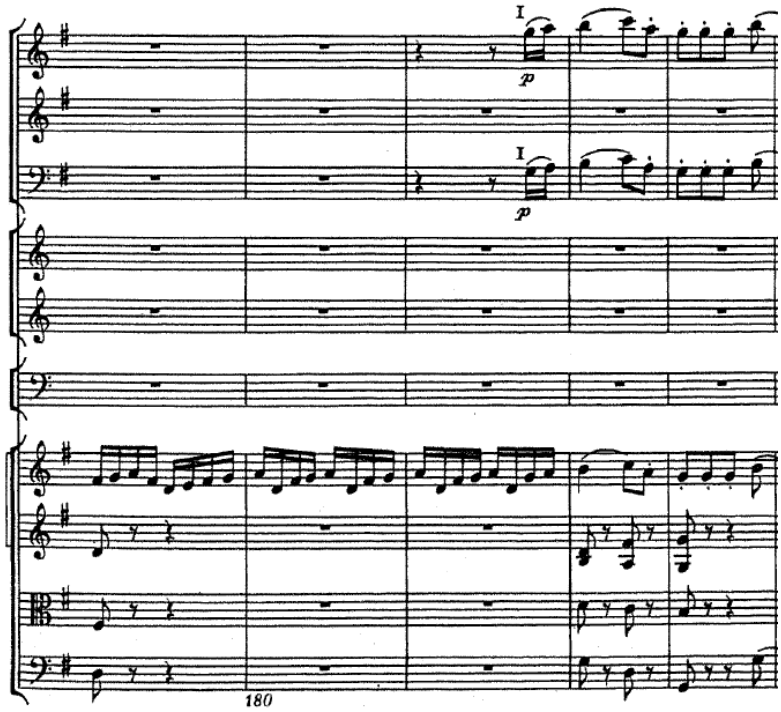
a) kompresija sa standardne 8-taktne rečenice na 7-taktnu: iznošenje dvotaktne osnovne ideje i njezina repeticija, a zatim fraza nastavljanja s fragmentacijom i harmonijskom akceleracijom koja doseže HC jedan takt ranije (ostavlja dojam kao da „žuri“ do kadence)
b) ekspanzija HC (t. 24-25)

[223] Ako bismo napustili strogu notaciju i ispustili ukrasni ton e u kontradanci *Simfonije br. 93,* dobili bismo notirani spomenuti trozvuk (ipak, čak i bez njegova ispuštanja ostaje vrlo sličan prizvuk kao kod Simfonije br. 94).
[224] Notni izvori 1 i 3.

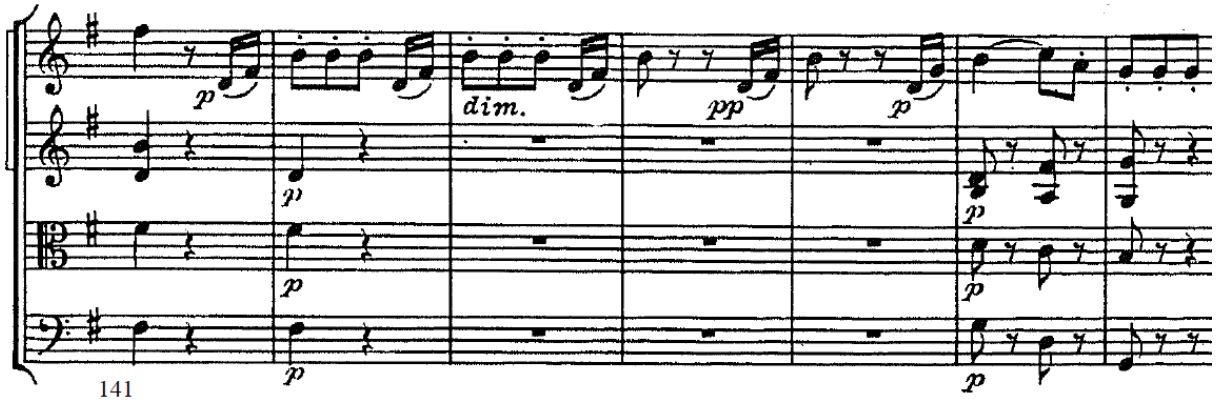
c) ekstenzija osnovne rečenice nakon dosega HC: zastoj na dominanti u stilu povrata prema P[rf]

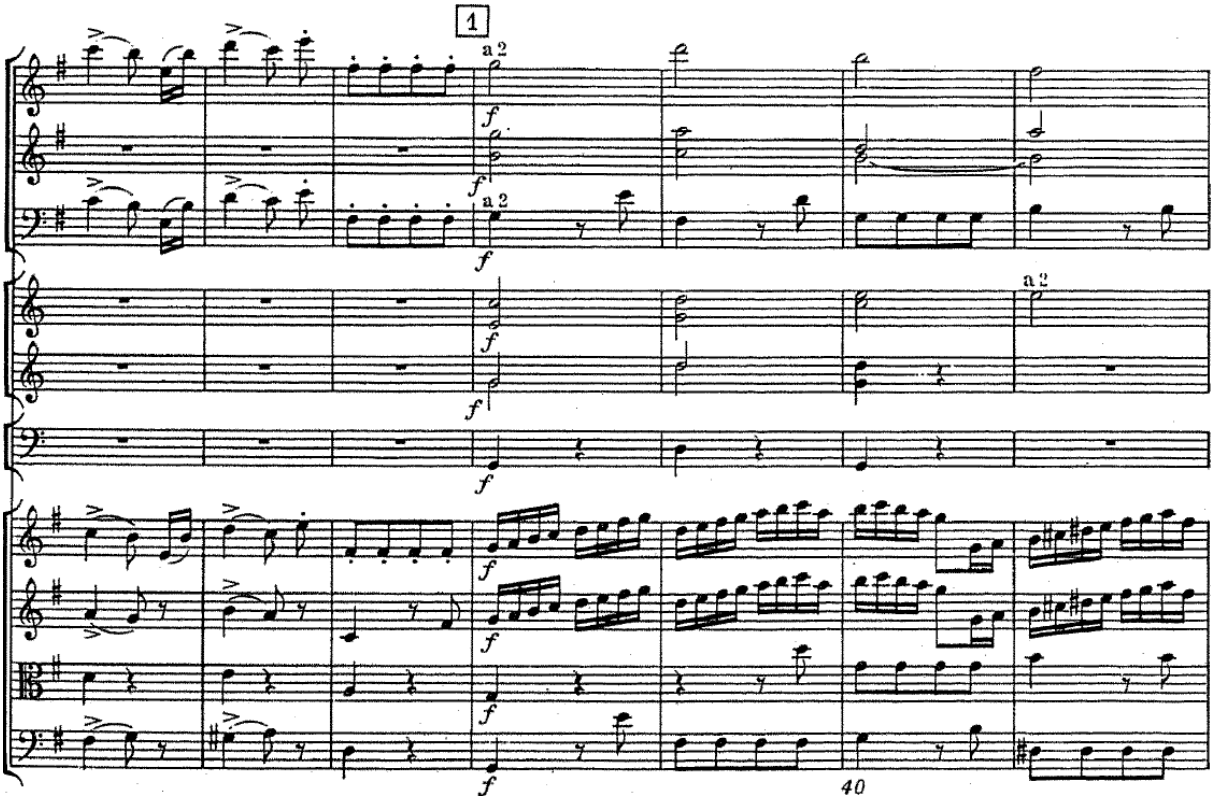
Primjer 14. *Simfonija br. 94*, finale, P zona[225]

[225] Notni izvor 3.

dim.
dim.
20
A'
p
p
tr
30
a 2
a 2
a 2
40

Na početku takta 38 kraj P zone elidira s TR zonom i time isključuje mogućnost *anacrusis* figure. Rumph opisuje ovu situaciju neutralizacijom hipermetričkog sukoba koji je primarno uzrokovan postojanjem uzmaha.[226] Međutim, *anacrusis* figura ipak se javlja u većini slučajeva P^{rf}, čak i u variranom obliku (v. također primjer 14, t. 30):

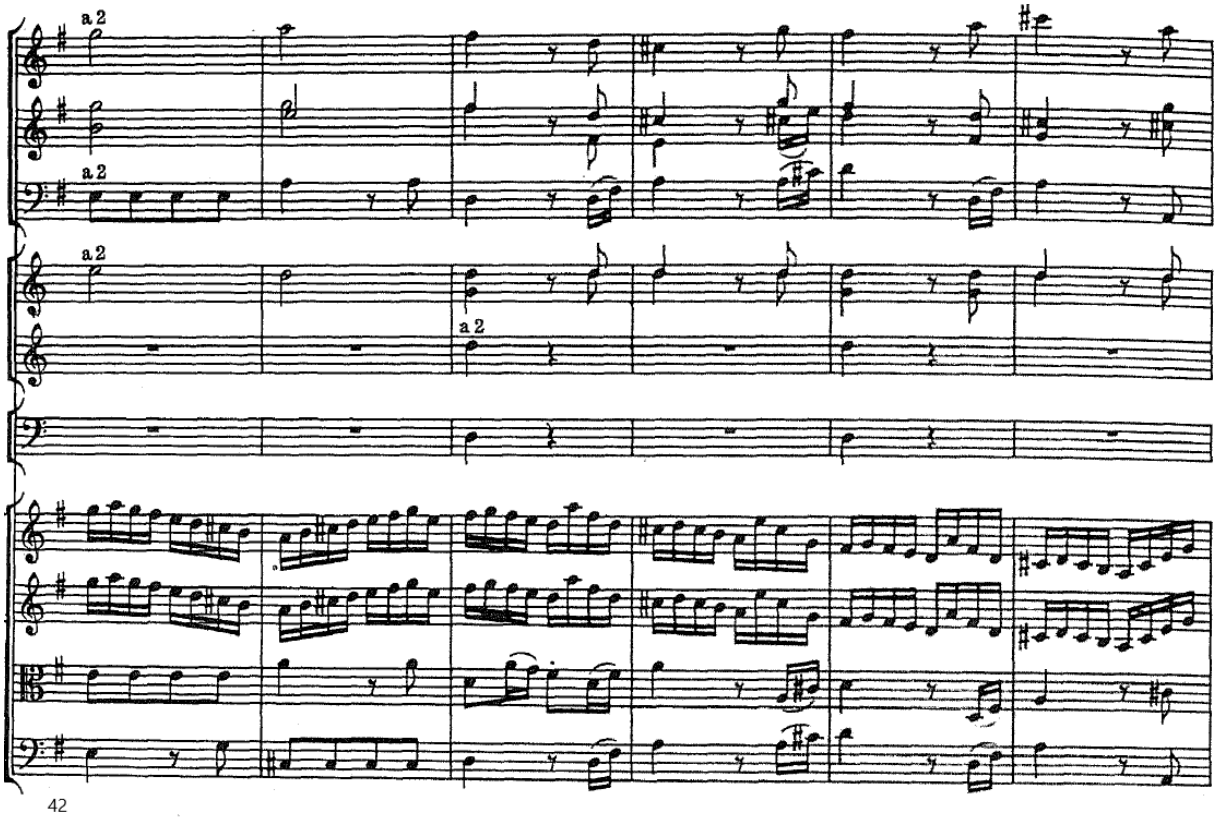
Primjer 15. Varirana *anacrusis* figura[227]

U primjeru 15 vidljivo je kako je *anacrusis* figura također iskorištena za odgodu (repriznog) P^{rf}, pojavivši se u variranom obliku koji motivički, i karakterom, podsjeća na materijal iz TR zone. Haydn je još jednom pokazao svoju dovitljivost s *anacrusisom* pripremivši provedbeni P^{rf} nastup (primjer 16). P^{rf} se u svojem cjelovitom ABA' obliku javlja samo na početku stavka, a svaki sljedeći put u skraćenom obliku. Govoreći o rekomponiranoj reprizi, P^{rf} u okviru trećeg refrena namjerno je skraćena kako bi se nakon zastoja u privremenoj tonici D-dura (v. primjer 14, t. 24-26; primjer 21, t. 197-199) nastavilo s materijalom TR i zadržao osnovni tonalitet sonatne reprize.

[226] S. Rumph, Topical Figurae: The Double Articulation of Topics, U: M. Danuta, *Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014, str. 505.
[227] Notni izvor 3.

Primjer 16. Repeticija *anacrusisa*, taktovi '141-145[228]

Prije druge teme u ekspoziciji sonatnog ronda, TR donosi dašak učenog stila u kombinaciji šesnaestinskih pasaža visokih gudača (također i u briljantnom stilu[229]), i osminskog motiva iz P teme u dubokim gudačima (i fagotima) (primjer 17):

Primjer 17. Učeni stil, TR, repriza, taktovi 38-44[230]

[228] ibid.

[229] Crnjanski, *Pojmovnik*, str. 236. Briljantni stil definiran je tehničkom virtuoznošću.

[230] Notni izvor 3.

Prvi kuplet, odnosno S zona sonatnog ronda sa svojom pojavom *subito piano,* koja slijedi značajnu stanku nakon forte kadence (t. 72-74), sugerira tipičnu ekspozicijsku strategiju. Nakon što je S zoni prethodio briljantni stil TR zone, Haydn primjenjuje stilsku „deflaciju"[231] umetnuvši komični element *staccata* u strukturu S teme (t. 75-87), čiji je motiv uzlaznog trozvuka u drugim violinama očigledno preuzet iz P teme (primjer 18).

Drugi refren, odnosno P^{rf} vraća se u skraćenom obliku samo s prethodnicom (t. '104-111)[232] i također elidira sa sljedećim (drugim) kupletom, odnosno provedbom.[233] Provedba ostavlja dojam svojom naglom *forte* pojavom s materijalom iz TR (u kombinaciji učenog i briljantnog stila), što Caplin opisuje kao čestu praksu u konstrukciji početnog dijela provedbe, *pre-core,* koja je manje intenzivna u emociji.[234] Hepokoski i Darcy bi pak smjestili P^{rf} unutar provedbenog odsjeka (provedbena rotacija).[235]

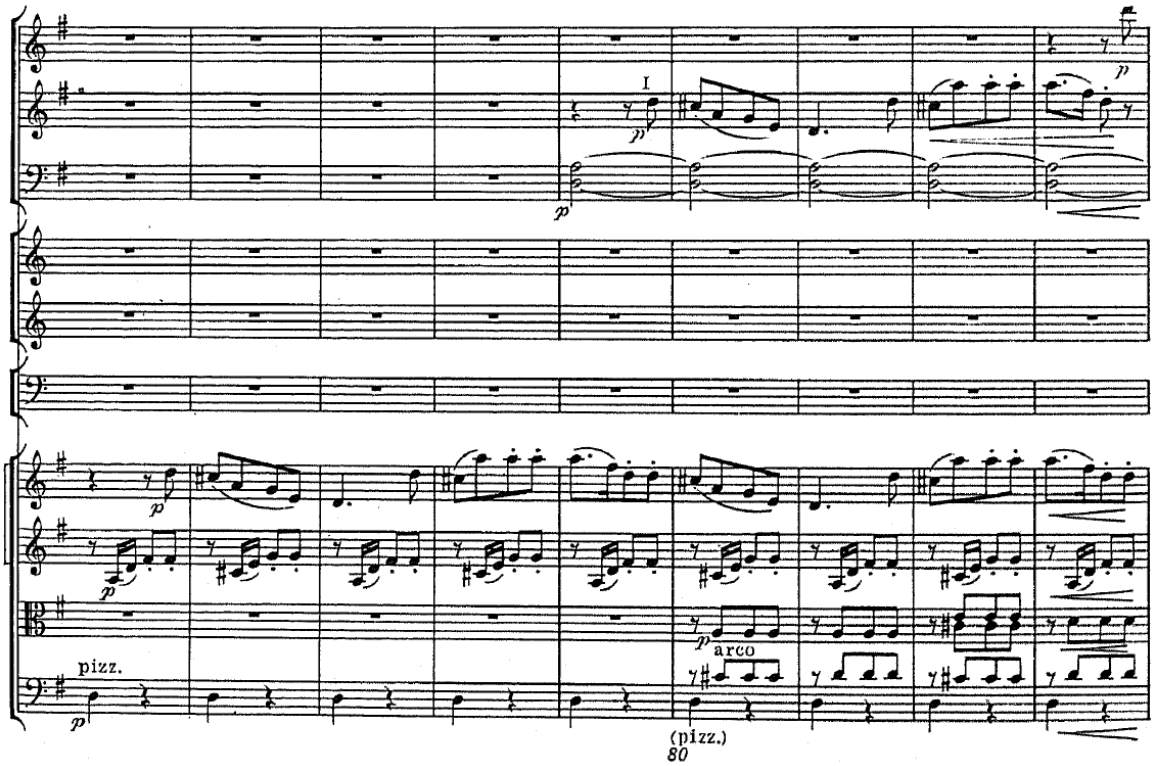
[231] Burnham, Haydn and Humor, str. 67.

[232] Caplin, *Classical Form*, str. 237. Moguće su pojave nepotpune verzije drugog refrena.

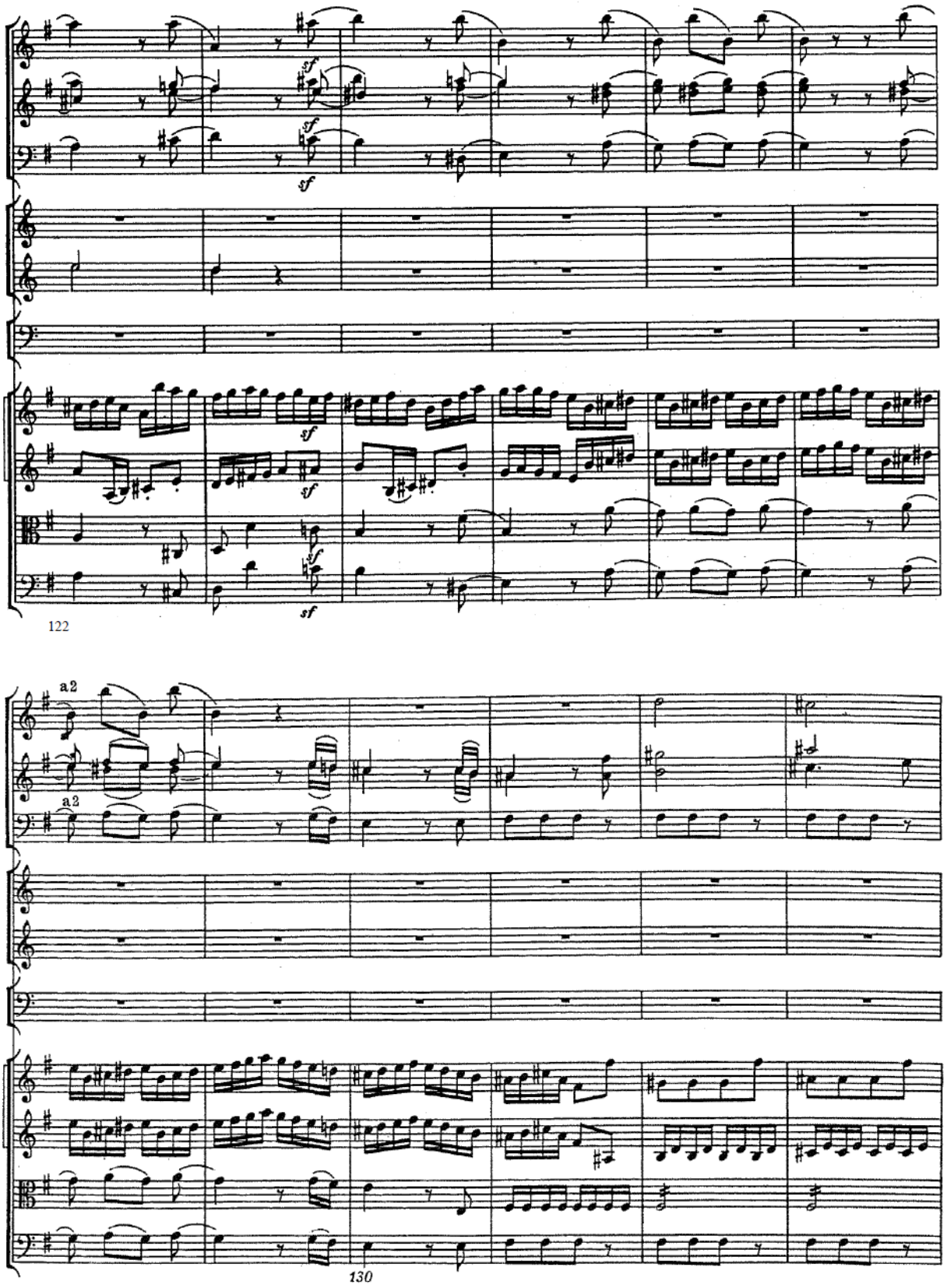
[233] Skovran i Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima,* str. 246. Osim kod *Londonskih simfonija,* praksa skraćivanja drugog refrena i nastavljanje modulativnom razradom postojala je i u kasnijim simfonijama (primjerice, kod Beethovena).

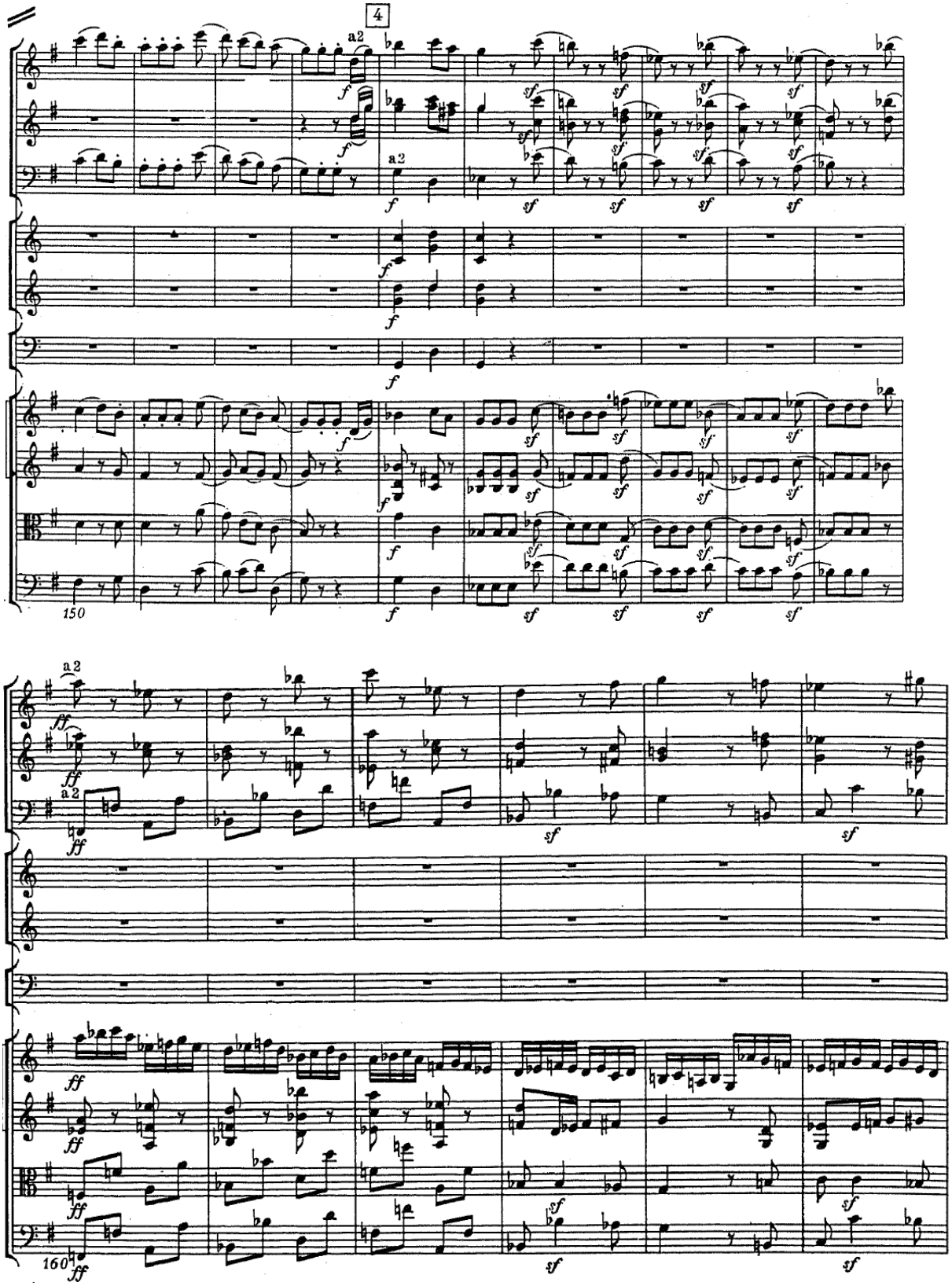
[234] Caplin, *Classical Form*, str. 147. "Pred-jezgra"; pojam koji označava početak provedbenog odsjeka; najčešće zadržava tonalitet s kraja ekspozicije.

[235] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 405. eng. *developmental-space rotation.*

Primjer 18. S tema, ekspozicija[236]

Drugi kuplet (provedba) karakterističan je po pojavi materijala iz TR i sugerira Caplinov kuplet dvaju lokaliteta, u kojem prvi naglašava submedijantu e-mola, posebice upotrebom figure galantne sheme *passo indietro* (primjer 19, t. 125-129), prepoznatljive po basu fa-mi.[237] Drugi bi lokalitet pak trebao naglasiti subdominantnost, ali ondje Haydn koristi novu, skraćenu P^{rf} čija se motivika zatim provodi u različitim tonalitetima te topički osvještava *Sturm und Drang*[238] zbog svoje vrlo promjenjive harmonijske podloge. Potonja P^{rf} započinje iznošenjem tematskog materijala i nastavljanjem u drugu rečenicu *anacrusis* figurom, kao na samom početku stavka. Međutim, provedbenost je osviještena od trenutka uspostave istoimenog mola (g-mola) u taktu 154 nakon koje se odvija modulativna epizoda uz alternaciju osnovnih motiva iz P i TR zone (primjer 20). Kuplet dvaju lokaliteta odgovara središnjem dijelu sonatnog tipa 4 koji ponekad sadrži dva subrotacijska ciklusa.[239] U okviru sonatne teorije prvi lokalitet finala *Simfonije br. 94* odgovarao bi definiciji epizode, a drugi definiciji provedbe.

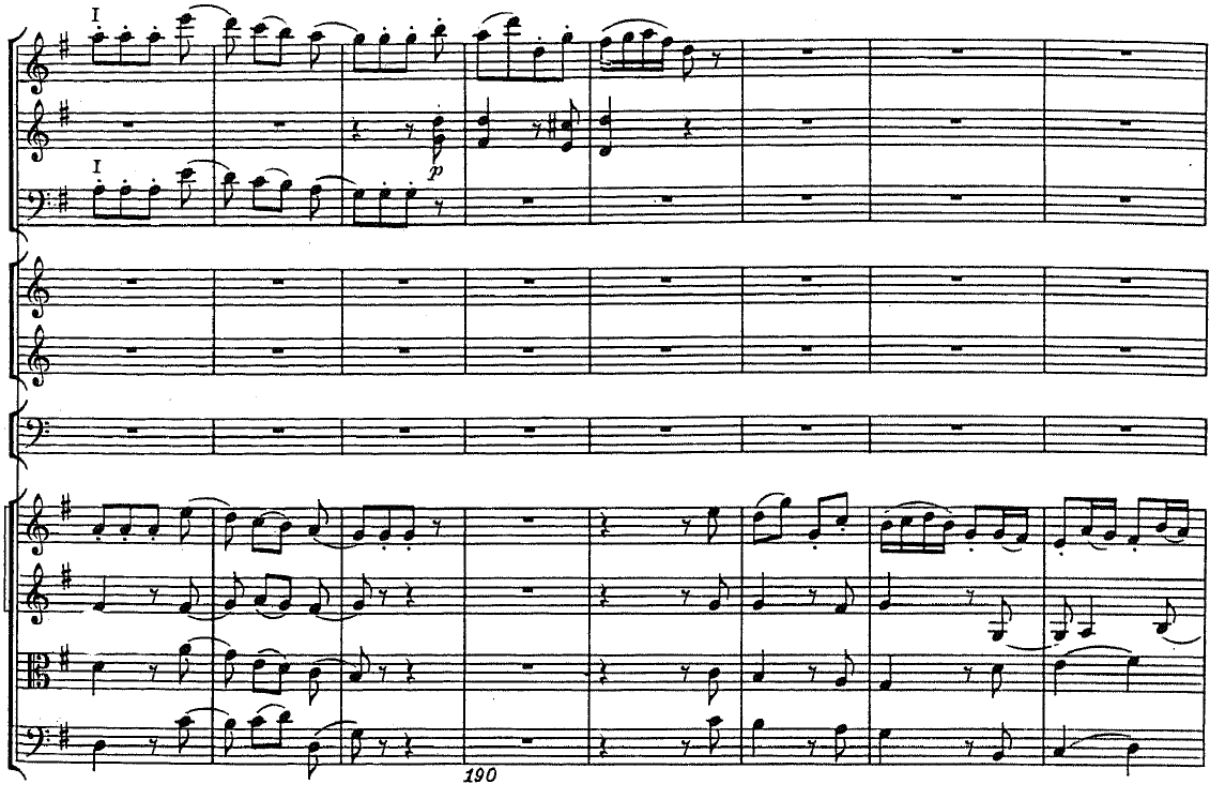
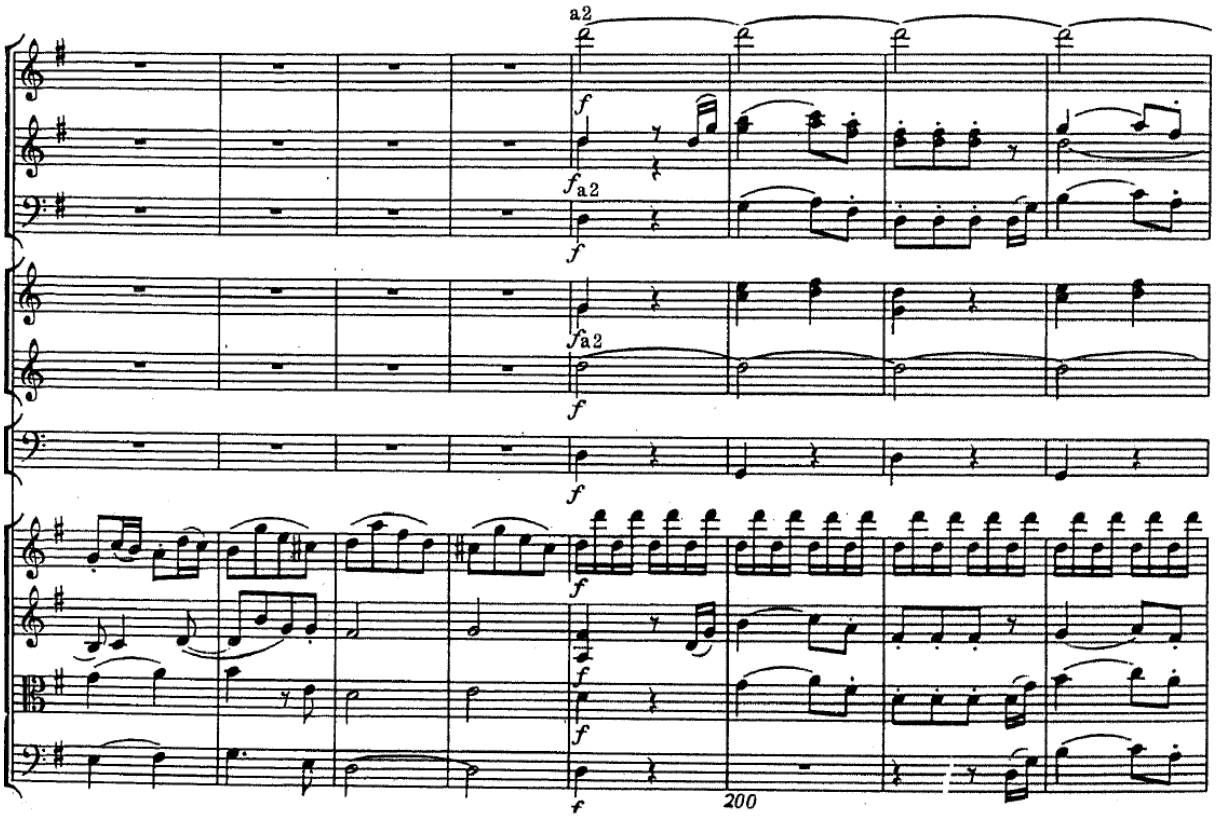
[236] Notni izvor 3.
[237] Caplin, *Classical Form*, str. 238. eng. *double-region couplet.*
[238] Crnjanski, *Pojmovnik*, str. 219-220. Topos „oluja i potres".
[239] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 417.

Primjer 19. Drugi kuplet - epizoda[240]

[240] Notni izvor 3.

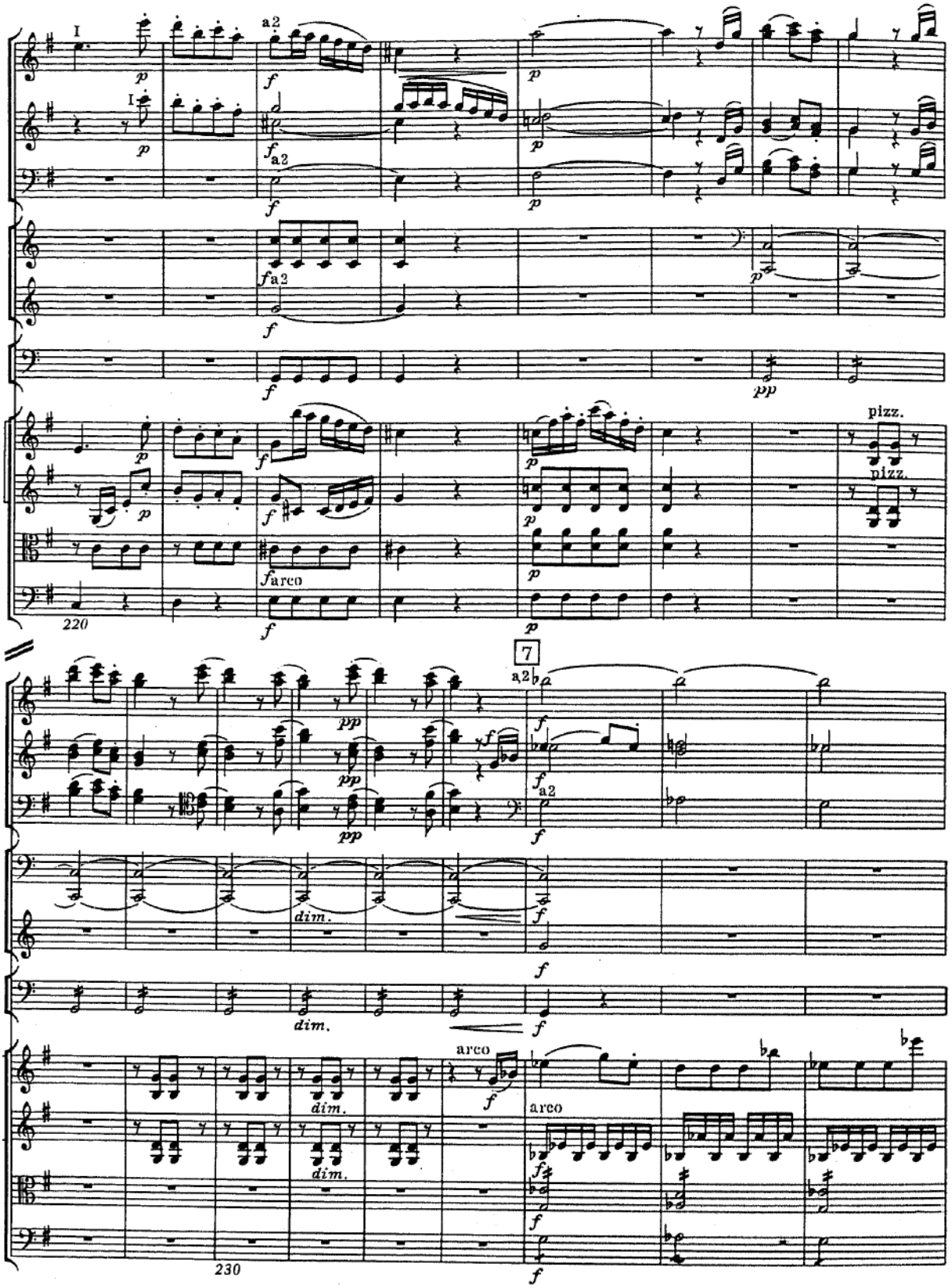
Primjer 20. Provedbena P[rf 241]

[241] ibid.

U provedbi se, dakle, očituju tri različita toposa:

a) *Sturm und Drang*, koji je u formalnoj korelaciji sa provedbenim odsjekom[242] i time bi hijerarhijski mogao biti smješten kao važniji od sljedeća dva toposa
b) učeni stil, koji u kombinaciji sa briljantnim stilom otvara prvi provedbeni lokalitet, a sa *Sturm und Drang* toposom otvara drugi
c) briljantni stil

Primjer 21. Treći refren, repriza P teme[243]

[242] Crnjanski, *Pojmovnik*, str. 242.
[243] Notni izvor 3.

Koda ovog finala (refren 4) sadrži devijaciju P[rf] svojstvenu Haydnu što je očigledno u izostanku originalne, cjelovite kontradance umjesto koje su uvezene reference na P[rf] (primjer 22). U taktovima '226-234, motiv iz P ponavlja se u kadencirajućem stilu u drvenim puhačima iznad rustikalnog ležećeg tona, što prikazuje i jasnu asocijaciju na pastoralni topos,[244] no takt 233 s iznenadnim bubnjanjem timpana donosi referencu na vojnu, tursku glazbu[245], kao šok koji traje do takta 241 gdje se razrješava topička tenzija u dominantnom kvintsekstakordu. Potonje je referenca na topos koji će svoju puninu doživjeti u kasnijoj, *Vojničkoj simfoniji,* što će se vidjeti u sljedećem poglavlju. Iz formalnog aspekta, P[rf] referenca u „pogrešnom" Es-duru sugerira putanju na kojoj se miješaju sonatni tipovi 3 i 4.[246]

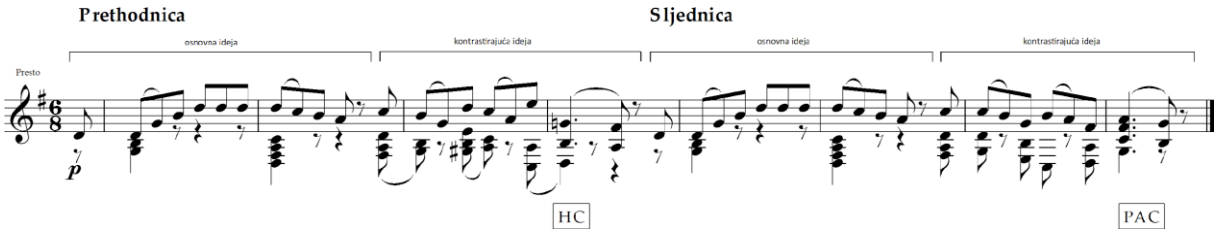
[244] Crnjanski, *Pojmovnik,* str. 25. Pastoralni topos denotiran je predominantnom upotrebom akorada u plagalnom odnosu, pedala, jednostavnog ritma i trozvuka u melodiji, s ciljem postizanja zvučne slike idiličnog seoskog pejzaža.
[245] Ratner, Part I, str. 18.
[246] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 417.

Primjer 22. Koda, reference na P[rf] [247]

[247] Notni izvor 3.

4.4. Finale *Simfonije br. 100 u G-duru,* Hob I:100

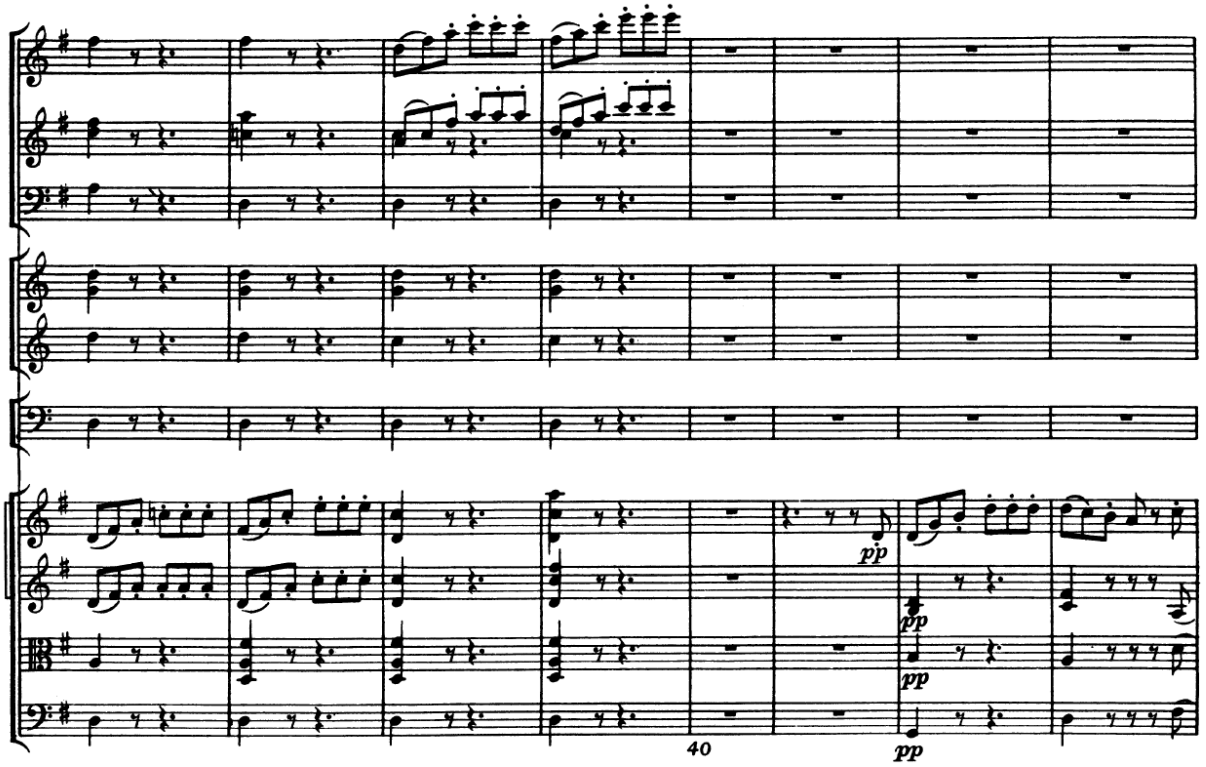
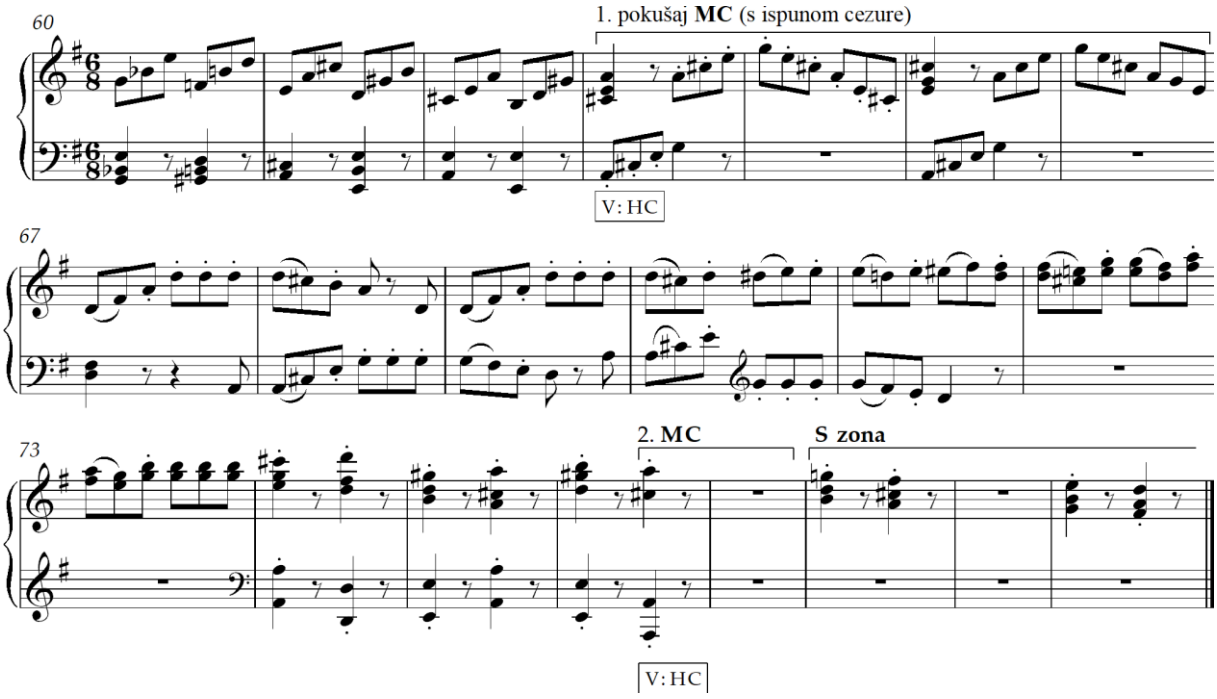
Još jedno finale koje otvara kontradanca uzlaznim rastavljenim toničkim trozvukom vrlo je slično finalu *Simfonije br. 93*. Tovey ju opisuje kao jednu od onih tema koju smo skloni doživjeti kao mačića sve dok Haydn ne pokaže kako je ona zapravo obećavajući mladi tigar.[248] Popularna priroda teme očita je u svom bezbrižnom ritmičkom karakteru i mnogim repetirajućim tonovima te asocira na tradicijske irske poskočice.[249] P zona je također strukturirana kao trodijelni oblik (tj. kao zaokruženi dvodijelni oblik[250]) iako je, u slučaju *Simfonije br. 100*, znatno proširena. U primjeru 23 može se vidjeti vrlo „školski" strukturirani A odlomak u jednostavnoj periodi. Melodijsko-motivička struktura vrlo je slična onoj u br. 93.

Primjer 23. P tema, početak[251]



Dugi B odlomak proširen je u odnosu na one u prethodno spomenutim finalima počevši s reiteracijom uzlaznog P motiva i njegovim sekventnim ponavljanjem, a zatim s intervalskom varijacijom, djelomično unutar učenog stila. U odlomku B odvija se modulacija u dominantni D-dur, ali u stilu RT (povrata), inače karakterističnog kao prethodnice P^{rf}. Odlomak B modulira nazad u osnovni tonalitet u kojemu će se iznijeti A' (primjer 24).

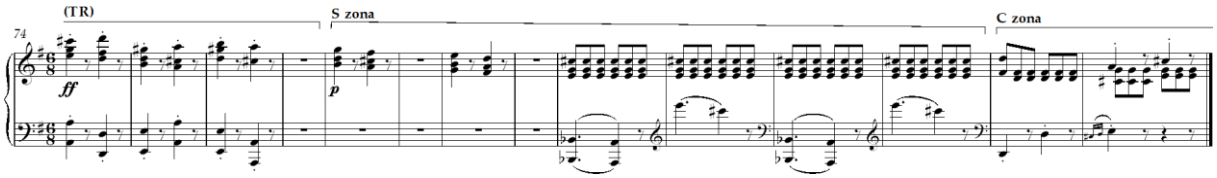
[248] L. Kramer, The Kitten and the Tiger, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, 2005, str. 247.
[249] D. Heartz, Haydn in London, 1791-1795, U: D. Heartz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven: 1781-1802*, New York, W. W. Norton & Company, 2008, str. 501.
[250] Caplin, *Analyzing Classical Form*, str. 198. Pitanje definicije ovog oblika je debata između pristaša 'dvodijelnog', i pristaša 'trodijelnog' opredjeljenja.
[251] Caplin, *Classical Form*, str. 50. Notografija autorice.

Primjer 24. Povrat prije A', taktovi 36-39[252]

Primjer 25. TR, ekspozicija

Isključenje mogućnosti *anacrusis* figure javlja se i u finalu *Simfonije br. 100* pri eliziji P i TR zone u taktu 49. Ono što je "problematično" u ovoj TR zoni iz aspekta sonatne teorije jest

[252] Notni izvor 4.

nejasnoća oko uspostave MC. Ako se uzme u obzir TR odlomak u taktovima 60-77 (primjer 25) mogu se uočiti dva moguća trenutka MC prije S zone. Hepokoski i Darcy govore o pojavi odbijanja središnje cezure,[253] funkcije kojom se određuje retorička stanka između dvaju odsjeka. Ovdje se može razmotriti slučaj s prvim pokušajem uspostave MC u taktu 63 (s ispunom cezure do takta 67) koja je „odbijena" uranjanjem u toniku D-dura kao rješenja dominantnog septakorda. Pojava D-dura nije donijela S temu već materijal koji učvršćuje tonalitet, onako kao što je uz primjenu učenog stila to učinjeno u B odlomku. Prava MC dolazi tek u taktovima 76-77, također na dominanti D-dura, što predstavlja datost prvog reda (V: HC).[254] Doduše, moglo bi se uočiti kako se neposredno prije druge MC iznose harmonije svojstvene A-duru, čime se pak i značaj druge MC donekle umanjuje.

Može li se uopće govoriti o adekvatnosti S zone, odnosno prvog kupleta ovog stavka? U primjeru 26 može se primijetiti kako je S zona vrlo osiromašena u duljini trajanja. Međutim, njezin materijal neće biti zanemaren u provedbi koja će mu priuštiti razvoj čak i kao topičke ekspresije (primjer 29). Već je rečeno kako sonatna teorija počiva na dijalogu, a on se u sonatnom smislu, gdje postoje dvije kontrastirajuće teme, uravnotežio na način da je kod prve "osobe" (P teme) uloženo puno više energije u ekspoziciji (što je potkovano i otežanim dolaskom do trenutka MC o kojemu je bilo govora u prethodnom odlomku), dok je druga "osoba" (S tema) znatno manje izrađena, ali se njezina retorika prenosi na naredne sonatne sekcije.

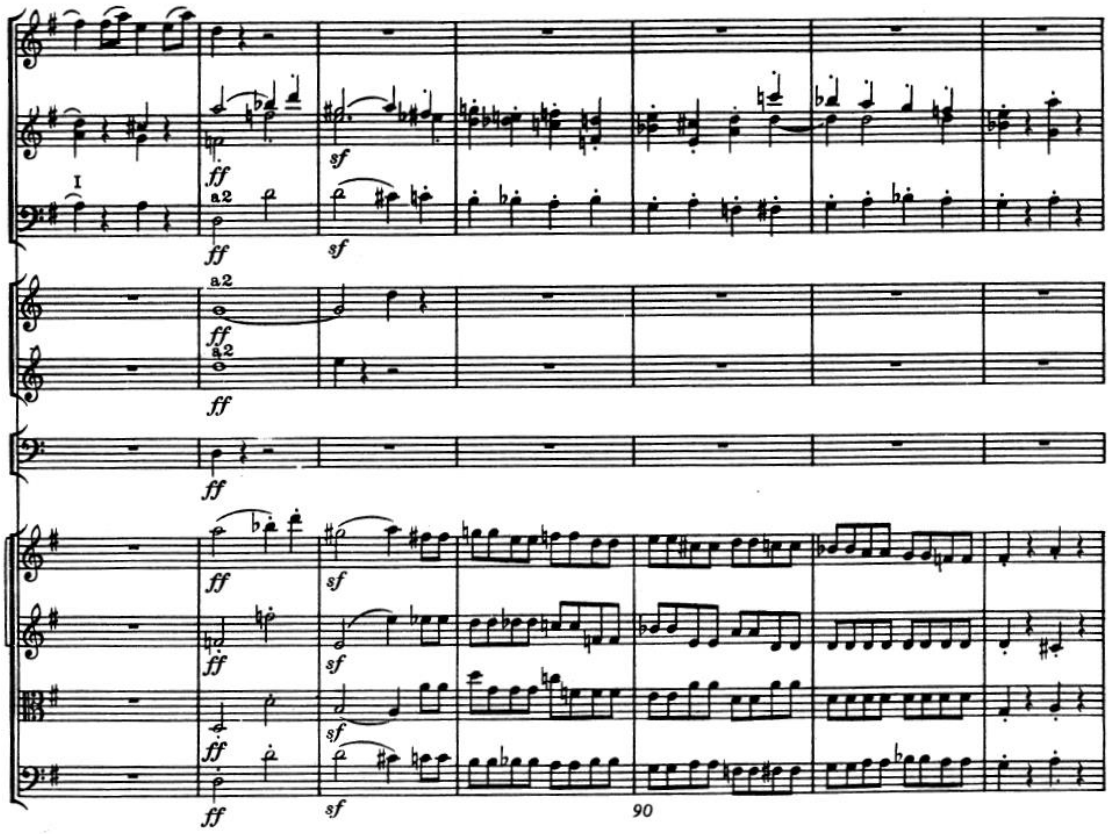
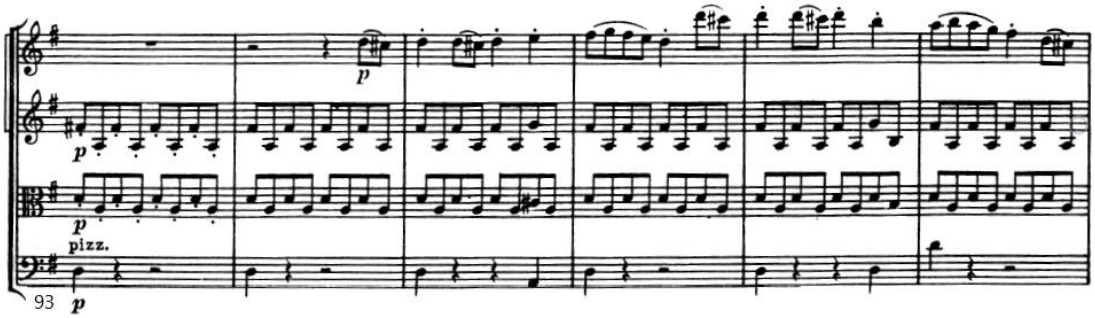
Primjer 26. S zona, ekspozicija

Iz tog razloga je i zaključnom odsjeku ekspozicije sonatnog ronda pridano puno više pažnje što je evidentno u kombinaciji nove melodijske strukture, koja se ističe komičnim, ukrašenim *staccatima*, s daškom učenog stila. Zbog strukturalnih izmjena kontradanci, u

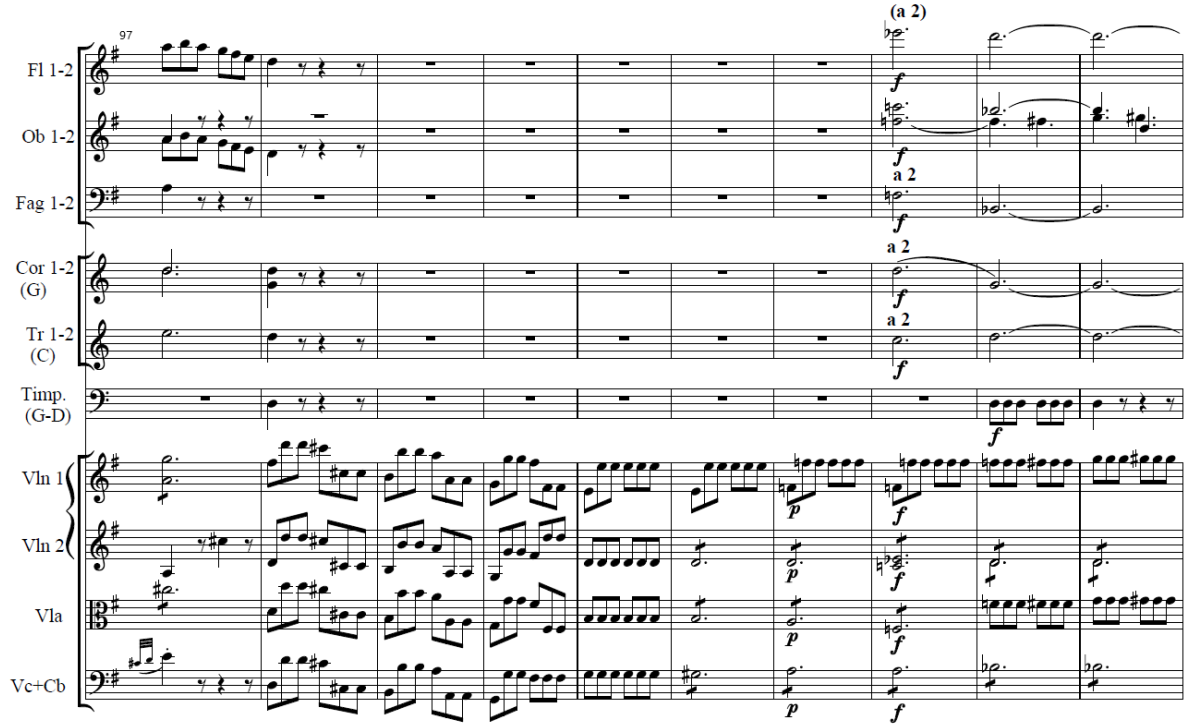
[253] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 45. eng. *medial caesura declined.*
[254] ibid, str. 25.

reprizi će ovaj odsjek zasjati s pridodanim elementima vojnog toposa i stila lova.[255] Ono što C zoni daje dodatni sjaj, trijumfalnost, jesu *tutti* unisona:

a) unutar zone (primjer 28a, t. 98-101)
b) neposredno prije (primjer 28b, t. 254-256)

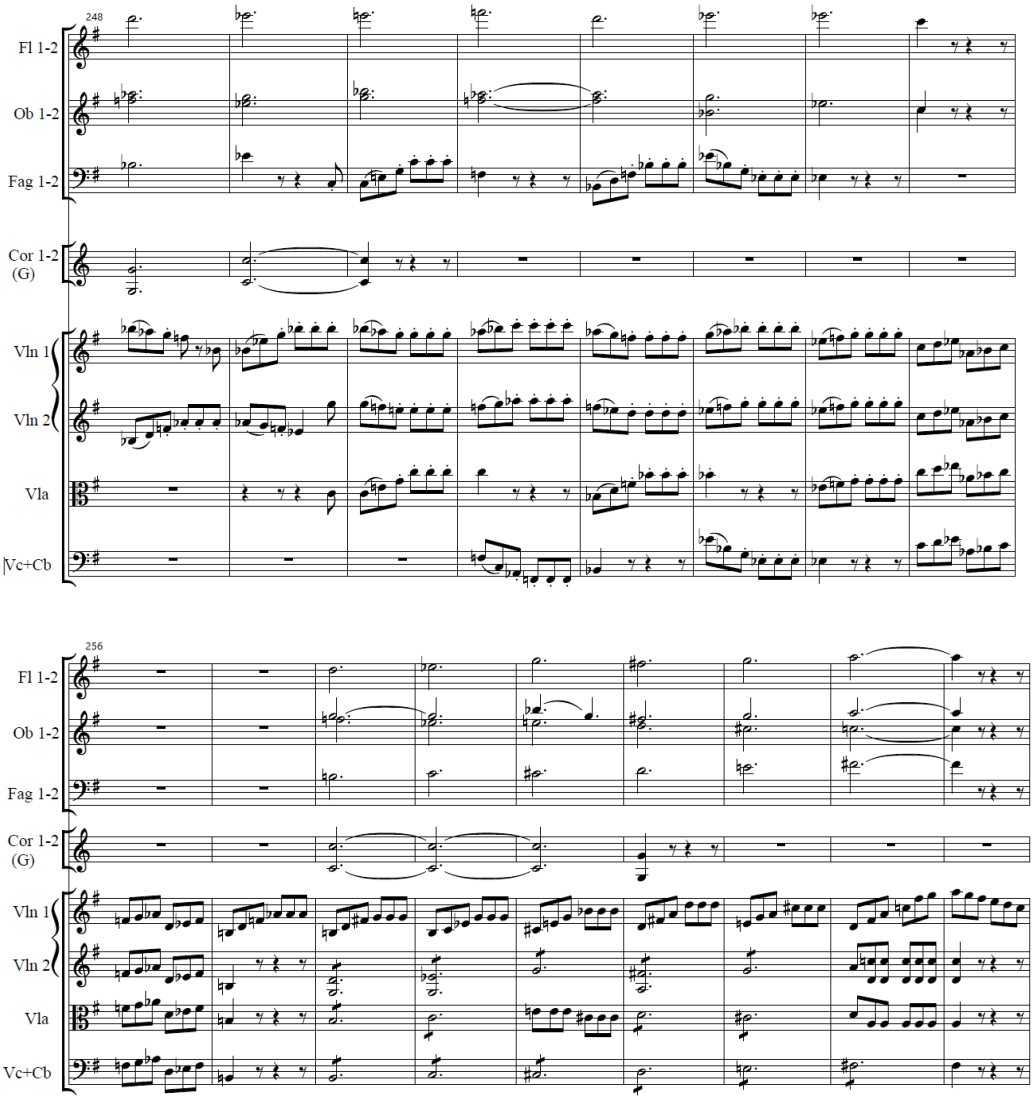
Još jedan pogled na oslabljenu funkciju S zone može se povezati s Kantovom opaskom o šalama i duhovitim pričama: „Smijeh je afekt koji proizlazi ako je napregnuto iščekivanje transformirano u ništa.“[256] Trenutak u prvom stavku *Simfonije br. 100* između S i C zone (primjer 27, t. 92-93) okarakteriziran je polovičnom kadencom koja ne donosi realizirano rješenje.

Primjer 27. *Simfonija br. 100*, 1. stavak, S-C[257]

[255] R. Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge University Press, 2004, str. 233.
[256] Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook*, str. 96.
[257] Notni izvor 4.

Normativni impuls iz TR koji je stvoren i u pripremi potonje HC u finalu *Simfonije br. 100*, putem prijelaznih procesa koje Hepokoski i Darcy nazivaju *energy-gain*[258] i *dominant-lock,*[259] pada u *piano* početak S zone čime se ne ostvaruje akustička realizacija kadence te se ona, štoviše, ne ponaša niti kao zadovoljavajuće harmonijsko rješenje (što je očito u odnosu D-T između kraja i početka potonjih zona). U primjeru 25 može se vidjeti ulomak iz TR gdje Haydn postiže komični efekt o kojemu govori Kant: izgradnja energije preko harmonija smanjenih akorada, ispune cezure, učenog stila, i osiguravanja dominante, za svoje rješenje dobiva neočekivani „stani-kreni" temperament.

Primjer 28a. C zona, ekspozicija[260]

[258] Hepokoski i Darcy, *Elements of Sonata Theory,* str. 93.

[259] ibid, str. 19. Dobivanje energije i osiguravanje ili zaključavanje dominante („brava dominante").

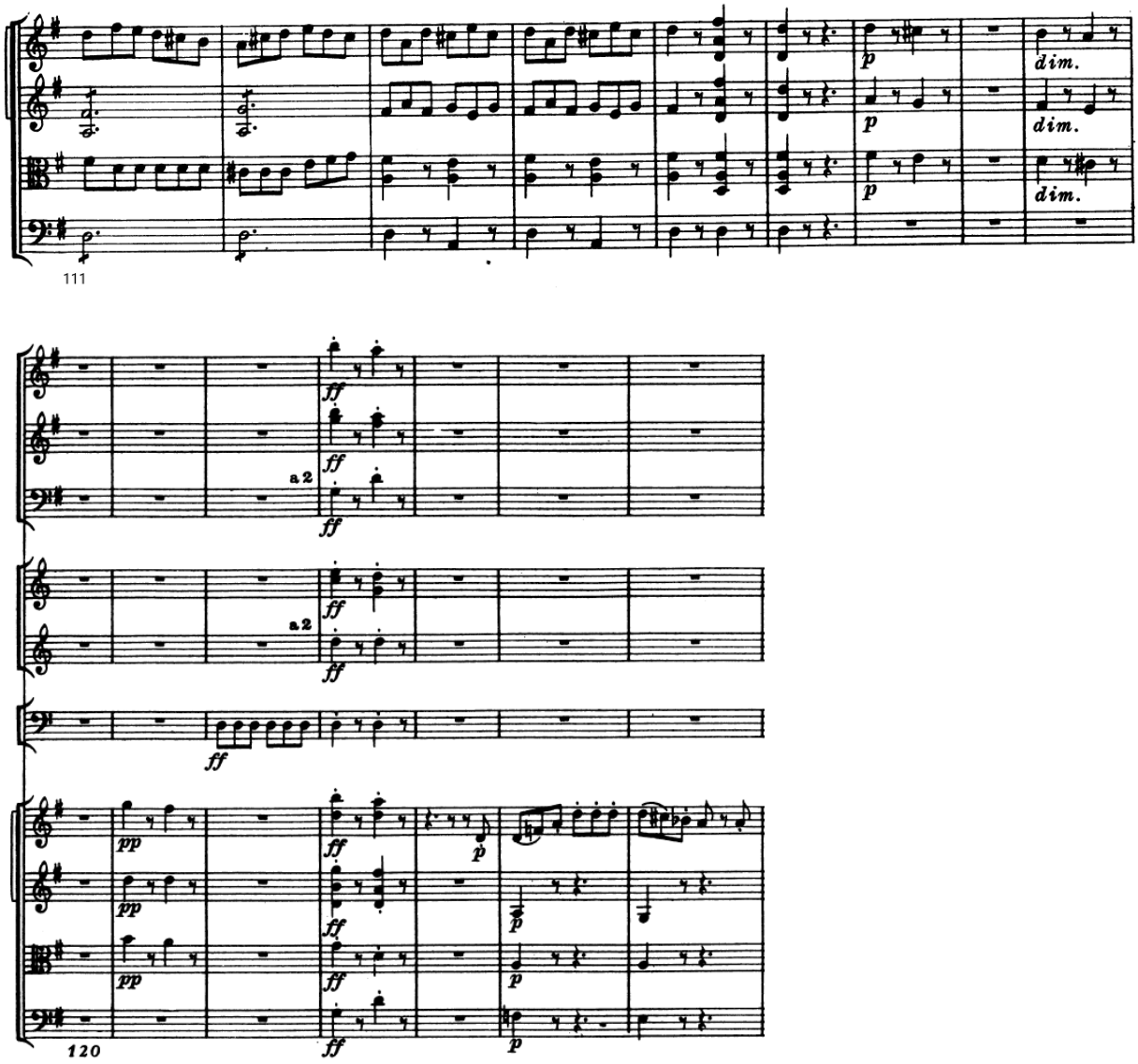
[260] Notni izvor 5.

Primjer 28b. Provedbena epizoda, repriza[261]

Provedba je strukturirana redoslijedom glazbenog materijala koji vuče svoju motiviku iz ekspozicije:

1. alternacija S i P zona (t. 117-145)
2. C zona (t. 146-165)
3. S zona, učeni stil, pastoralni topos (t. 166-181)
4. P zona, učeni stil (t. 182-201)
5. S zona + RT (t. 202-217)

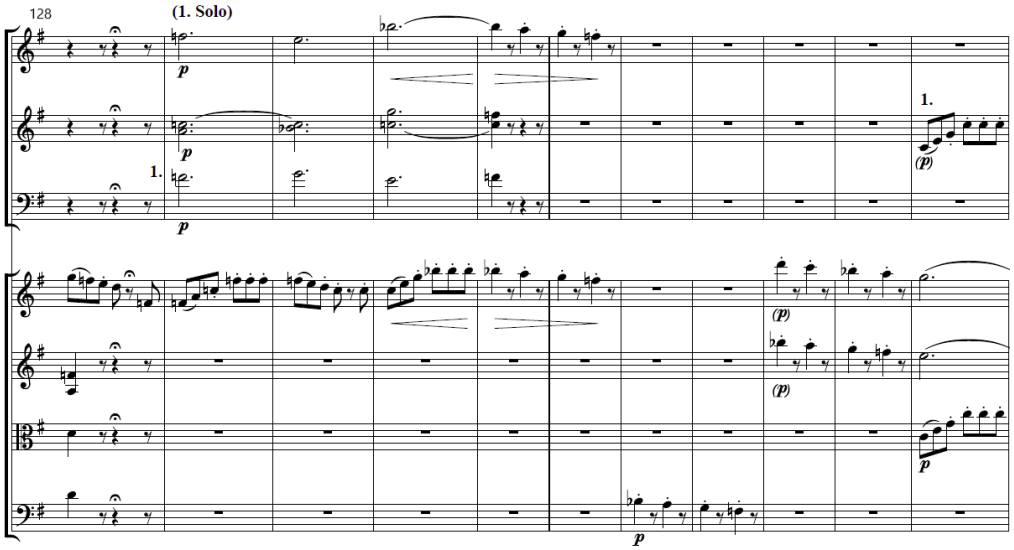
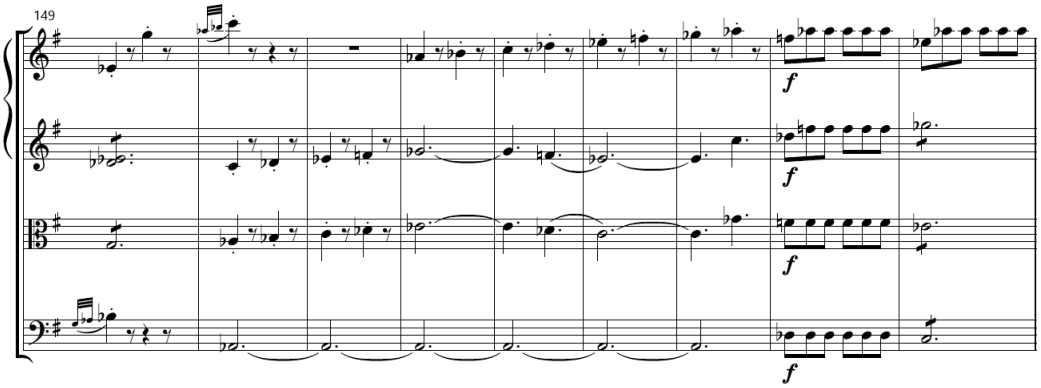
[261] ibid.

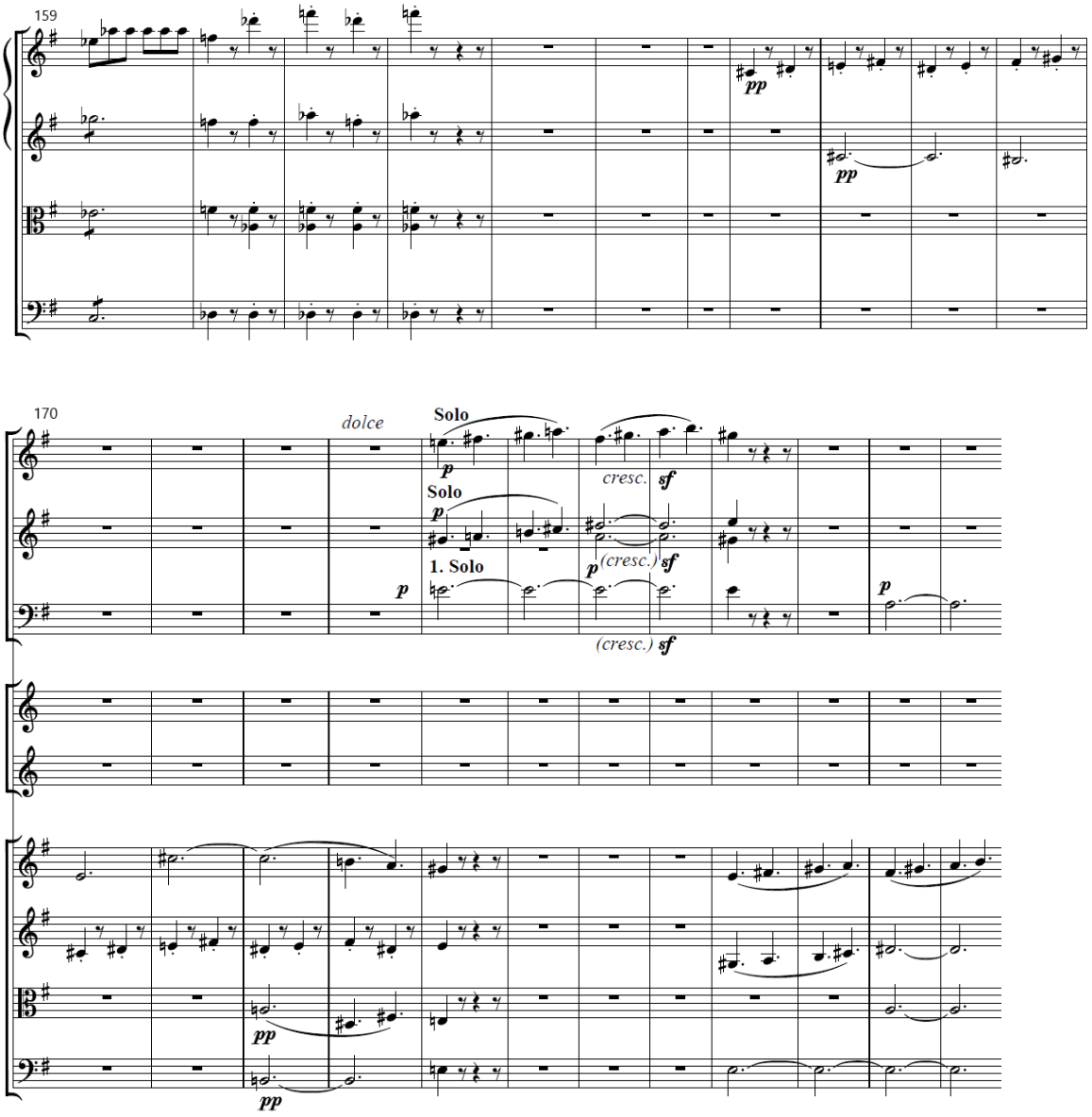
Međutim, niti na jednom mjestu ne nalazi se cjelokupna P^{rf} kojom bi provedba trebala započeti (ili ekspozicija završiti). U prethodnim dvama finalima, P^{rf} kao drugi refren svoje je mjesto u *Simfoniji br. 93* pronašao tek unutar provedbenog odsjeka, dok je u *Simfoniji br. 94* započeo provedbu kao drugi refren (prvo ponavljanje P^{rf}). S obzirom na topički karakter finala br. 100, dijelovi P^{rf} radije su iskorišteni u superpoziciji više različitih toposa koji, ne nužno, povlače motivičke korijene iz različitih dijelova sonatnog ronda. Provedba započinje u stilu „stani-kreni“[262] popraćena s već spomenutim iznenadnim solom timpana.

Primjer 29. Početak provedbe (t. 117)[263]

[262] S. P. Keefe, Harmonies and Effects: Haydn and Mozart in Parallel, U: J. Horton (ur.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge University Press, 2013, str. 172.
[263] Notni izvor 4.

Vrlo kratka i „nepostojana“ S zona potpuno je isključena iz reprize. Međutim, unutar provedbe ona pronalazi mjesto u kojem dobiva topičku izražajnost. Stav „stani-kreni“ kojim je S zona originalno iznesena (primjer 29) postepeno nestaje u provedbi, a pridaje joj se energija izgradnje napetosti (v. primjer 30):

a) eliminacijom pauza (stav „stani-kreni“)
b) inverzijom melodijskog smjera
c) topičkom integracijom (učeni stil)
d) udvajanjem melodije (pastoralni topos[264])

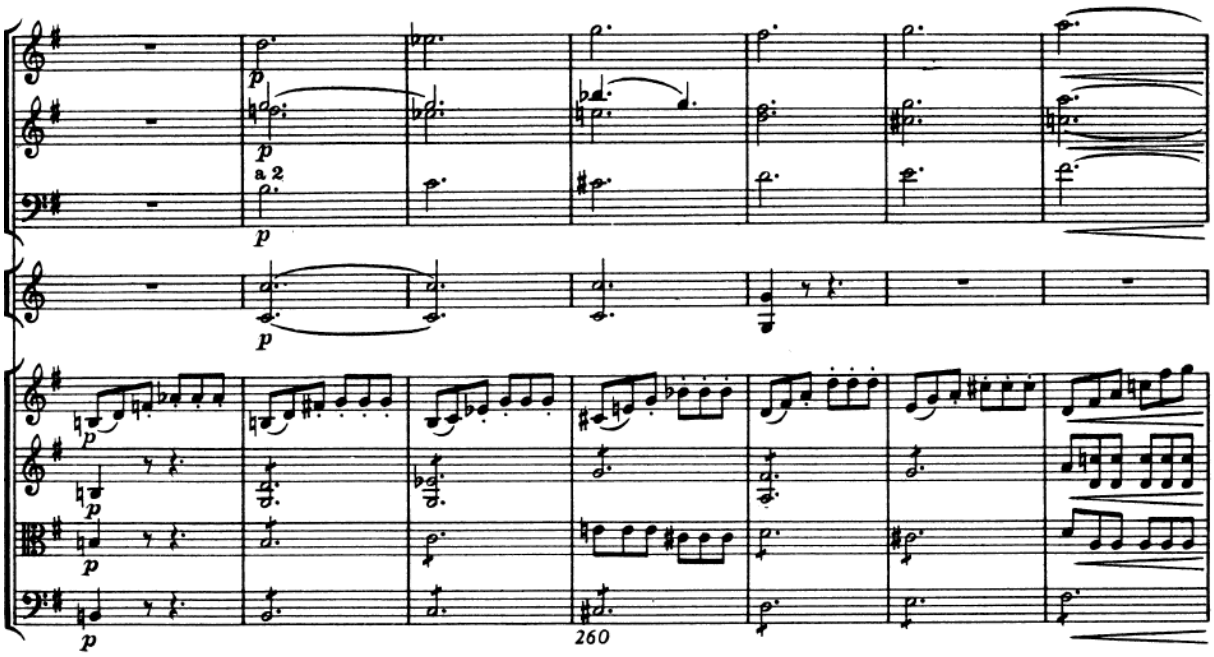
Primjer 30a. Razvoj S motivike, provedba, t. 132-137[265]

Primjer 30b. Razvoj S motivike, provedba, t. 150-155[266]

[264] Crnjanski, *Pojmovnik*, str. 25. Pastoralni topos očituje se u upotrebi akorada u plagalnom odnosu, pedala, jednostavnog ritma i trozvuka u melodiji, sa ciljem postizanja zvučne slike idiličnog seoskog pejzaža.
[265] Notni izvor 5.
[266] ibid.

Primjer 30c/d. Razvoj S motivike, provedba, t. 166-173 (c), t. 174-181 (d)[267]

Učeni stil u provedbenoj S motivici razvidan je u primjeni tehnike imitacije i podsjeća na fugalni početak neke dvoglasne fuge ili invencije. U primjeru 30d notne vrijednosti S melodije produljenog su trajanja i elementima udvajanja melodije, produljenog trajanja notnih vrijednosti melodije i integracije pedalnog tona ostvaruje se snažna sugestija pastoralnog toposa.

Za posljednji odsjek provedbe iz S zone preuzet je samo odlomak zastoja na dominanti (v. primjer 26) uz povrat koji je identičan onome u B odsjeku P teme prije nastupa A'. P^{rf} koja započinje reprizu skraćena je na jedan nastup A odlomka i nastavlja se na materijal sličan

[267] Notni izvor 5.

onome iz TR, a umjesto S zone nastupa provedbena epizoda (primjer 31) iz koje izvire kromatska pasaža karakteristična kao prethodnica turske, vojničke glazbe u topički prožetoj C zoni.

Primjer 31. Kromatska pasaža, provedbena epizoda[268]

Ona se nalazi i u ekspoziciji i reprizi na mjestima unutar C zone, neposredno nakon unisona iz primjera 28, gdje pojačava napetost u samoj pripremi iste. Dakle, izostankom većinskog dijela P^{rf} i cjelokupne S zone ostavljen je prostor za razvitak napetosti i topičku trijumfalnost C zone.

Pregled izmjena u rekompoziciji reprize:

- izostanak S zone (koja je u ekspoziciji „osiromašena“)
- provedbeni odlomak smješten unutar reprize (umjesto S zone)
- izostanak cjelovite kontradance (P) radi pojačane topičke ekspresije C zone

Poseban dojam u finalu *Simfonije br. 100*, koja se inače naziva i *Vojničkom simfonijom*, ostavljaju s naslovom povezane topičke primjese u strukturi pojedinih dijelova oblika. U njemu se iznenadno javlja „bojna baterija“[269] iz drugog stavka koja sugerira nasilje i aludira

[268] Notni izvor 4.

[269] Webster, Haydn's Symphonies Between Sturm und Drang and 'Classical style', str. 231.

na rat. Takvi trenutci posebno su odraženi u upečatljivim „iznenađenjima“, primjerice tutnju bubnja na početku provedbe (primjer 29, t. 122). U repriznoj C zoni i u kodi, nalazi se tekstura koja izravno asocira na vojni topos, odnosno tursku glazbu. Instrumentacija iz turske glazbe očigledno je prisutna u oba odlomka: bas bubanj, činele, triangl, pikolo,[270] a rani rukopisi simfonije sugeriraju i prisutnost tamburina.[271] U isto vrijeme odvija se kombinacija različitih topičkih stilova i dok je u ekspozicijskoj C zoni to bilo svega uparivanje komičnog s daškom učenog stila, u reprizi i kodi se uz potonja dva stila uvodi i turska (vojna) i lovačka glazba.

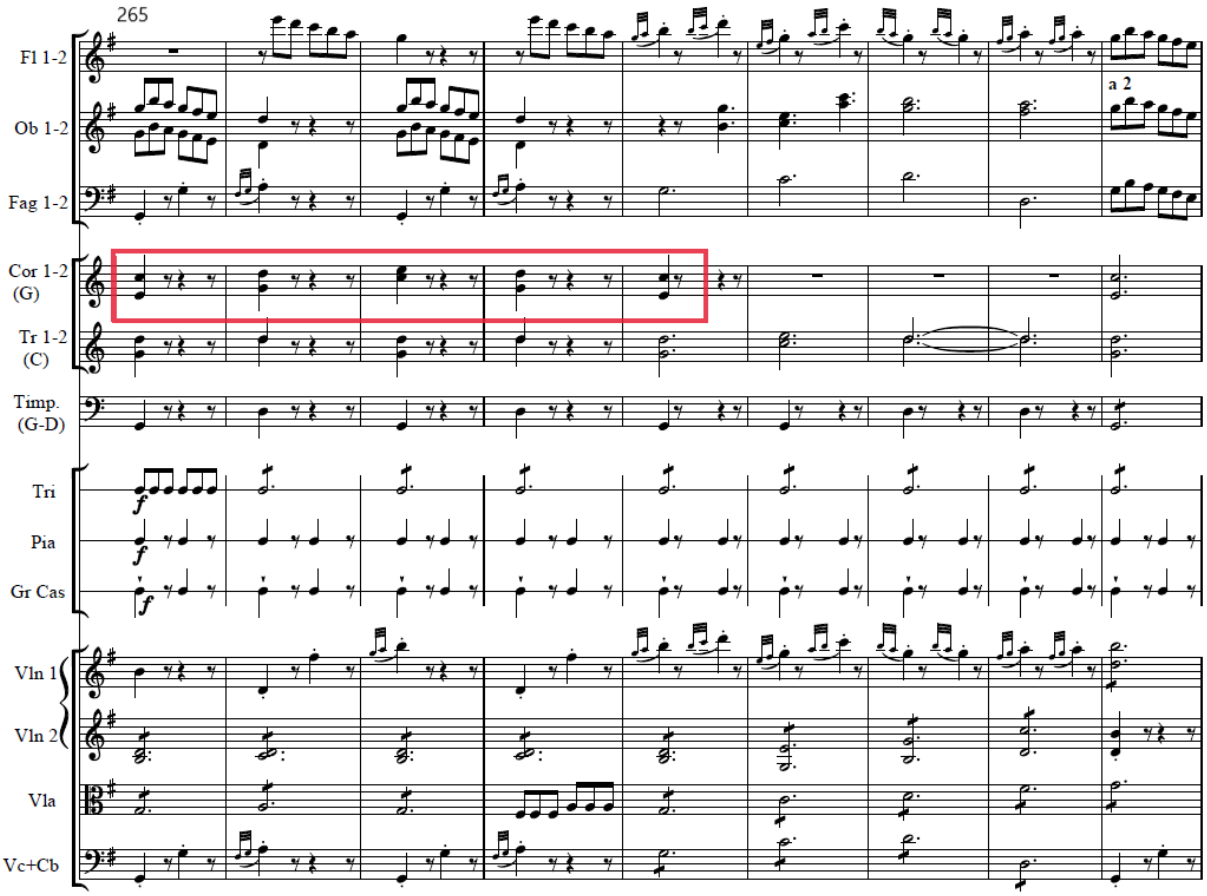
Promotrivši primjer 32, mogu se uočiti četiri topičke razine:

1. učeni stil (imitacije između drvenih puhača)
2. komični stil (isprekidani, *staccato* C zone)
3. lovačka glazba (signal rogova)
4. turska glazba (instrumentacija s naglašenim udaraljkama)

Lovačka glazba najlakše je uočljiva u signalnim kvintama rogova, budući da se javljaju rogovi u paru kao paralelna intervalska pratnja prilikom alternacije tonike i dominante. Kvinta najčešće nastupa u okviru dominante, a za ležeće kvinte nisu zaduženi samo rogovi, već i trublje (primjer 32, t. 269). Potonje ukazuje na topički aspekt na mikroplanu u kojem se signal horni vadi iz originalnog (instrumentalnog) konteksta i prenosi u drugi (instrumentalni) kontekst.

Metež provedbene epizode (primjer 31) koji remeti slavlje, postiže da instrumenti turske glazbe zvuče jednako radosno kao što zvuče i nasilno.[272] „Haydn intervenira u plesu kako bi podsjetio na njegov uzrok“ (rat) „i proširio emocionalni raspon, potvrđujući svoj autoritet komemoratora koji događaje iz stvarnog života obdaruje svojstvima mita.“ To je ozbiljnost koja *Vojničku simfoniju* razlikuje od ostalih Londonskih simfonija.[273]

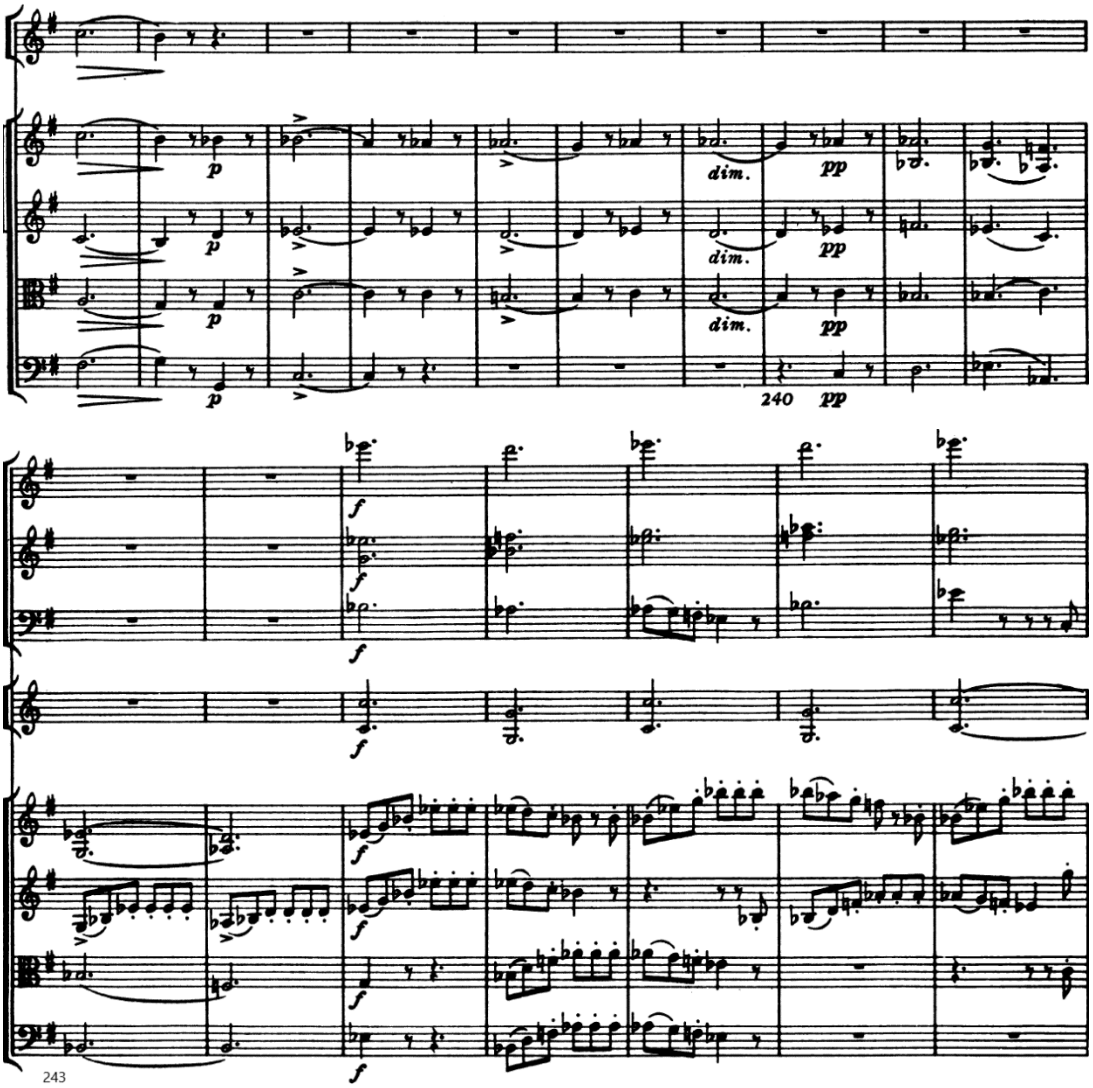
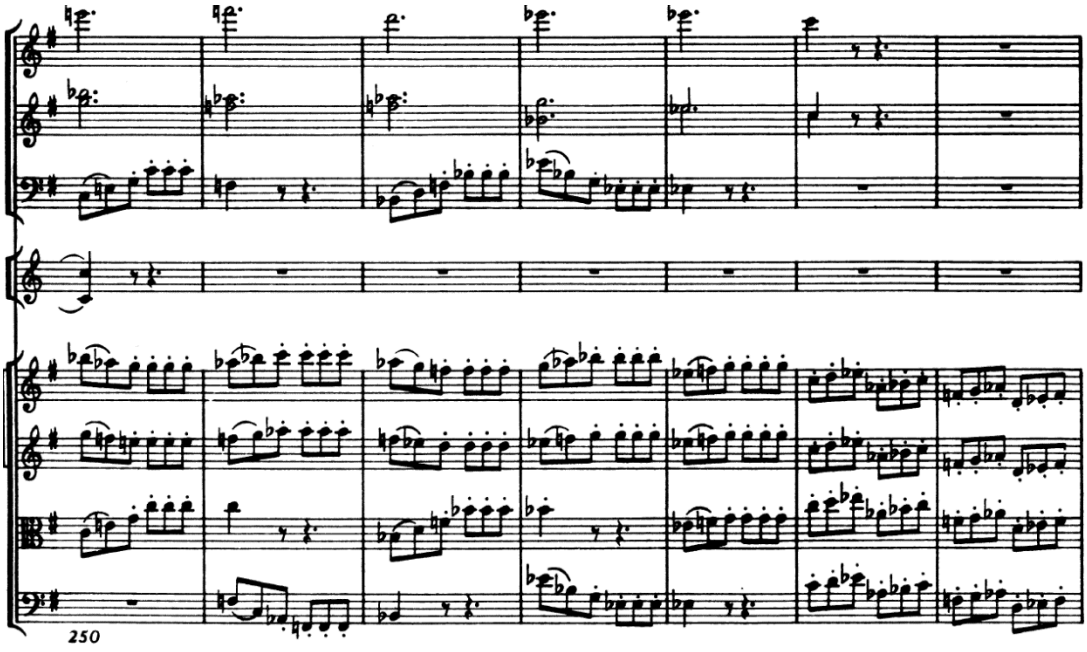
[270] C. Mayes, Turkish and Hungarian-Gypsy Styles, U: M. Danuta (ur.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014, str. 227.
[271] https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/H/Haydn-Symphony-No-100-in-G-major,-Military,-Hob-I.
[272] Will, *The Characteristic Symphony*, str. 236.
[273] ibid.

Primjer 32. Signal rogova[274]

Osvrt Timothyja R. Mastica[275] na reprizu prvog stavka *Simfonije br. 100* veoma asocira i na reprizna događanja u njezinom finalu. Upravo je provedbena epizoda ona u kojoj naglasak na submedijantnom Es-duru ne donosi šok, već stabilizacijski element za koji se slušatelj može „uhvatiti“ između brojnih rekompozicija (primjer 33). Uklon u submedijantu čini „ljepilo“ koje simfoniji pruža osjećaj duhovitosti i dosljednosti.

Nalikuje li forma sonatnog ronda više sonatnom obliku ili rondu, često je postavljeno pitanje pogotovo u djelima koja podliježu mnogim formalnim izmjenama, što je slučaj i u Haydnovom opusu. Razlozi zbog kojih bi se oblik ovoga stavka mogao pripisati više sonatnom obliku jesu konstantni nedostaci cjelovite rondo teme, ili čak cjelokupne P^{rf}. Također, s obzirom na strukturalni nedostatak tragova S zone, prema čijoj se repriznoj pojavi

[274] Notni izvor 5.
[275] T. R. Mastic, Normative Wit: Haydn's Recomposed Recapitulations, *Music Theory Online*, 2015, vol. 21, br. 2, str. 7.

u osnovnom tonalitetu može odrediti ili sonatni oblik ili oblik sonatnog ronda, njezina formalna funkcija prebačena je na C zonu koja slijedi, te se upravo time dobiva traženi odgovor na pitanje. Ipak, većinska prisutnost P^{rf} upravo na onim mjestima na koje se Caplin osvrće kod gradbenih jedinica sonatnog ronda i posvemašnja prisutnost rondo karaktera same P teme i njezine ABA' građe, nagnat će me na odluku za drugu opciju.

Primjer 33. Submedijantna regija provedbene epizode, repriza, t. 234-256[276]

[276] Notni izvor 4.

250

5. Zaključak

Nakon razmatranja i analize jednog manjeg dijela Haydnovog opusa prije svega treba reći kako je primjena pojedinih teorija, u dosegu u kojem je to učinila, zadovoljila svoju namjenu. Ponuđene teorije vrlo su pogodne za analizu Haydnovih simfonijskih stavaka, s obzirom na dostatnu sadržanost toposa te prisutnost glazbenih obrazaca koji više ili manje podliježu okvirima teorija. Sonatna teorija sadrži vrlo detaljno razrađena pravila i klasifikacije, čak i onda kada je riječ o formalnim parametrima koji do neke mjere odskaču od norme. Haydnov tip posljednjeg stavka simfonije u kojemu vrši raznovrsne formalne izmjene, a koje su često ugađale ukusu publike, objašnjiv je kroz deformacije na koje se autori osvrću. Pojava turske glazbe u *Simfoniji br. 100* ostavila je najveći učinak, ne samo time što je pospješila efekt formalne jedinice, već i onaj topički, asocijativni cilj. Toposi su svoj učinak ostavljali i u onim segmentima kada su bili manje primjetni, a kada bi se adekvatno uklopili u Haydnov rekompozicijski plan. Ponekad bi prevladavanje topičkog elementa odvraćalo pozornost od jasnoće forme, pogotovo u trenutcima kada se ne bi poklapao sa strukturom oblika. Tako bi nekad i sama oblikovna jedinica doživjela proširenje ili suženje zbog inzistiranja na topičkom elementu.

U *Simfoniji 'Iznenađenje'* i u *Vojničkoj simfoniji* određeni instrumentalni korpus ponekad je poslužio za integraciju određenog topičkog elementa i njegova suprotstavljanja drugome topičkom elementu u drugim dionicama. Kombinacijom triju teorija mogli su se izvesti zaključci zašto skladatelj premješta, mijenja glazbeni obrazac i koja je njegova funkcija nakon izmjene. Caplinov pristup i pristup sonatne teorije imaju puno dodirnih točaka i redovito djeluju kao „složan duo“ u interpretaciji. U svim trima simfonijama viđena je također dosljednost u provođenju ekspresivnih paradigmi koje prepoznaju analitičari, ili unutar stavka ili unutar manje formalne cjeline, te njezina korespondencija s formalnim ciljevima sonatnog oblika koja se integrirala u sonatni rondo. Ipak, suprotnost potonjim ciljevima stvorena je potkopavajućim strategijama koje dovode do tzv. Haydnovih iznenađenja.

6. Rječnik kratica i stranih termina

action zones – akcijske zone

antecedent – prethodnica, prvi odlomak periode

basic idea – osnovna ideja

caesura fill – ispuna cezure

closing zone (C) – zaključna zona

compression – kompresija, formalni proces skraćivanja ili sužavanja formalne jedinice

consequent – sljednica, drugi odlomak periode

continuation phrase – fraza nastavljanja, drugi dio rečenice

contrasting idea – kontrastirajuća ideja

essential expositional closure (EEC) – bitan ekspozicijski zaključak

essential structural closure (ESC) – bitan strukturni zaključak

expansion – ekspanzija, formalni proces proširivanja ili rastezanja formalne jedinice

extension – ekstenzija, proširivanje ili nadodavanje

half cadence (HC) – polovična kadenca

imperfect authentic cadence (IAC) – nesavršena autentična kadenca

medial caesura (MC) – središnja cezura

perfect authentic cadence (PAC) – savršena autentična kadenca

presentation phrase – fraza predstavljanja, prvi dio rečenice

P^{rf} – vrsta prve, glavne teme u sonatnom rondu (tip 4) koja ponavlja inicijalno iznesen materijal teme P

primary theme zone (P) – zona prve teme u sonatnom obliku, sonatnom rondu

retransition (RT) - povrat

secondary theme zone (S) – zona druge teme u sonatnom obliku, sonatnom rondu

trimodular block (TMB) – trimodularni blok; moguća struktura S zone koja je podijeljena na tri modula, sadrži dvije središnje cezure

transition (TR) – prijelaz; most

Type 3 Sonata – prema sonatnoj teoriji, sonatni tip koji sadrži ekspoziciju, provedbu i reprizu

Type 4 Sonata – prema sonatnoj teoriji, sonatni tip koji odgovara postavkama sonatnog ronda

7. Literatura

Andreis, J., *Povijest glazbe*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber i Mladost, 1976.

Botstein, L., The Consequences of Presumed Innocence: the Nineteenth-Century Reception of Joseph Haydn, U: D. Sutcliffe (ur.), *Haydn Studies*, Cambridge University Press, 1998, str. 1-34.

Burnham, S., Haydn and Humor, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, 2005, str. 61-76.

Caplin, W. E., *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998.

Caplin, W. E., 'What Are Formal Functions?', U: P. Bergé (ur.), *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*, Leuven University Press, 2010, str. 21-40.

Caplin, W. E., *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, 2013.

Caplin, W. E., Topics and Formal Functions: The Case of the Lament. U: M. Danuta (ur.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014, str. 415-452.

Crnjanski, N., *Pojmovnik muzičke semiotike*, Novi Sad, Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu, 2019.

Danuta, M., Introduction, U: M. Danuta (ur.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014, str. 1-60.

Feder, G. i Webster, J., Haydn, (Franz) Joseph, *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44593. Pristupljeno 8. lipnja 2021.

Gotwals, V., The Earliest Biographies of Haydn, *The Musical Quarterly*, vol. 45, br. 4, 1959, str. 439-459, https://www.jstor.org/stable/740595. Pristupljeno 8. lipnja 2021.

Grimalt, J., Poučavanje glazbenoga značenja, *Theoria*, XXI, br. 20, 2019, str. 11-29.

Head, M., Haydn's Exoticisms: „Difference“ and the Enlightenment, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, 2005, str. 77-94.

Heartz, D., Haydn in London, 1791-1795, U: D. Heartz, Mozart, *Haydn and Early Beethoven: 1781-1802*, New York, W. W. Norton & Company, 2008.

Hepokoski, J., i Darcy, W., *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, 2006.

Hepokoski, J., *A Sonata Theory Handbook*, New York, Oxford University Press, 2021.

Hunter, M., Topics and Opera Buffa, U: M. Danuta (ur.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014.

Kee, P., Haydn's Last Symphony: Input from London?, *The Musical Times*, vol. 147, br. 1897, 2006, str. 57-62, https://doi.org/10.2307/25434422. Pristupljeno 9. lipnja 2021.

Keefe, S. P., Harmonies and Effects: Haydn and Mozart in Parallel, U: J. Horton (ur.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge University Press, 2013, str. 155-173, https://doi.org/10.1017/CCO9781139021425.009. Pristupljeno 29. srpnja 2021.

Kiš Žuvela, Sanja (ur.), *Mali pojmovnik glazbene analize*, 2018, https://www.lexonomy.eu/musicanalysis/. Pristupljeno 13. lipnja 2021.

Klobučar, A., *Glazbeni oblici*, Zagreb, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, 2011.

Kramer, L., The Kitten and the Tiger, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, 2005, str. 239-248.

Landon, H. C. R., Chapter XII: The First Performances of Haydn's 'Salomon' Symphonies: A Documentary Account, U: H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London, Universal Edition i Rockliff, 1955, str. 435-551.

Landon, H. C. R., Chapter XIII: The Twelve 'Salomon' Symphonies (Nos. 93-104): An Analysis, U: H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London, Universal Edition i Rockliff, 1955, str. 552-593.

Lowe, M., *Expressive Paradigms in the Symphonies of Joseph Haydn* (neobjavljena disertacija), Princeton University Press, 1998.

Lowe, M., *Pleasure and Meaning in the Classical Symphony*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.

Lowe, M., Teaching Topics with Haydn (alongside that Other Guy), *HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America*, vol. 6, br. 2, članak 4, 2016, https://remix.berklee.edu/haydn-journal/vol6/iss2/4/. Pristupljeno 8. lipnja 2021.

Mastic, T. R., Normative Wit: Haydn's Recomposed Recapitulations, *Music Theory Online*, 2015, vol. 21, br. 2, https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.mastic.html. Pristupljeno 8. lipnja 2021.

Mayes, C., Turkish and Hungarian-Gypsy Styles, U: M. Danuta (ur.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014, str. 214-237.

McKay, N., On Topics Today, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4/1–2, 2007, str. 159–183.

Neuwirth, M., Joseph Haydn's "witty" play on Hepokoski and Darcy's Elements of Sonata Theory, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 8/1, 2011, str. 199–220, https://doi.org/10.31751/586. Pristupljeno 6. kolovoza 2021.

Ratner, L. G., 'Part I: Expression', U: L. G. Ratner (ur.), *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books A Division of Macmillan Publishing Co., Inc, 1980, str. 1-30.

Ratner, L. G., 'Part IV: Stylistic Perspectives', U: L. G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books A Division of Macmillan Publishing Co., Inc, 1980, str. 333-435.

Rosen, C., Popularni stil, U: C. Rosen, *Klasični stil: Hajdn, Mocart, Betoven*, Beograd, Nolit, 1979, str. 407-433.

Rumph, S., Topical Figurae: The Double Articulation of Topics, U: M. Danuta (ur.), *Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014, str. 439-513.

Schroeder, D., Melodic Source Material and Haydn's Creative Process, *The Musical Quarterly*, vol. 68, br. 4, 1982, str. 496-515, http://www.jstor.com/stable/742154. Pristupljeno 8. lipnja 2021.

Schroeder, D., Audience Reception and Haydn's London Symphonies, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 16, br. 1, 1985, str. 57-72, http://www.jstor.org/stable/836462. Pristupljeno 8. lipnja 2021.

Schroeder, D., Orchestral Music: Symphonies and Concertos, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, 2005, str. 95-111.

Sisman, E., Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality, U: E. Sisman (ur.), *Haydn and His World*, Princeton University Press, 1997, str. 3-56.

Siman, E., Haydn's Career and the Idea of the Multiple Audience, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, 2005, str. 3-16.

Sisman, E., Symphonies and the Public Display of Topics, U: M. Danuta (ur.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014, str. 90-117.

Skovran, D., i Peričić, V., *Nauka o muzičkim oblicima,* Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.

Somfai, L., The London Revision of Haydn's Instrumental Style, *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 100, 1973-1974, str. 159-174, http://www.jstor.org/stable/766181. Pristupljeno 8. lipnja 2021.

Webster, J., *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Webster, J., Haydn's Symphonies Between Sturm und Drang and 'Classical style': Art and Entertainment, U: D. Sutcliffe (ur.), *Haydn Studies*, Cambridge University Press, 1998, str. 218-245.

Webster, J., Haydn's Aesthetics, U: C. Clark (ur.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge University Press, 2005, str. 30-44.

Will, R., *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge University Press, 2004.

Žmegač, V., *Majstori europske glazbe: od baroka do sredine 20. stoljeća*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2009.

Mrežni izvori:

https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/H/Haydn-Symphony-No-100-in-G-major,-Military,-Hob-I. Pristupljeno 5. kolovoza 2021.

Notni primjeri:

Notni izvor 1:

Joseph Haydn, Simfonija br. 93 u D-duru, Hob I:93. IV. Finale. Presto ma non troppo, U: G. Kirkor (ur.), *12 Londoner Symphonien. Band 1 (Nr. 1-6)*, Moskva, Muzgig, 1959, 103-118.

https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP494055-PMLP61600-71_IMSLP475217-PMLP771208-Haydn-LondonSyms1.pdf. Pristupljeno 5. kolovoza 2021.

Notni izvor 2:

Joseph Haydn, *Symphony No. 93 in D Major, Hob.I:93*, IV. Finale. Presto ma non troppo. U: H. C. R. Landon (ur.), *Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, Vol. XI,* Salzburg, Haydn-Mozart Presse, 1965, 33-46. https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/1/13/IMSLP31774-PMLP61600-Haydn_Sinfonia_Hob_I_93,_D.pdf. Pristupljeno 6. kolovoza 2021.

Notni izvor 3:

Joseph Haydn, Simfonija br. 94 u G-duru, Hob I:94. IV. Finale. Allegro di molto, U: G. Kirkor (ur.), *12 Londoner Symphonien. Band I (Nr. 1-6)*, Moskva, Muzgig, 1959, 154-180. https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP494056-PMLP34746-121_IMSLP475217-PMLP771208-Haydn-LondonSyms1.pdf. Pristupljeno 5. kolovoza 2021.

Notni izvor 4:

Joseph Haydn, *Symphony No. 100 in G major. Hob.I:100,* Leipzig, I. Adagio-Allegro, IV. Finale. Presto, Ernst Eulenburg, 1999, 55-76, 102-125. https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/23/IMSLP517004-PMLP7580-Haydn_-_Symphony_No.100_Mvt.I_(Full_Score)_(etc).pdf. Pristupljeno 5. kolovoza 2021.

Notni izvor 5:

Joseph Haydn, *Simfonija br. 100,* Hob I:100. IV. Finale. Presto, CCARH Team, *Symphony No. 100 in G major, Hob.I:100,* Palo Alto, CCARH, 2008, 39-57. https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fc/IMSLP28931-PMLP07580-haydn-sym-100-ccarh.pdf. Pristupljeno 5. kolovoza 2021.