

Ekspozicija sonatnog oblika: tonalitetna istupanja u drugoj temi kod Haydna i Mozarta

Ećimović, Anton

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:663509>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



EKSPOZICIJA SONATNOG OBLIKA:
TONALITETNA ISTUPANJA U DRUGOJ
TEMI KOD HAYDNA I MOZARTA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. Ante Knešaurek

Student: Anton Ećimović

Ak.god. 2015./2016.

ZAGREB, 2016.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

izv. prof. Ante Knešaurek

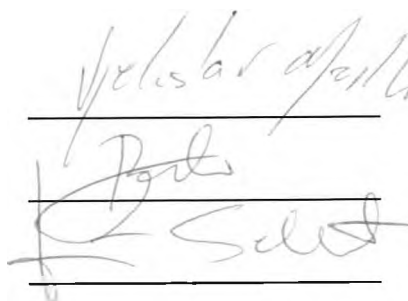


Potpis

U Zagrebu, 8.7.2016

Diplomski rad obranjen 5.7.2016 ocjenom odličan (5)

POVJERENSTVO:



OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI

MUZIČKE AKADEMIJE

Sažetak

Tonalitetna nestabilnost druge teme u sonatnim ekspozicijama J. Haydna i W. A. Mozarta očituje se u mnogim stavcima u vidu specifičnih tonalitetnih istupanja (uklona). Upečatljiva izvornost ovog postupka ogleda se prilikom analize svih njegovih glazbenih parametara, a napose harmonije i oblika.

Harmonijski, ukloni nerijetko dovode do uključivanja tonaliteta iz subdominantnog kruga (često udaljenih za tri i više predznaka) u tonalitet druge teme. Repertoar harmonijskih postupaka koji se pritom upotrebljavaju uključuje (pored dijatonskih i kromatskih sredstava) niz zanimljivih enharmonijskih postupaka koji u okviru bečke klasike predstavljaju naročiti kuriozitet. S formalne strane ukloni također mogu imati različite uloge: od interpolacije i digresije do poništenja harmonijsko-formalnog usmjerenja glazbenog zbivanja.

Konačno, ukloni u drugoj temi bacaju svjetlo na mnoga pitanja o strukturi sonatnog oblika kao i strukturi glazbenog jezika druge polovice 18. stoljeća – pitanja koja ostaju otvorena budućem istraživanju.

Ključne riječi: sonatni oblik, druga tema, tonalitetna istupanja, harmonija, oblik.

Summary

The tonal instability of the subordinate theme in sonata expositions of Haydn and Mozart manifests itself in part through tonal shifts which are present in many sonata movements. The remarkable originality of this procedure becomes evident in analysis of every major component of music, particularly in the domain of harmony and musical form.

Harmonically, tonal shifts frequently introduce remote keys from the flat side into the processes of the subordinate theme. The arsenal of harmonic procedures which are thereby employed includes also (besides diatonic and chromatic procedures) a series of interesting enharmonic curiosities. Formally, tonal shifts can have various functions, which range from formal digression and interpolation to abandonment of harmonic and formal directions.

Finally, tonal shifts in subordinate themes throw light on many questions about the structure of classic sonata form in general, as well as that of harmonic language in the second half of the eighteenth century in particular – questions which are left open for further investigation.

Keywords: sonata form, subordinate theme, tonal shifts, harmony, form.

Sadržaj

SAŽETAK	4
SADRŽAJ	5
KRATICE	6
1. UVOD	7
2. UVODNE PRETPOSTAVKE	8
2.1. Teorijski aspekti ekspozicije sonatnog oblika	8
2.2. Promjena tonskog roda (mutacija) u drugoj temi sonatnog oblika	13
3. TONALITETNA ISTUPANJA U DRUGOJ TEMI SONATNOG OBLIKA: HARMONIJSKO-FORMALNI ASPEKTI	25
3.1. Pregled ciljnih tonaliteta	32
3.2. Sistematizacija temeljnih postupaka	36
3.2.1. Uklon unutar mutacije	36
3.2.2. Odgađanje kadence: izbjegnuta kadenca	55
3.2.3. Uklon unutar ponavljanja formalne cjeline	62
3.2.4. Enharmonija u uklonima	65
3.2.5. Proširena kadencirajuća progresija	75
3.2.6. Sekvenca i lančani ukloni	79
3.2.7. Integracija udaljenih tonaliteta	87
4. ZAKLJUČAK	89
5. LITERATURA	90

Kratice

SAK – savršena autentična kadenca

NAK – nesavršena autentična kadenca

PK – polovična kadenca

VK – varava kadenca

IK – izbjegnuta kadenca

p.k.p. – proširena kadencirajuća progresija

SNF – smanjeni septakord nedominantne funkcije

1. Uvod

Osobito mjesto među glazbenim oblicima, kao jednoj od najjemenentnijih tvorevina zapadnoeuropske glazbene kulture, zasigurno pripada sonatnom obliku. Uz bok fugi, povijest glazbe dodijelila mu je počasno mjesto najizvršnijeg oblika instrumentalnog glazbenog izričaja. Njegova raznolikost i elastičnost, koja se ogleda u mnoštvu pojedinačnih ostvarenja, dali su povoda mnogim analizama te pokušajima njegova teorijskog utemeljenja. Kao maleni prilog ovom teorijsko-analitičkom nastojanju obrađena su unutar ovoga rada karakteristična tonalitetna istupanja (ukloni) u drugoj temi sonatnog oblika. Kako je fenomen takvih istupanja analitički zanimljiv, a teorijski dalekosežan, te kako je njihova percepcija kao fenomena možda promaknula dijelu glazbene javnosti, vjerujem da će i ovaj rad probuditi znatiželju u pokojem čitatelju te roditi svježim poticajima za istraživanje i ponovno otkrivanje raznolikosti sonatnog oblika.

Rad je koncipiran oko središnjeg poglavlja u kojem je učinjen pokušaj sustavnog prikaza problematike uklona u drugoj temi sonatnog oblika. Prikazana su neka harmonijska, tonalitetna, formalna, kao i retorička obilježja uklona, na primjerima instrumentalnih djela Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta. U obzir su uzeti sonatni oblici svih najrelevantnijih instrumentalnih žanrova. Konkretno, to su: 106 Haydnovih simfonija, 68 gudačkih kvarteta, 45 klavirskih trija i 52 klavirske sonate, te 56 Mozartovih simfonija, 27 klavirskih koncerata, 23 gudačka kvarteta, 36 violinskih sonata, 18 klavirskih sonata, 6 gudačkih kvinteta, 6 klavirskih trija, 2 klavirska kvarteta, te kvintet za klarinet i gudače. Središnjem dijelu prethodi uvodno poglavlje u kojemu je dan pregled nekih analitičkih pristupa sonatnom obliku te problematizacijom mutacija u drugoj temi pripravljen teren za središnje izlaganje. Obiljem obrađenih glazbenih primjera u središnjem dijelu načinjena je svojevrsna enciklopedija uklona u drugoj temi koja je zaključena s tek nekoliko opaski o daljnjim istraživanjima koja iz ovoga rada proizlaze.

2. Uvodne pretpostavke

2.1. Teorijski aspekti ekspozicije sonatnog oblika

Teorijsko poimanje sonatnog oblika danas obilježeno je, u velikoj mjeri, pogledima koje su na nj postavili teoretičari iz 19. stoljeća. Koncept koji su u svojim opsežnim školama kompozicije opisali Antonin Reicha, Adolph Bernhard Marx i Carl Czerny (koji bismo mogli nazvati *melodijskim*) za ekspoziciju sonatnog oblika glasi otprilike ovako: ekspozicija se sastoji od prve teme koja je u osnovnom tonalitetu i druge teme koja je u tonalitetu dominante (u durskim sonatnim oblicima) ili paralele (u molskim sonantim oblicima). Između prve i druge teme nalazi se most koji ima svrhu modulacije u tonalitet druge teme, a nakon druge teme može slijediti kratka završna grupa koja ima svrhu potvrđivanja tonaliteta druge teme. Takav model u prvi plan stavlja melodijsku komponentu oblika – u središtu su prva i druga tema, njihov karakterni kontrast (prva teme jest energična i dramska, a druga nježna i lirski) – a sonatni oblik shvaćen je kao intrinzično bitematski. *Melodijsko-bitematski* model tumačenja sonatnog oblika naišao je u 20. stoljeću na oštre kritike velikog broja muzikologa i teoretičara. Kritika *melodijsko-bitematskog* modela svoje uporište našla je u nekoliko činjenica. Prije svega, analitička praksa pokazala je kako veliki broj sonatnih oblika iz 18. stoljeća ne odgovara predloženoj bitematskoj shemi, primjerice velik broj Haydnovih tzv. monotematskih stavaka. Pokazalo se da shvaćanje sonatnog oblika kao svojevrsnog formalnog „kalupa“ kojeg je potrebno ispuniti odgovarajućim melodijskim sadržajem, ne može dati zadovoljavajuće objašnjenje svih onih raznolikih ostvarenja koja je za sobom ostavila skladateljska praksa. Pojavljuju se muzikolozi i teoretičari, među njima Leonard G. Ratner i Charles Rosen, koji umjesto *bitematičnosti* naglašavaju *bitonalitetnost* sonatne ekspozicije. Na tragu ovih gibanja javljaju se na prijelazu stoljeća i dvije velike teorijske koncepcije sonatnog oblika: *Klasična forma* Williama E. Caplina (1998.) i *Sonatna teorija* (2006.) Jamesa Hepokoskog i Warren Darcyja. Kako je analiza u ovome radu utemeljena na radovima Rosena, Caplina te Hepokoskog i Darcyja, bit će ukratko izloženi njihovi koncepti.

U svojim dvjema knjigama *Klasični stil* i *Sonatni oblici* Rosen nudi veoma privlačnu sliku sonatnog oblika. Naglasak je stavljen na pokazivanje razlike između sonatnog oblika druge polovice 18. stoljeća i oblika iz susjednih epoha koji sa sonatnim pokazuju genealošku povezanost. Tako je, prema Rosenu, glavna razlika između sonatnog oblika i raznih baroknih dvodijelnih i trodijelnih oblika u načinu artikulacije forme. Primjenom specifičnog niza postupaka (objedinjenih unutar pojma „sonatni stil¹“) na stare barokne oblike² nastaju

¹ Pojam „sonatnog stila“ kao svojevrsnog zbirnog pojma za niz postupaka kojima se artikulira oblik i faktura klasičnog sonatnog stavka uvodi Tovey već 1911., a upotrebljava ga i Rosen.

novi glazbeni oblici klasične epohe. Suštinu novog načina artikulacije forme Rosen vidi u koncepciji disonance koja je sa lokalne, akordičke razine podignuta na razinu strukture.³ Modulacija iz tonike u dominantu koja je u prvom dijelu baroknih oblika artikulirana unutar postupnog i ravnomjernog kretanja prema kadenci, u klasici je dodatno zaoštrena polarizacijom dominantnog tonaliteta kao „disonantnog odsjeka“. Polarizacija tonaliteta izvodi se prekidom kontinuiteta u muzičkoj fakturi – jasnom artikulacijom polovičnih kadenci (redovito praćenih pauzama, akcentom ili promjenom dinamike) i uvođenjem prepoznatljivog tematskog materijala. Takav način polarizacije stran je baroknim oblicima temeljenih na kontinuiranom tijeku harmonijske progresije i ritmičkog pulsa. S druge strane, sonatni oblici 18. stoljeća razlikuju se također od udžbeničke definicije sonatnog oblika predstavljene u seriji ranoromantičnih („klasicističkih“) i romantičnih sonatnih oblika. Glavnu zamjerku ranoromatničnoj sonati Rosen nalazi u poistovjećivanju osnovnog gradivnog principa sonatnog oblika sa najučestalijim obrascem unutar kojega se on ostvarivao. To najbolje pokazuje Czerny kada u *Školi praktične kompozicije* izjavljuje da „kada su osmišljene lijepo [glazbene] misli, izgradnja prvog dijela ne predstavlja, kako nam se čini, nikakve poteškoće, zbog toga što uvijek moramo postupiti na ustaljen način. Naime, kada bi taj redosljed bio izbjegnuto ili proizvoljno promijenjen, ta kompozicija više ne bi bila valjana Sonata.“⁴ Sonatni oblik shvaćen je dakle kao „kalup“ kojega je potrebno ispuniti odgovarajućim melodijskim sadržajem – odstupanje od njega istovremeno znači i neispunjenje osnovnih kriterija sonatnog oblika. Isticanjem koncepta strukturne disonance (disonantnog tonaliteta, disonantnog odsjeka) Rosen demaskira taj isti kalup te otvara prostor uvažavanju svih različitih realizacija sonatnog oblika kao izraza istog kompozicijskog načela.

Na nekim od Rosenovih ideja zasnovano je i Caplinovo shvaćanje sonatnog oblika. Tako Caplin kao okosnicu sonatne ekspozicije u 18. stoljeću vidi prije svega artikulaciju jasnog harmonijskog plana. Taj harmonijski plan artikuliran je uz pomoć slijeda kadenci koji, u punom obliku, sačinjava niz od pet artikulacijskih točaka: 1. polovična kadenca u osnovnom tonalitetu (djelomična potvrda osnovnog tonaliteta), 2. savršena autentična kadenca u osnovnom tonalitetu (potvrda osnovnog tonaliteta), 3. polovična kadenca u osnovnom tonalitetu (destabilizacija osnovnog tonaliteta), 4. polovična kadenca u sporednom tonalitetu (djelomična potvrda sporednog tonaliteta), i 5. savršena autentična

² Ideja o sonatnom obliku kao proširenju jednostavnijeg oblika dolazi iz 18. stoljeća, može je se susresti u *Versuch einer Anleitung zur Composition* Heinricha Christopha Kocha (1793.). Vidi: Webster, James, Sonata form, *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>, (22.6.2016.)

³ Rosen, Charles; *Sonata Forms*, New York: W. W. Norton & Company, 1988., str. 26

⁴ Vidi: Czerny, Carl, *School of Practical Composition*, op. 600, London: Robert Cocks & Co., 1848., str. 35.

kadencia u sporednom tonalitetu (potvrda sporednog tonaliteta).⁵ Ovim nizom kadenci artikuliraju se i tri osnovne harmonijske funkcije svake sonatne ekspozicije: 1. potvrda osnovnog tonaliteta, 2. destabilizacija osnovnog tonaliteta i uvođenje sporednog, i 3. potvrda sporednog tonaliteta.⁶ Artikulacijom ovih triju funkcija, sonatna ekspozicija grana se na svoja tri sastavna dijela: prvu temu, most i drugu temu. Prema tome, tematsku građu i (eventualni) tematski kontrast potrebno je promatrati kao podređene pojave, tj. pojave u službi artikulacije glavnog harmonijskog događaja koji čini bit svake sonatne ekspozicije, a to jest suprotstavljanje (polarizacija) osnovnog i sporednog tonaliteta.

Povrh gornjeg koncepta, u svojoj *Klasičnoj formi* Caplin ide korak dalje te na bazi Arnolda Schönberga i Erwina Ratzia razvija složenu teoriju formalnih funkcija. Formalne funkcije, prema Caplinu, uvjetovane su protokom muzičkog vremena – uz pomoć njih izražava se mjesto određenog glazbenog ulomka unutar cjeline glazbenog djela. Najopćenitije, funkcije se mogu podijeliti na početne, središnje i završne. Primijenjeno na nižu (intratematsku⁷) razinu oblika to su slijedeće funkcije: *izlaganje*, *tijek* i *kadenciranje*. Na ovoj razini, glavni kriterij funkcionalnosti jest harmonijska progresija određene cjeline, a djelomično i njezino strukturno grupiranje. U okviru klasične velike rečenice, funkcija *izlaganja* obuhvaća njezin prvi četverotakt, a sastoji se od iznošenja osnovnog dvotakta i njegova ponavljanja. Ovo ponavljanje može biti doslovno, po principu pitanje-odgovor (T – D) ili sekventno (I – II). U svim slučajevima, harmonijska zadaća funkcije izlaganja jest prolongacija⁸ toničkog kvintakorda.⁹ Formalna funkcija *tijeka* obilježava nastavak rečenice. Njezine osnovne značajke jesu: fragmentacija tj. smanjenje veličine osnovne formalne jedinice (primjerice s 2 takta u izlaganju na 1 takt u *tijeku*), ubrzavanje harmonijskog ritma, diminucija notnih vrijednosti te harmonijska sekvenca. Premda se svako od ovih obilježja može pojaviti samostalno i neovisno o drugima te je za funkciju prolongacije dostatno samo jedno od njih, ona nerijetko nastupaju i kombinirano, često se i međusobno uvjetujući.¹⁰ Na funkciju *tijeka* izravno se nastavlja završna funkcija rečenice – *kadenciranje*. Harmonijska progresija kadencirajuće funkcije jest progresija neke od formalno značajnih kadenci, a to su autentična (savršena i nesavršena) te polovična kadencia. Kao varijanta autentične kadence

⁵ Ovaj prikaz preuzet je iz: Caplin, William E., *The Classical Sonata Exposition: Cadential Goals and Form-Functional Plans*, *Tijdschrift voor Muziektheorie*, VI, 2001., 3, str. 195-209.

⁶ Vidi također: Rosen, *ibid.* str. 100

⁷ Tema je za Caplina osnovna gradivna jedinica složenih oblika. Svaka od pojedinih cjelina od koje se sastoje klasične kompozicije (glavna tema, prijelaz, sporedna tema, epizoda...) definirana je kao oblik teme specifičnih karakteristika.

⁸ Harmonijska prolongacija podrazumijeva da redukcijom određene harmonijske progresije ostaje jedan jedini akord spram kojega ostali akordi u progresiji imaju figurativnu ulogu prohodnih, izmjeničnih i interpoliranih harmonija.

⁹ Slučaj sa sekventnim ponavljanjem osnovnog dvotakta (I – II) naizgled proturiječi iznesenoj tezi o prolongaciji toničkog kvintakorda, međutim, tada se harmonijska prolongacija ostvaruje u nastavku rečenice unutar progresije I – II – V – I.

¹⁰ Tako primjerice fragmentacija sa sobom može donositi i ubrzavanje harmonijskog ritma u obliku sekvence, čime se kombiniraju tri kompatibilna i načelno neovisna principa.

javlja se i varava kadenca, međutim, njezino pojavljivanje zahtjeva nastavak i završetak uz pomoć autentične kadence, što joj daje manje samostalan karakter. Motivički, funkciju kadenciranja karakterizira raspad prethodnih karakterističnih motiva te uvođenje konvencionalnog motivičkog sadržaja. Na višoj (intertematskoj) razini, osnovni kriterij funkcionalnosti jest čvrstoća (kompaktnost) odnosno labavost formalne organizacije. Prema toj distinkciji, prva tema je u pravilu kompaktnije organizirana od druge teme. Iz slijedećeg pregleda kriterija postat će jasno u čemu se točno sastoji čvrstoća organizacije.¹¹

1. *Tonalitet*. Iz gledišta tonaliteta, odsjek je kompaktniji i čvršći ako počinje i završava u osnovnom tonalitetu, nego ako se nalazi u sporednom tonalitetu. Sporedni tonalitet u osnovi je nesamostalan tj. u odnosu zavisnosti spram osnovnog – svojevrsna tonalitetna disonanca.
2. *Kadenca*. Najveću čvrstoću obliku daje završetak savršenom autentičnom kadencom. Nešto je labaviji završetak nesavršenom autentičnom kadencom, a još više završetak polovičnom kadencom. Međutim, u najvećoj mjeri labavosti strukture doprinose izbjegnute kadence koje odgađaju proces kadenciranja te zahtjevaju povratak na prethodni kadencirajući odsjek.
3. *Harmonija*. Progresije koje prolongiraju toničku harmoniju kao i autentične progresije doprinose čvrstoći, za razliku od progresija koje prolongiraju dominantnu harmoniju te sekventnih i kromatskih progresija koje doprinose labavosti.
4. *Grupiranje metričko formalnih cjelina*. Simetrična grupiranja, naročito potencije broja dva (2 + 2, 4 + 4, 8 + 8 itd.) doprinose kompaktnosti strukture, za razliku od asimetričnih koja doprinose labavosti.
5. *Funkcionalna učinkovitost*. Odsjeci koji nedvosmisleno izražavaju svoju funkciju su kompaktniji od redundantnih odsjeka prožetih ponavljanjima, proširenjima i interpolacijama.
6. *Motivička jednolikost*. Upotreba jednolikih motiva kao i jednoobrazne harmonijske pratnje doprinose čvršćoj strukturi, za razliku od motivičke raznolikosti i raznolikosti obrazaca harmonijske pratnje koji ju čine labavijom.
7. *Formalna konvencionalnost*. Konvencionalni oblici (rečenica, perioda) su kompaktniji od nekonvencionalnih. Među konvencionalnim oblicima, rečenica je daleko manje kompaktna od periode, dok se njihovi hibridi nalaze negdje u sredini između njih.

Iz ovdje predloženih kriterija moguće je konstruirati tumačenje odnosa prve i druge teme sonatnog oblika. Prva tema jest kompaktne građe: sastoji se od konvencionalnih oblika (najčešće rečenice, perioda) sa simetričnim grupiranjima; formalne funkcije (napose kadence) su jasne i zgusnute, a osnovni tonalitet definiran nedvosmislenim harmonijskim progresijama. Druga tema je pak labava: konvencionalni oblici ispunjeni su ponavljanjima i

¹¹ Ovaj pregled preuzet je iz: Caplin, William E., *Classical form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press, 1998.

proširenjima, grupiranja češće asimetrična, kadence izbjegnute i odgođene, a njezin tonalitet (u daljnjem tekstu: sporedni tonalitet) manje stabilno definiran.

Na kraju, nekoliko riječi i o konceptu koji zastupaju James Hepokoski i Warren Darcy u *Elementima sonatne teorije*. Prema njihovoj *sonatnoj teoriji*, ekspozicija sonatnog oblika sastoji se od dvije ključne artikulacijske točke: *središnje cezure* i *osnovnog ekspozicijskog završetka*. Središnja cezura jest prekid u glazbenoj fakturi koji označava završetak mosta i početak druge teme. Njezinim pojavljivanjem nastaje osnovna podjela ekspozicije na dva dijela – ona je osnovni formalni parametar sonatne ekspozicije. Nadalje, *osnovni ekspozicijski završetak* nije ništa drugo nego završna kadencia u sporednom tonalitetu koja označava kraj druge teme. Taj završetak, prema *sonatnoj teoriji*, predstavlja cilj cjelokupnog muzičkog zbivanja unutar ekspozicije, koje na taj način dobiva jasno vektorsko obilježje. Iz toga proizlazi i znatna zaokupljenost *sonatne teorije* pitanjem odgađanja *osnovnog ekspozicijskog završetka* – temom koja je svoj odraz našla i unutar ovoga rada.

Koncept polarizacije osnovnog i sporednog tonaliteta ostavlja dalekosežne posljedice na strukturu druge teme. Sporedni tonalitet, koji je u okviru sonatnog stila po prvi puta integriran unutar stavka kao ravnopravna tonalitetna „ploha“, očituje svoju strukturnu disonantnost harmonijskom i tonalitetnom nestabilnošću. Osnovni činitelj harmonijske nestabilnosti koji dolazi iz samog sporednog tonaliteta jest njegova dominantna.¹² Dominanta sporednog tonaliteta uvijek izražava nedovršenost, polovičnost trenutnog stadija muzičkog zbivanja. Osnovni način artikulacije dominante sporednog tonaliteta jest polovična kadencia i zastoj na dominanti (četvrta artikulacijska točka ekspozicije). Njezina važna formalna uloga očituje se redovito unutar strukture druge teme, naročito onda kada joj pripada uloga preslagivanja muzičkog tijeka, primjerice, prilikom poništavanja (anulacije) savršene autentične kadence druge teme. Iz nestabilnosti druge teme izviru također i dvije pojave značajne za strukturu druge teme (koje će biti tema detaljnijeg pregleda) a to su: promjena tonskog roda (mutacija) i uklon u privremeni tonalitet.

¹² Detaljnije o dominantni kao činitelju nestabilnosti druge teme vidi u: Churgin, Bathia, *Harmonic and Tonal Instability in the Second Key Area of Classic Sonata Form*, u: Allanbrook, W. J.; Levy, J. M.; Mahrt, W. P. (ur.), *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, New York: Pendragon Press, 1992., str. 23-57.

2.2. Promjena tonskog roda (mutacija) u drugoj temi sonatnog oblika

Može se reći kako je promjena tonskog roda najčešći (a kronološki i najraniji) oblik destabilizacije sporednog tonaliteta. Porijeklom (prema Rosenu) iz napuljske škole, pojavljuje se već u najranijim sačuvanim Haydnovim djelima. U strukturi druge teme, pojava mutacije uvijek je destabilizirajući element – ona olabavljuje njezin formalni tijek, redovito proširujući ili odgađajući neku od njezinih formalnih funkcija.¹³ Već i osnovni harmonijsko-formalni uvjet svake ekspozicije – a to jest savršena autentična kadenca u tonalitetu druge teme – ne može se dogoditi u okviru mutacije.¹⁴ S obzirom na raznolikost formalnih momenata koji se mogu javiti u drugoj temi, jasno je da će i okolnosti primjene mutacije odražavati takvu raznolikost. Njihov detaljniji prikaz zahtjevao bi opseg zasebnog rada. Ipak, neke karakteristične situacije s mutacijama – napose neke konvencionalne postupke iz pretklasičnih stavaka – bit će prijeko potrebno izložiti jer bacaju svjetlo na niz važnih značajki harmonijsko-formalnog plana sonatnog oblika u razvoju. Potom će biti izložene i neke situacije iz visoke klasike.

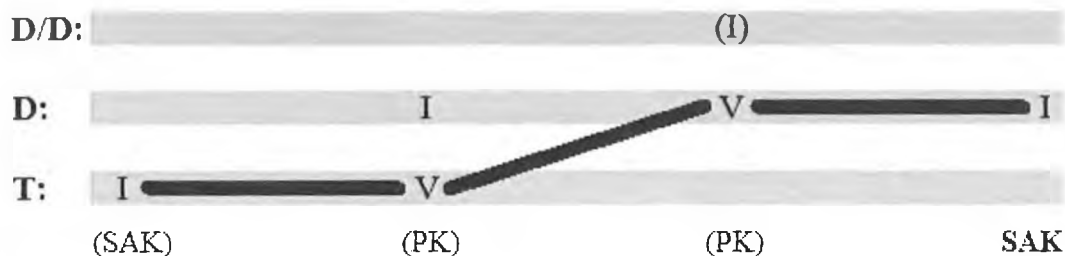
MUTACIJA U PRETKLASICI

Sonatni oblik kod ranog Haydna, premda još ne očituje sav obujam klasične organizacije stavka, već očituje njegovu karakterističnu harmonijsku okosnicu koja započinje tonikom početnog tonaliteta te preko njegove dominante i dominante sporednog tonaliteta završava savršenom autentičnom kadencom u sporednom tonalitetu¹⁵ (vidi Primjer 1). Mutacija se ovdje uglavnom pojavljuje unutar razmjerno zatvorenog formalnog odsjeka, redovito u obliku labavo strukturiranih konvencionaliziranih struktura (najčešće niza ponovljenih dvotakta).

¹³ Situacija je dvojaka: može se reći kako mutacija destabilizira drugu temu, no možda je preciznije reći kako je ona *izraz* nestabilnosti druge teme.

¹⁴ Razlozi tome su jasni: takva kadenca ne bi potvrdila tonalitet druge teme nego njegovu molsku inačicu.

¹⁵ O temi zaobilaznog „zahvaćanja“ sporednog tonaliteta preko njegove dominante vidi: Harutunian, John, Haydn and Mozart: Tonic-Dominant Polarity in Mature Sonata-Style Works, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXXI, 1989., 1, str. 217-240.



Primjer 1: Harmonijski luk sonatne ekspozicije¹⁶

Unutar harmonijskog tijeka same druge teme, koji je ponajprije vezan uz luk (tonika-) dominantna-tonika u sporednom tonalitetu, mutacija se javlja najčešće u službi artikulacije dominante, tj. četvrte harmonijsko-formalne točke sonatne ekspozicije. Artikulacija dominante može obuhvaćati cijelu mutaciju (tada govorimo o *zastoju na dominantu*¹⁷) ili samo njezin kraj (u obliku polovične kadence). Ona se, s ponešto različitim implikacijama, može javiti bilo nakon savršene autentične kadence, bilo nakon polovične kadence druge teme.

Mutacija nakon SAK. Kada nakon savršene autentične kadence u sporednom tonalitetu slijedi novi odsjek u istoimenom molu, tada mutacija artikulacijom dominante sporednog tonaliteta ustvari vraća muzičko zbivanje jedan korak unatrag u stanje „prije kadence“, tj. poništava učinak prethodne savršene autentične kadence, proglašava njezin neuspjeh.¹⁸ Razlozi takvog „vraćanja unatrag“ najčešće leže u strukturi same druge teme: ona je obično (do tog trenutka) vrlo slabo razvijena, kadenca je nastupila razmjerno rano, a neke značajne formalno-harmonijske točke nisu bile artikulirane – najčešće je to dolazak na dominantu (odnosno četvrta artikulacijska točka ekspozicije). I sama savršena autentična kadenca koja prethodi mutaciji redovito je slaba i nedovoljno uvjerljiva. Za ilustraciju ovog postupka poslužit će nam vrlo kratka i pregledna ekspozicija iz Haydnovog gudačkog kvarteta u Es-duru, op. 1. Ponajprije, treba primijetiti da u ovoj ekspoziciji još nema pravog mosta (njegova funkcija integrirana je u drugu temu), a najosnovnije strukturne zadatke ekspozicije komprimirane su u prvih šesnaest taktova: nakon osmerotaktne prve teme slijedi osmerotaktni spoj most/druga tema koji završava savršenom autentičnom kadencom u sporednom tonalitetu. Teoretski, kraj ekspozicije mogao je biti i na ovom mjestu. Međutim, nedostatak artikulacije dominante sporednog B-dura, te istodobno preuranjena i zgnusnuta

¹⁶ Radi jednostavnosti, u ovom prikazu izostavljena je Caplinova prva moguća točka (polovična kadenca u osnovnom tonalitetu) – što zbog (barem harmonijske) istovjetnosti s trećom točkom, što zbog toga što se puni slijed kadenci (koji uključuje dvije polovične kadence u osnovnom tonalitetu) u praksi pojavljuje razmjerno rijetko.

¹⁷ Zastoj na dominantu je, prema Caplinu, naziv za formalnu funkciju. Vidi: Caplin, William E., *Classical form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press, 1998.

¹⁸ Odgađanje odnosno premještanje savršene autentične kadence druge teme (pod nazivom “EEC-deferral”) detaljno je prikazano u Hepokosky, Darcy: *Elements of Sonata Theory*.

savršena autentična kadenca ostavljaju krajnje neuvjerljiv dojam završetka. Stoga u predtaktu na t. 17 nastupa svojevrsni echo onoga što je dotadašnji tijek ekspozicije izostavio: zastoj na dominanti artikuliran uz pomoć niza ponovljenih dvotakta u istoimenom molu. Nakon što je sada dominantna valjano artikulirana (u cijelih šest taktova!), Haydn se vraća na proširenu kadencirajuću progresiju iz t. 13., ovoga puta proširenu sa četiri na šest taktova te sa uvjerljivije postavljenim kadencirajućim harmonijama IV. i V. stupnja. Ovim proširenjem druga tema zadobiva potrebnu duljinu i uvjerljiviji završetak, kako bi mogla funkcionirati kao protuteža prvoj.

1. tema
Presto *f*
Es: ...

most/2.tema
8
B: ...
SAK
p.k.p.

15
p
II6 V I b: V6/5 I V ...
SAK zastoj na V

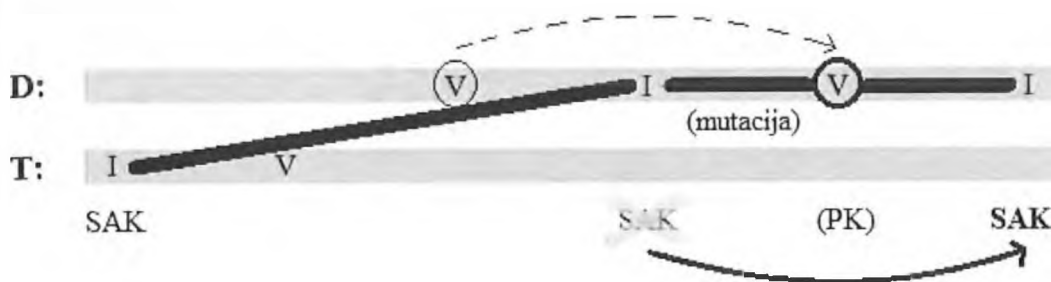
22
V B: I IV V7 I
p.k.p. SAK

Primjer 2. Haydn: Gudački kvartet u Es-duru, op 1. br 2 (I. Presto)

Iz prethodnog primjera mogu se razabrati osnovne karakteristike mutacije nakon savršene autentične kadence druge teme: 1. poništavanje učinka prethodne SAK i premještanje SAK na kasniju točku, 2. povratak na raniji razvojni stadij druge teme i (eventualno) nadoknada preskočene artikulacijske točke (artikulacija dominante)¹⁹, te 3.

¹⁹ Ipak, ponekad artikulacija dominante nije motivirana njezinim prethodnim izostavljanjem. Tada se dominantna sporednog tonaliteta artikulira dvaput te nastaje situacija koju Hepokoski i Darcy

ponovno preuzimanje kadencirajućeg materijala (najčešće) te SAK, uvjerljivija od prve.²⁰ Donja grafička redukcija prikazuje tijek gornje ekspozicije te sažima navedene karakteristike.²¹



Primjer 3: Grafička redukcija Primjera 2

U gornjem primjeru, mutacija je bila izdvojena u zaseban formalni odsjek. S obzirom na to da joj prethodi savršena autentična kadenca, izdvajanje od nje sasvim je razumljivo. Eventualno je moguće ritmičko zalaženje mutacije u prethodnu kadencu, no i tada je ona obavezno izdvojena uz pomoć naglog stišavanja ili smanjene instrumentacije. Međutim, završna polovična kadenca mutacije (ili završetak zastoja na dominantu) – s obzirom na to da predstavlja samo privremeni cilj u okviru druge teme – često se na različite načine povezuje sa slijedećim (kadencirajućim) odsjekom. Najjednostavniji način povezivanja jest melodijski, uz pomoć prohodnih tonova. Tada se mutacija i dalje doživljava kao zasebna cjelina, ali je njegova retorička izoliranost ublažena.²² Čvršće povezivanje nastaje kada se – često uz pomoć subito forte-dinamike i unisona svih dionica – prekida ritmička struktura odsjeka i poništava njegov dojam završetka. Dostignuta strukturalna dominantna ne tumači se tada kao formalni kraj nego kao novi početak – umjesto karakterističnog predaha, dolaskom na dominantu započinje novi pokret. Harmonijski, takvim ulančavanjem umanjuje se jaz između odsjeka s mutacijom (koji završava dominantom) i slijedećeg odsjeka (koji započinje tonikom). Formalno uvezivanje nastaje i onda kada mutacija, strukturirana kao ponovljeni dvotakt, tvori *izlaganje* labave rečenične strukture. Mutacija na dominantu uvezana je tada sa slijedećom kadencirajućom frazom u duru koja završava savršenom autentičnom kadencom. Konačno, kada harmonijski završetak mutacije ne pokazuje nikakve znakove formalnog završetka (polovična kadenca, završetak niza dvotakta) može se govoriti o višoj razini integracije mutacije u harmonijsko-formalni tijek druge teme.

nazivaju „double Medial Caesura“. Isti autori drugu temu koja je razdvojena jasnom artikulacijom dominante nazivaju „trimodular block“.

²⁰ Iznimno, može se dogoditi i obrnuto: prva kadenca vrlo jaka, a druga nešto slabija, kao u Simfoniji u C-duru, br. 37 (I. Presto, t. 36-68).

²¹ Vidi također srodne primjere mutacije kod Haydna: Gudački kvartet u G-duru, op. 1 br. 4 (I. Presto, t. 45-48), Simfonija u E-duru, br. 12 (III. Presto, t. 33-39), Simfonija u D-duru, br. 15 (I. Presto, t. 51-56), Simfonija u F-duru, br. 17 (III. Allegro molto, t. 21-24), Simfonija u C-duru, br. 32 (IV. Presto, t. 25-28),

²² Vidi simfoniju u G-duru, br. 18 (I. Andante moderato, t. 24)

[Vivace]

34 B: I I6IV V6/4 5/3 I b: I SAK

39 V (ped.) zastoj na V

43 (B:) I6 p.k.p.

Primjer 4. Haydn: Simfonija u Es-duru, br. 36 (I. Vivace)

Mutacija se sastoji od imitativnog izlaganja na tonici (t. 37-39) i zastoja na dominantu u obliku niza dvotakta. Njezin početak (u t. 36) ritmički zalazi u prethodnu savršenu autentičnu kadencu, umanjujući njezinu retoričku učinkovitost i uvjerljivost. Također, strukturni završetak drugog dvotakta na dominantu prekinut je u t. 43 naglim unisonom u forteu – zastoj na dominantu time se promeće u „aktivnu“ dominantu – novi motiv (s uzmahom od pet osminki) zapravo nastupa jednu dobu „prerano“ jer prekida ritmičku strukturu prethodnog dvotakta (s uzmahom od tri osminke).²³

[Andante]

19 D: I 6 II6 V7 I d: V (ped.) SAK zastoj na V

²³ Vidi također simfoniju u C-duru, br. 20 (I. Allegro molto, t. 44-54). Mutacija je ovdje strukturirana kao dvostruka mala rečenica, u drugoj rečenici je posljednji takt elidiran sa forte-„aktivnom“ dominantom.

24 *f* *p* *tr*

D:V IV II6 V2 I6 IV V6/4 5/3 I

SAK

Primjer 5. Haydn: Simfonija u D-duru, br. 1 (II. Andante)

Ponovljeni dvotakt (t. 21-24) tvori labavo izlaganje velike rečenice (labavo zbog prolongacije dominante, umjesto tonike). Mutacija još uvijek funkcionira kao zasebna cjelina (ponovljeni dvotakt), ali uključena u cjelinu višeg reda – rečenicu.

Allegro

16 *tr*

C: IV I6 II6/5 V I b: V5/3 b6/4

SAK zastoj na V

23 7/5 R: 9/7 I...

29 I6 II6 V6/4-7 VI I6 II6 V6/4-7 I

SAK

Primjer 6. Haydn: Gudački kvartet u F-duru, op. 2 br. 4 (V. Allegro)

Nakon savršene autentične kadence mutacija nastupa kao zastoj na dominantu u obliku niza dvotakta. U posljednjem dvotaktu dominantu se dodaje septima, a dva takta poslije i velika nona – „statična“ dominantu time postaje „aktivna“, a tonička harmonija u t. 27 nije više novi početak, nego razrješenje prethodne harmonije. Ovime je postignuta već znatna razina formalne integracije harmonijske mutacije u tijek druge teme.

U gornjim primjerima, odsjek u istoimenom molu sastojao se najčešće samo od zastoja na dominantu i eventualnog kratkog izlaganja na tonici. Međutim, mutacija svojem tijeku ne mora artikulirati samo dominantnu harmoniju: uz toničku i subdominantnu, moguće su i sekventne progresije – često u sklopu duljih i složenijih cjelina koje nerijetko odražavaju rečeničnu strukturu. Tada artikulacija strukturne dominante (uz pomoć dolaska na

dominantu ili polovične kadence) redovito pripada samo posljednjem djelu mutacije, nerijetko i samo posljednjem taktu.

Vidi Primjer 17. Haydn: Simfonija u C- duru, br. 2 (I. Allegro)

Ovdje mutacija obuhvaća proširenu rečenicu s jasnim slijedom formalnih funkcija: ponovljeni dvotakt (izlaganje), sekvenca (tijek) i polovična kadenca (kadenciranje).

Presto

25 *f* A:V I II6 I6 (IV6)

28 *tr* *p* V6/4 5/3 I a: I IV

31 *f* (II6) (D/D)A:V... PK

Primjer 7. Haydn: Simfonija u D-duru, br. 1 (I. Presto)

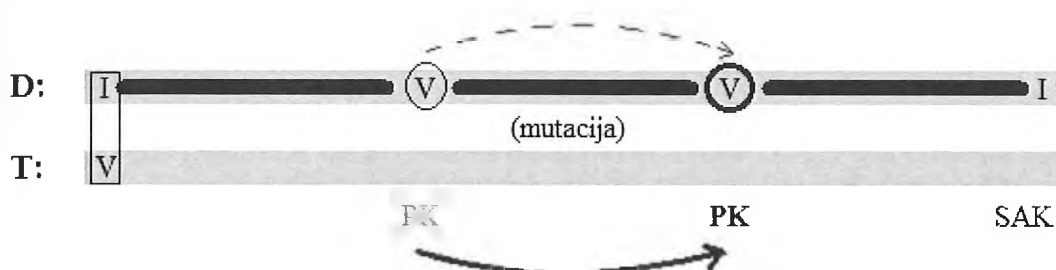
Ovdje je mutacija strukturirana kao ponovljena fraza (od jednog i pol takta) na harmonijama tonike i subdominante.²⁴ Polovična kadenca u t. 32 stopljena je sa početkom slijedećeg odsjeka s formalnom funkcijom tijeka.

Mutacija nakon PK. U prethodnoj grupi, mutacija je nastupala nakon savršene autentične kadence te, završetkom na dominantu, vraćala muzičko zbivanje na raniju točku. Međutim, katkada mutacija nastupa upravo nakon unutrašnje polovične kadence druge teme. Tada ne dolazi do preslagivanja muzičkog tijeka – mutacija predstavlja samo prolongaciju dostignute strukturne dominantne. Harmonijski, takve prolongacije mogu se sastojati od zastoja na dominantu, ali i od duljih progresija s polovičnom kadencom tek na kraju.²⁵ I ovdje su, naravno, moguća sva ona ulančavanja izložena u prethodnoj grupi, što je

²⁴ Ovakva struktura mutacije sa sekventnom transpozicijom I – IV karakteristična je i u visokoj klasi, vidi poglavlje 3.2.1.

²⁵ Jednostavniji primjer takve prolongacije može se naći u simfoniji u C-duru, br. 2 (II. Andante, t. 17-21). Strukturna dominantna prolongirana je ovdje jednostavnom progresijom V – I – IV – V u prvom, i V – I – VI – V u drugom dvotaktu.

ovdje još od većeg značaja stoga što je sada moguće ulančavanje kako početka, tako i završetka mutacije.²⁶ Dolazak na dominantu može bez prekida voditi u mutaciju, a njezin završetak biti integriran u progresiju druge teme prema kadenci. Time se već nalazimo na pragu postupaka koji su u upotrebi u visokoj klasiци – tamo mutacija nije više izolirana u zasebnu formalnu cjelinu, već je integrirana u harmonijsko-formalni tijek druge teme.²⁷



Primjer 8. Druga tema s prolongacijom artikulacije dominante

[Allegro molto]

28 *p*

D: I... II6 D/D

V d:III6 VI IV V2 I6 VII6 I V D:...

PK PK

Primjer 9. Simfonija u G-duru, br. 27 (I. Allegro molto)

Polovična kadencia u t. 32 prekinuta je interpoliranom mutacijom. Interpolacija je izvršena odgađanjem ritmičkog zastoja, tj. uvođenjem novog motiva s uzmahom na drugoj polovici prve dobe. Odgađanjem polovične kadence, mutacija u osnovi prolongira već dostignutu strukturnu dominantu na koju se ponovno vraća u t. 35, ovoga puta s odgovarajućim ritmičkim predahom.

²⁶ Ulančavanje završetka srodno onom iz simfoniji br. 1 može se naći u simfoniji u Es-duru, br. 36 (I. Allegro, t. 29-37).

²⁷ Najbliži gore iznesenom jest slučaj u prvom Allegru 23. simfonije u G-duru. Ovdje silazna terčna sekvenca dovodi do nastupa dominante u t. 32. Istodobno se mijenja i tonski rod, a dominantna je prolongirana progresijom IV6/V (dva puta), potom zastojem na V5/3 s kratkim izmjeničnim I5/3 (također dva puta). Ipak, ovdje posljednji dvotakt donosi nagli pad dinamike, izražavajući „iznemoglost“ dostignute dominante, tako da novi forte-materijal u t. 38. ipak zvuči kao djelomični početak.

MUTACIJA U RANOJ I VISOKOJ KLASICI

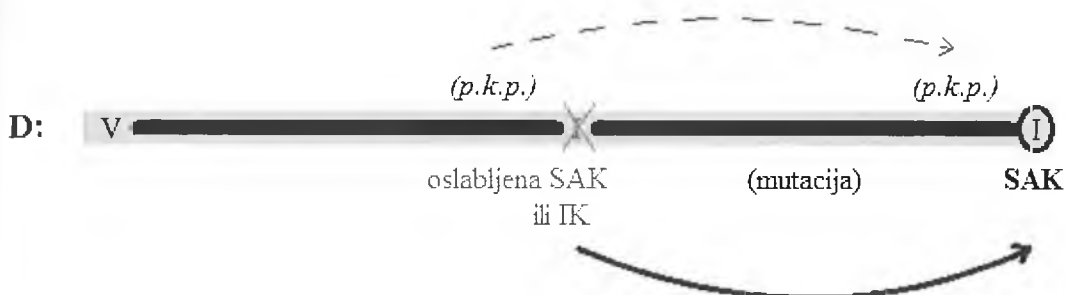
Razvojem glazbenog jezika, konvencionalizirani načini pojavljivanja mutacije u drugoj temi iz pretklasičke vrlo brzo ustupaju prostor široj paleti mogućnosti. Harmonijski, mutacija je i dalje često vezana uz artikulaciju dominantne sporednog tonaliteta (nerijetko i pri kraju mosta), ali njezin početak i završetak nisu više nužno vezani uz glavne artikulacijske točke stavka, već slobodno integrirani u njegov harmonijsko-formalni tijek. Kada je ipak vezana uz artikulaciju dominantne harmonije, mutacija se može pojaviti u okviru autentične kadence (odnosno *proširene kadencirajuće progresije*) ili kao harmonijsko zatamnjenje prilikom zastoja na dominantni. Dok drugi slučaj u osnovi donosi samo čvršće integriranu varijantu gore opisanih pretklasičnih postupaka, mutacija u kadenci jest noviji postupak, vezan uglavnom uz alteraciju kadencirajućeg kvartsekstakorda.²⁸ Nadalje, karakteristična mutacija može se dogoditi i u okviru ponovljene cjeline (dvotakta ili rečenice), ili čak nakon ponovljene cjeline (najčešće dvotakta) po načelu: „Prvi put, drugi put, pa nastavak.“ Ekspresivni učinak mutacije osobito je snažan kada se ona događa na samom početku druge teme.²⁹ Mutacija se može javiti i kao interpolacija nakon savršene autentične kadence, odnosno kao rezultat izbjegnute kadence, što će u nastavku biti pobliže objašnjeno.

Mutacija kao interpolacija nakon SAK. Izbjegnuta kadencia. U pretklasičkoj još rijetka, ova vrsta mutacije također odgađa savršenu autentičnu kadencu druge teme, po čemu je slična prvom slučaju iz prve grupe gore. Međutim, dok je tamo mutacija uglavnom nastupala nakon zaokružene kadence te obavezno vodila artikulaciji strukturne dominantne, ovdje ona funkcionira isključivo kao interpolacija unutar završne tonike u savršenoj autentičnoj kadenci. S obzirom na način ove interpolacije, možemo razlikovati između *oslabljene* i *izbjegnute kadence*. *Oslabljen* nastaje slabljenjem završne tonike, obično u melodijskoj dionici: njezinim skraćivanjem (obično zbog nastupa novog motiva s kojim počinje mutacija), odgođenim nastupom ili iznenadnim dinamičkim padom. Može se reći da je mutacija „umetnuta“ u trajanje završnog akorda. Naprotiv, kod *izbjegnute kadence* nastup toničke harmonije označava i formalni početak mutacije – time se gubi svaki dojam završetka, a prethodna kadencia kao da je ostala „visjeti u zraku“. Ovdje je mutacija umetnuta „prije“ nastupa završne tonike. Završetak mutacije može donijeti očekivanu savršenu autentičnu kadencu ili, ranijom mutacijom u dur, vratiti muzičko zbivanje na

²⁸ Molski kadencirajući kvartsekstakord katkada nastupa nakon smanjenog septakorda u funkciji D/D. Porijeklo ovog septakorda iz istoimenog mola ovdje naročito dolazi do izražaja (vidi prvi stavak Haydnove Klavirske sonate u D-duru, br. 24).

²⁹ Takvi počeci druge teme u istoimenom molu, postali se u jednom trenutku Mozartova bavljena klavirskim koncertima jednim od omiljenih postupaka, svojevrsni osobni Mozartov potpis. Vidi treći stavak koncerta u d-molu, br. 20 (KV 466, t. 92), te prve stavke koncerata u C-duru, br. 21 (KV 467, t. 109), Es-duru, br. 22 (KV 482, t. 128), u B-duru, br. 27 (KV 595, t. 107). Blizak ovim primjerima je i prvi stavak „Krunidbenog“ koncerta u D-duru, br. 26 (KV 537, t. 127), o čemu vidi Primjer 33.

prethodnu proširenu kadencirajuću progresiju, koja ovaj puta donosi željenu savršenu autentičnu kadencu.



Primjer 10. Oslabljena i izbjegnuta kadenca unutar druge teme

[Andante]

32
 F: I II6/5 V I f: I6 ... SAK

36
 F: ... I6 II6/5 V6/4 5/3 I SAK

Primjer 11. Haydn: Simfonija u D-duru, br. 4 (II. Andante)

Vrlo rani primjer ovakve mutacije. Druga tema dopijeva do savršene autentične kadence u t. 33, ali je u nju interpolirana velika rečenica u istoimenom molu. Druga fraza rečenice donosi povratak u dur (t. 37-38) te kadencu (t. 39-40) istog harmonijskog kostura kao i prva, ali s izražajnijom melodijskom linijom.

[Adagio]

34
 C: I V6/4 7 c: I 6 VI D/IV
 p.k.p. IK

39
 IV V7 ...

43 *f* C:I 6 IV V6/4 7
SAK

46 *p* ...

Primjer 12. Haydn: Simfonija u C-duru, br. 56 (II. Adagio)

Nastup mutacije u t. 37 odgađa nastup završne tonike, a time i savršenu autentičnu kadencu na t. 43. Mutacija je građena kao ponovljeni trotakt, što joj daje određeno svojstvo codette – može se reći da je mutacijom zapravo zamagljen prijelaz između kadencirajuće i postkadencirajuće funkcije (tj. codette). Tomu u prilog ide i činjenica da harmonijski i formalni plan codette i mutacije odražavaju istu osnovnu harmonijsku progresiju (I5 – 6 – IV – V) te formalnu strukturu (ponovljeni trotakt).

31 *f* **Vivace** Fis:I V6 I V6 I 6 IV
p.k.p.

35 *ff* V6/4 5/3 fis:I
IK

38 VI6 D/D

42 VII7

46

50

Fis: V6/5 ...

I 6

p.k.p.

55

IV

V6/4 5/3

57

I (ped.)

..... **SAK**

Primjer 13. Haydn: Simfonija u H-duru, br. 46 (I. Vivace)

Proširena kadencirajuća progresija završava izbjegnutom kadencom u t. 36. Tu nastupa mutacija zapanjujuće duljine i ekspresivne snage, no ona ne završava savršenom autentičnom kadencom, nego vodi u ponavljanje prethodne proširene kadencirajuće progresije, ovaj puta donoseći uspješnu savršenu autentičnu kadencu.

3. Tonalitetna istupanja u drugoj temi sonatnog oblika: harmonijsko-formalni aspekti

U skladu s Rosenovom temeljnom postavkom o sonatnom obliku, uklon u drugoj temi jest *izraz* njezine tonalitete nestabilnosti. Unutar druge teme on zauzima mjesto analogno onome što ga sporedni tonalitet zauzima spram osnovnog. U sporedni tonalitet – strukturnu disonancu – interpoliran je tada treći tonalitet s muzičkim zbivanjem još labavijih svojstava od druge teme, čime nastaje svojevrsna „disonanca unutar disonance.“ Uklonima se tako olabavljuje druga tema, često proširenjem fonda glazbenih sredstava karakterističnih za stil sonatne ekspozicije. Slijedi pregled nekih harmonijskih i formalnih konvencija koje se koje se razbijaju uz pomoć klasičnih uklona.³⁰

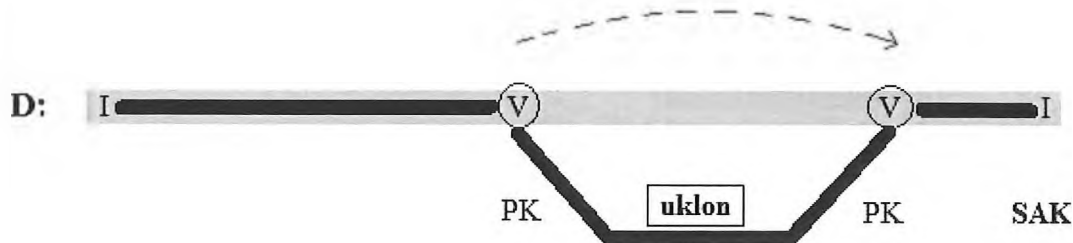
1. *Tonalitet.* Uklonima se razbija jedinstvo tonaliteta druge teme, najčešće uvođenjem (naročito u usporedbi s konvencionalnim tonalitetnim fondom) stranih i dalekih tonaliteta iz subdominantnog kruga.
2. *Harmonija.* Klasični glazbeni jezik, koji je u svojoj srži još u velikoj mjeri diatonski, u uklonima nerijetko ostavlja prostora kromatskim i enharmonijskim postupcima koji su za stil sonatne ekspozicije inače manje karakteristični.
3. *Proširena kadencirajuća progresija.* Kadenca, kao osnovna artikulacijska točka glazbenog oblika u bečkoj klasici, predstavlja jednu od najznačajnijih konvencija glazbenog jezika. Njezina konvencionalnost omogućila je, uostalom, njezino proširivanje i tvorbu cijelih proširenih kadencirajućih progresija pri kraju druge teme – odsjeka visokokonvencionalnog harmonijskog i motivičkog sadržaja. Upravo ova visoka razina konvencionaliziranosti postavila je plodno tlo skladatelju da, uz pomoć uklona, neočekivano promjeni smjer glazbenog kretanja – bilo uz pomoć digresija unutar same p. k. p., bilo njezinim poništavanjem.³¹
4. *Ponovljena tema.* Karakteristično za labavu strukturu druge teme jest i ponavljanje rečenica, raznih četverotakta, pa i cijelih perioda. Uklonom u ponovljenoj temi iznevjeruje se takav očekivani slijed, smanjuje predvidljivost te povećava estetska kvaliteta ponovljene teme.

³⁰Treba primijetiti određenu sličnost između ovog pregleda i onog s razlikama između labavih i kompaktnih struktura. To samo dodatno pokazuje kako je uklon u drugoj temi svojevrsna disonanca unutar disonance, tj. mjesto povećane nestabilnosti.

³¹Pojam proširene kadencirajuće progresije uvodi Caplin, vidi: Caplin, William E., The „expanded cadential progression“: A category for the analysis of classical form, *Journal of Musicological Research*, VII, 1987., 2-3, str. 215-257.

S obzirom na harmonijsko-formalni tijek druge teme, nastup uklona redovito sa sobom donosi i niz implikacija – harmonijskih, formalnih pa i retoričkih. Slijedi pregled nekih karakterističnih obilježja uklona u drugoj temi.

1. *Uklon kao harmonijska digresija.* Harmonijski plan uklona, promatran iz gledišta harmonijskog ustrojstva druge teme, često funkcionira tek kao *harmonijska digresija*. Osnovno svojstvo digresije jest udaljavanje, otklon od trenutne točke muzičkog zbivanja te njezinog harmonijsko-formalnog usmjerenja. Istupanjem u strani tonalitet zaustavljen je konvencionalni tijek druge teme te uvedeno zbivanje nestabilne strukture i neizvjesnog harmonijsko-formalnog usmjerenja. Završetkom *digresije*, tijek druge teme obično nastavlja na onom mjestu gdje je prethodno bio zaustavljen – uklon tada ima svojstva prolongacije – analogno situaciji u kojoj je mutacija imala funkciju prolongacije strukturne dominante.³²



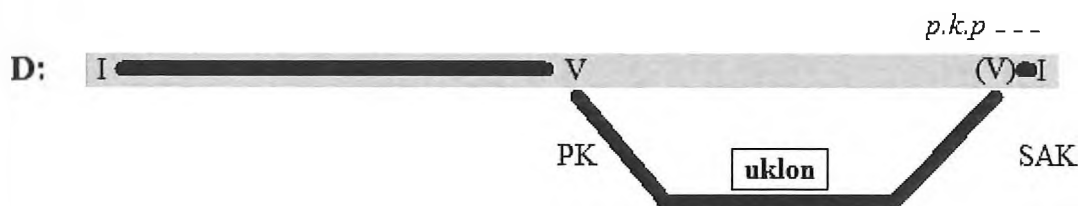
Primjer 14. Uklon kao harmonijska digresija nakon polovične kadence

2. *Uklon kao anulacija kadence.* Kada završetak uklona ne donosi povratak na točku zbivanja od koje je uklon započeo, to obično znači da je harmonijsko-formalno usmjerenje prethodnog odsjeka napušteno i dovedeno u pitanje. To su redovito kadencirajući odsjeci koji su napušteni uklonom, a ponekad i retrogradno poništene savršene autentične kadence. Završetak uklona tada često dovodi do povratka na neku raniju točku druge teme (ponavljanje prethodno poništenog odsjeka ili unutrašnju polovičnu kadencu, a katkada i oboje), a cijelo okruženje uklona odlikuje se trodijelnom (ABA') građom. Kod drugog pojavljivanja poništenu odsjek obvezno dopijeva do svojega cilja (obično savršene autentične kadence) – zbivanje u sporednom tonalitetu tako je nakon prvotnog neuspjeha dovedeno do zaokruženog završetka „iz drugog pokušaja“. Kao kod mutacija, i ovdje povratak na raniju točku može biti motiviran izostavljanjem nekog prethodnog zbivanja, najčešće artikulacije strukturne dominante.³³
3. *Uklon kao harmonijsko-formalni most.* Umjesto povratka na prethodno zbivanje u drugoj temi, uklon može u potpunosti zamijeniti dio harmonijsko-formalnog tijeka u

³² Vidi Haydnov Gudački kvartet u D-duru, op. 17 br. 6 (I. Presto, t. 43-56), Primjer 23.

³³ Vidi Haydnov Gudački kvartet u Es-duru, op. 9 br. 2 (I. Moderato, t. 27-39), Primjer 29.

sporednom tonalitetu. To se najbolje vidi onda kada završetak uklona ne vodi natrag na ono mjesto od kojega je uklon započeo, već u neki kasniji stadij druge teme, redovito blizu same kadence. Tako, primjerice, prilikom nastupa uklona kao digresije nakon polovične kadence u sporednom tonalitetu, umjesto povratku na prethodnu polovičnu kadencu, uklon može voditi u dominantu proširene kadencirajuće progresije (redovito u obliku kadencirajućeg kvartsekstakorda) – dakle završnog dijela druge teme. Uklon tada ima funkciju *kompenzacije* – umjesto konvencionalnim postupcima u sporednom tonalitetu, do završne kadence dopijeva se zaobilaznim putem, uklonom se premošćuje i nadomješta dio zbivanja potrebnih za logičan tijek druge teme.³⁴



Primjer 15. Uklon kao harmonijsko-formalni most

4. *Uklon kao harmonijsko proširenje.* Kada je harmonijska digresija tako integrirana u harmonijski tijek druge teme da se ne može više govoriti o udaljavanju, uklon u potpunosti dobiva karakteristike proširenja. To se katkada događa unutar proširene kadencirajuće progresije u sporednom tonalitetu: tada se na basovom tonu koji pripada kadencirajućoj progresiji odvija uklon – obično s basom kao ležećom dominantom privremenog tonaliteta. Dominantni pedalni ton u basu tada ima dvostruku funkciju: s jedne strane on „drži na okupu“ zbivanje unutar privremenog tonaliteta tj. integrira ga u tonalitet druge teme, s druge strane on naglašava nesamostalnost uklona, naročito zbog odsutstva toničkog kvintakorda privremenog tonaliteta i stalne napetosti koja proizlazi iz prisutstva dominantnog pedala.³⁵
5. *Uklon kao anticipacija provedbe.* Harmonijske, formalne kao i melodijsko-ritmičke odlike uklona katkada odaju prisutnost središnjeg (provedbenog) tipa izlaganja. Ubrzani harmonijski ritam kao i ubrzani ritmički puls uopće, lančane modulacije i fragmentarnost strukture u uklonima tada su redovito u snažnom kontrastu s ostatkom druge teme – provedba kao da je „nenadano“ nastupila te unijela karakterističnu provedbenu neizvjesnost.³⁶

³⁴ Vidi, primjerice, Mozartovu 40. simfoniju u g-molu, KV 550 (II. Andante, t. 27-37), Primjer 60.

³⁵ Vidi, primjerice, Mozartovu 40. simfoniju u g-molu, KV 550 (I. Molto Allegro, t. 58-64), Primjer 59.

³⁶ Vidi, primjerice, Haydnovu Klavirsku sonatu u B-duru, br. 41 (I. Allegro, t. 25-35), Mozartov Gudački kvintet u D-duru, KV 493 (II. Adagio, t. 16-26), Primjer 61.

6. *Uklon kao karakteristični nestabilni odsjek nakon SAK.* Katkada u eliziji sa prethodnom savršenom autentičnom kadencom druge teme nastupa nova grupa s karakterističnim odlikama tonalitete nestabilnosti. Općenito, takve grupe odlikuju se jakim modulativnim nabojem te visokom ritmičkom pokretljivošću, čime postaje jasno kako druga tema nije privedena svome kraju te kako je ostalo još „neriješenog posla“. Retorički, takvi ukloni također imaju odlike provedbe, fenomenološki, pak, oni su istovrsni s gore opisanim mutacijama koje dolaze nakon oslabljenih savršenih autentičnih kadenci.³⁷
7. *Uklon kao „interpolirana tonaliteta ploha“.* Nastup uklona ponekad nije čvrsto integriran u prethodno zbivanje u drugoj temi – umjesto logičnom i postupnom promjenom tonaliteta, uklon nastupa na način tonalitetskog skoka. Tu na osobit način do izražaja dolazi tonička harmonija privremenog tonaliteta – njegovo harmonijsko potvrđivanje obično je slabije naglašeno, a u prvi plan stupa plošno suprotstavljanje dviju tonskih sfera (sporednog i privremenog tonaliteta).³⁸
8. *Uklon kao harmonijsko „lutanje“.* Kod drugih tema pravilne građe katkada se javljaju ukloni naglašeno nestabilnog harmonijskog plana. „Lutanje“ po većem broju tonaliteta tada predstavlja svojevrsno naličje idealiziranog prednjeg tematskog plana, opet prokazujući nestabilnost druge teme i njezinu unutarnju strukturnu disonantnost.³⁹
9. *Uklon kao dramaturgija alteriranog tona.* Katkada, unutar dijatonske melodijsko-harmonijske strukture druge teme, pojava isprva beznačajne alteracije postaje povodom za destabilizaciju tonaliteta. Alteracija (koja ovdje obvezno dolazi iz niske sfere⁴⁰) može voditi u uklon odmah ili, još češće, nastupiti najprije neprimjetno, a pri slijedećoj pojavi izazvati promjenu tonaliteta. Alterirani ton tada postaje ili tonika uklona, ili kritični ton modulirajućeg akorda. U kontekstu isprva stabilne strukture druge teme, alteracija tada dobiva funkciju destabilizirajućeg detalja koji, nakon prvog neprimjetnog nastupa, stavljanjem „pod povećalo“ postaje okidačem promjene

³⁷ Vidi uklone u Mozartovom Klavirskom koncertu u D-duru, KV 451 (I. Allegro assai, t. 143ff) - Primjer 64, Haydnovoj simfoniji u D-duru, br. 86 (I. Allegro spiritoso, t. 74-82), Klavirskoj sonati u C-duru, br. 50 (I. Allegro, t. 37-42) te usporedi s mutacijom u Mozartovoj Klavirskoj sonati u F-duru, KV 332 (I. Allegro, t. 56-70).

³⁸ Vidi uklone u Haydnovom Gudačkom kvartetu u D-duru, op. 17. br. 6 (I. Presto, t. 43-56) – Primjer 23, Mozartovom Gudačkom kvartetu br. 19 u C-duru („Disonanca“), KV 465 (IV. Allegro molto, t. 87-102) te Gudački kvintet u C-duru, KV 515 (IV. Allegro, t. 117-136) – Primjer 57.

³⁹ Vidi uklone u Mozartovim Klavirskim koncertima br. 18 u B-duru, KV 456 (I. Allegro vivace, t. 117-128) – Primjer 34, i br. 24 u c-molu, KV 491 (I. Allegro, t. 220-241) – Primjer 52.

⁴⁰ Iz razloga sličnih onima zbog kojih ukloni vrlo rijetko vode u tonalitete iz „visoke“ sfere, i alteracije iz „visoke“ sfere uglavnom ne daju povoda uklonima.

tonaliteta. Mjesto alteriranog tona unutar osnovnog tonaliteta⁴¹ dovedeno je tada, uz pomoć uklona, do svojih punih posljedica.⁴²

10. *Uklon kao dramatisacija mutacije.* Kao varijanta gornjeg postupka, i ovdje uklon redovito ima ulogu zaoštrenja zbivanja. Povećanjem napetosti (dinamičke, ritmičke i harmonijske) uklon očituje disonantnu stranu mutacije (koja je isprva možda donijela tek promjenu boje, a ne i napetosti). Ipak, moguće je susresti i obratan postupak: uklon u durski tonaliteta kao pad tenzije koju je donijela mutacija. Logikom kontrasta mol – dur uklon tada zadobiva svojstvo kratkog opuštanja, svojevrsne „odmorišne točke“ unutar mutacije – analogno položaju druge durske teme u ekspoziciji molskog sonatnog oblika.⁴³

Kako se to već iz gornjeg pregleda može naslutiti, raznolikost građe druge teme, obilježene mnogim proširenjima, interpolacijama i općenito labavom strukturom, ogleda se i u raznolikosti formalnih okolnosti unutar kojih se pojavljuju ukloni. Mutacija, proširena kadencirajuća progresija, ponovljena formalna cjelina, zastoj na dominantu i izbjegnuta kadenca samo su neka od karakterističnih mjesta njihova pojavljivanja. Završetak uklona pak, vezan je gotovo isključivo uz artikulaciju strukturne dominante ili završni kadencirajući kvartsekstakord. Prvi slučaj analogan je situaciji sa mutacijama, dok drugi predstavlja integriranu inačicu uklona. Odabir završetka nerijetko ovisi i o protoku muzičkog vremena: uklon u prvoj grupi druge teme češće završava strukturnom dominantom – ostavljajući tako prostora daljnjem zbivanju – dok uklon u drugoj grupi (ili pri kraju samo jedne grupe) obično završava kadencirajućim kvartsekstakordom.⁴⁴ Nadalje, okruženje uklona nerijetko se odlikuje karakterističnim simetrijama u pogledu harmonije, forme i fature. Primjerice, kada proširena kadencirajuća progresija kojom se uvodi uklon ne sadrži neku od karakterističnih harmonija, ona može biti „nadoknađena“ prilikom povratka u sporedni tonaliteta.⁴⁵ Također, završetak uklona može donijeti zbivanje u drugom registru od onoga koji je prethodio uklonu. Tu spadaju i gore spomenuti ukloni koji oko sebe formiraju trodijelnu (ABA') građu. Odsjek koji se ponavlja pri završetku uklona može tada biti doslovna repriza prvoga (sada, dakako, bez uklona), ali je često i obogaćen nekim harmonijskim i registarskim promjenama.

⁴¹Ovdje je Rosenova tvrdnja o tome kako je „modulacija samo proširenje akorda, njegovo prenošenje na višu strukturnu razinu,“ dovedena do krajnosti: modulacija (odnosno uklon) postaje proširenje jednog jedinog tona, ona je rezultat propitivanja odnosa jednog tona spram osnovnog tonaliteta (vidi: Rosen, *Classical Style*, str. 87-88)

⁴²Vidi uklon u Haydnovoj Simfoniji u D-duru, br. 73 (I. Allegro, t. 50-66) te Mozartovoj Simfoniji br. 39 u Es-duru, KV 543 (IV. Finale. Allegro, t. 48-68) – Primjer 44.

⁴³Vidi Haydnov Klavirski trio u Es-duru, br. 30 (Primjer 19).

⁴⁴Ipak, i ovo načelo ima iznimki, redovito uvjetovanih drugim okolnostima. Vidi prethodni odlomak: „Uklon kao anulacija kadence.“

⁴⁵Vidi, primjerice, Haydnov Gudački kvartet u D-duru, op. 50 br. 6 (I. Allegro, t. 34-48) – Primjer 36.

S obzirom na duljinu, ukloni variraju od vrlo kratkih i jednostavnih do dugih i složenih, često u zavisnosti o tehnikama prolongacije. Jednostavni i kratki – klasični tip uklona – sastoji se od tri faze: 1. uvođenje privremene tonike uz pomoć karakteristične harmonijske progresije, 2. privremena tonika uklona, te 3. povratak u osnovni tonalitet. Takvu shemu odaju, primjerice, karakteristični ukloni u tonalitet na bVI. stupnju. Od duljih uklona, neki odražavaju identičnu shemu – veća duljina postignuta je tada produljenjem pojedine faze uz pomoć harmonijske prolongacije. Drugi ukloni opet nemaju jasno izražen središnji tonalitet, uklon se tada sastoji od lančanih modulacija ili modulirajuće sekvence, bez izražene središnje „postaje“. Nadalje, kod nekih uklona izostaje prva faza, tako da tonika privremenog tonaliteta nastupa nepripremljeno, na način tonalitetnog skoka. To su oni ukloni koji su gore okarakterizirani kao interpolirane tonalitetne plohe. Neki ukloni opet, premda odaju cjelovitu trodijelnu građu, ne sadrže nikakvu harmonijsku potvrdu – uklon se tada sastoji isključivo od prolongacije trajanja privremene tonike. Slijedi prikaz mogućnosti prolongacije pojedinih faza klasičnog uklona.

1. *Uvođenje privremene tonike.* Trenutak napuštanja osnovnog tonaliteta (nastup modulirajućeg akorda) jest ključni psihološki moment uklona. Ova faza može biti prolongirana ponavljanjem harmonijske progresije kojom je nova tonika uvedena, ali samo onda kada je modulirajući akord prema privremenoj tonici u odnosu dominante. Ponavljanje neke druge progresije (primjerice izbjegnute kadence V – bVI) nije karakteristično za visoki klasični stil stoga što nije u službi harmonijske potvrde (koja je ovdje, naravno, samo djelomična) privremenog tonaliteta, naprotiv, ono bi vraćalo muzičko zbivanje korak unatrag.
2. *Privremena tonika uklona.* Trajanje privremene tonike uklona može biti prolongirano na dva načina: harmonijskom progresijom i produljenjem trajanja same tonike. Prolongirajuća harmonijska progresija najčešće se sastoji od dva akorda – tonike i dominante – a rjeđe od većeg broja akorda i slijeda S – D – T. Kod prolongacije u obliku T – D, progresija se najčešće ponavlja 2 puta, a dominantna je predstavljena u obliku malog durskog 6/5. Važno je napomenuti kako je potvrda privremenog tonaliteta koja proizlazi iz prolongacijske progresije uvijek samo djelomična, iz čega proizlazi i jedno značajno pravilo prema kojemu u privremenom tonalitetu nema prave savršene autentične kadence.
3. *Povratak u osnovni tonalitet.* Trenutak povratka u osnovni tonalitet također može biti prolongiran, i to na nekoliko specifičnih načina. Kada se povratak sastoji od jednostavne progresije (često samo dvaju akorda), prolongaciju je moguće postići opet produljenjem trajanja samih akorda. Dulje povratne progresije nastaju obično kao rezultat sekvence. Konačno, povratna progresija ponekad može sastojati od duljeg i složenijeg modulativnog lanca, redovito primjenom izrazitih kromatskih i enharmonijskih spojeva. Povratak tada ima ulogu harmonijskog vrhunca uklona, kao

svojevrsno završno zaoštrenje i rastakanje posljednjih tragova stabilnosti koji su se još nazirali unutar privremenog tonaliteta.

3.1. Pregled ciljnih tonaliteta

Osnovna podjela ciljnih tonaliteta uklona može se izvršiti s obzirom na mjesto njihovih tonika unutar osnovnog tonaliteta: s jedne strane nalaze se tonaliteti preuzeti iz istoimenog mola – prije svega tonaliteti na sniženim stupnjevima osnovnog tonaliteta – a, s druge, tonaliteti dijatonskih stupnjeva osnovnog tonaliteta. Ova distinkcija nije nipošto samo teorijska – ponajprije, ona u sebi odražava razvojni stadij harmonijskog jezika druge polovice 18. stoljeća. Prva skupina zapravo predstavlja nisku, odnosno subdominantnu stranu tonaliteta, dok druga predstavlja visoku, odnosno dominantnu. S obzirom na relativno visoku usmjerenost harmonije bečke klasike (koja se u skladateljskoj praksi ogleda kroz značajnu prevlast durskih nad molskim tonalitetima⁴⁶) jasno je da će u konkretnoj praksi tonikalizacija dijatonskih stupnjeva dura djelovati manje neobično i manje karakteristično nego tonikalizacija onih stupnjeva koji (budući da su preuzeti iz istoimenog mola) donose privremeno zatamnjenje i pomicanje tonalitetne usmjerenosti prema subdominantnoj strani.⁴⁷ Tako, prema teoriji A. Ogolevca,⁴⁸ durska ljestvica sadrži dva stupnja neutralnog usmjerenja (I. i V. st.), četiri tona dominantnog usmjerenja (II., III., VI. i VII. st.), a samo jedan ton subdominantnog usmjerenja (IV. st.).⁴⁹ Samim time, jasna je i okrenutost durskog tonaliteta prema uključivanju molskih elemenata – napose istupanjima na „nisku“ stranu – u čemu se ogleda težnja za uspostavljanjem svojevrzne tonalitetne „ravnoteže“.⁵⁰

TONALITETI PREUZETI IZ ISTOIMENOG MOLA

Premda se iz čistog teorijskog gledišta njihovo stavljanje na prvo mjesto može činiti nelogičnim, tonaliteti preuzeti iz istoimenog mola predstavljaju karakteristično odredište klasičnih uklona. Njihov fenomenološki primat potvrđuje ne samo njihova daleko veća brojčana zastupljenost u skladateljskoj praksi već ponajprije njihova posebna uloga u procesu profiliranja i unaprijeđivanja harmonijskog jezika bečke klasike. Naime, povijesni proces polaganog i sve većeg prožimanja istoimenih tonskih rodova – u baroku tek

⁴⁶ Napose u domeni druge teme sonatnog oblika, koja je praktično uvijek durska.

⁴⁷ Osim u slučaju kada je tonikalizacija dijatonskog stupnja vezana uz neki neočekivani harmonijsko-formalni postupak koji, svojim intenzitetom, prebacuje tonalni centar na taj stupanj.

⁴⁸ Vidi Peričić, Vlastimir, *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd: Umetnička Akademija u Beogradu, 1968.

⁴⁹ U molu je pak situacija obrnuta: samo je jedan ton visoko usmjeren (II. st.), a četiri nisko (III., IV., V., VI.).

⁵⁰ Ideal takve ravnoteže bio bi univerzalni, dvorodni tonalitet sa integriranim elementima obaju tonskih rodova. Premda je on ovdje zamišljen kao teorijski ideal, na njegovu primjenu može se naići pri kraju epohe klasične harmonije.

nagoviješten – donosi u bečkoj klasici – u obliku uklona ove vrste – svoje prve značajnije plodove.⁵¹

Slijedeća tabela donosi pregled svih tonaliteta preuzetih iz istoimenog mola.

STUPANJ	ODNOS PREMA ISTOIMENOM MOLU
bII	napuljska sfera
bIII	paralela
IVb	subdominanta
Vb	molska (prirodna) dominantna
bVI	subdominanta paralele
bVII	dominantna paralele

Tabela 1: Tonaliteti preuzeti iz istoimenog mola

Tonaliteti na bIII., bVI. i bVII. stupnju. Tonaliteti na sniženom III., VI. i VII. stupnju predstavljaju najčešće ciljeve uklona u ovoj skupini, ali i uklona u drugoj temi uopće. Njihov osobiti značaj temelji se na njihovom posebnom mjestu unutar harmonijskog jezika bečke klasike. Naime, dok je barokni sustav sekundarnih dominantni poznao tonikalizaciju IV. i V. stupnja⁵², a u razvijenijim primjerima (kod Bacha) eventualno i II. i VI.,⁵³ druga polovica 18. stoljeća već obilno koristi tonikalizaciju svih dijatonskih stupnjeva putem sekundarnih dominantni (s izuzetkom III. koji se još pojavljuje razmjerno rijetko) – stupnjeva koji su u prvoj polovici stoljeća još bili predmet modulacije. Usporedno s ovim proširenjem broja i značaja sekundarnih tonalitetnih centara započinje i integracija molskih elemenata u dur. Iz gledišta ljestvične strukture, ona se vrši preuzimanjem ljestvičnih tonova iz istoimenoga mola te njima pripadajućih akorada. Na prvome mjestu potrebno je ovdje spomenuti upotrebu molda, uz pomoć kojega se ljestvična struktura proširuje za jednu novu alteraciju (sniženi VI. stupanj) te nekoliko akorada: smanjeni septakord (VIIb7) i molska subdominanta (IV5/b3, odnosno II7/b5). Još viši stupanj konfrontacije dura i mola na zajedničkoj tonici događa se na mjestima mutacije – promjene tonskog roda – čime se u dur uvode i druge dvije alteracije (bIII. i bVII. stupanj). Time je već otvoren tonski prostor tonaliteta udaljenog za tri predznaka prema dolje, a samim time stavljeni su na raspolaganje za tonikalizaciju i svi njegovi stupnjevi, napose ona tri koja predstavljaju alteracije dijatonskih stupnjeva dura. Slijedeći korak – tonikalizacija ovih triju „novostečenih“ stupnjeva putem uklona (dakle bIII, bVI i bVII) – jedna je od ključnih harmonijskih pojava ove epohe. Imajući naime u vidu kasniji razvoj harmonijskog jezika, može se reći da se ovime pripravlja teren za njihovu daljnju

⁵¹ Vidi također: Despić, *Harmonska analiza*, str. 215- 223.

⁵² Vidi: Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, str. 44.

⁵³ Ibid., str. 58

integraciju u durski tonalitet u skladbama 19. stoljeća u vidu proširenog tonaliteta, medijantike i srodnih harmonijskih pojava.

TONALITETI DIJATONSKIH STUPNJEVA DURA

Za razliku od prethodne grupe, dijatonski stupnjevi dura i njima pripadajući akordi uglavnom su dobro integrirani u klasični tonalitet preko svojih sekundarnih dominantni (a djelomično već i subdominanti), tako da njihova tonikalizacija u pravilu ne stvara dojam promjene tonaliteta. Tako i u slučajevima kada se neki stupanj uzastopce nekoliko puta potvrđuje svojom sekundarnom dominantom (ili cijelim slijedom S – D – T) obično ne dolazi do potpune destabilizacije osnovnog tonaliteta. Primjerice, u prvom stavku Haydnovog koncerta za klavir u D-duru (t. 16 – 19) II. stupanj potvrđen je dva puta kao privremena tonika uz pomoć sekundarne subdominante i dominante (možda je bolje reći: uz pomoć bifunkcionalne harmonije sm. 7/3). Pritom ipak ne dolazi do uklona u e-mol, već se cijelo zbivanje doživljava kao prolongacija harmonije II. stupnja u okviru proširene harmonijske progresije I – II6 – V (t. 12 – 20), gdje t. 16 – 19 predstavljaju sekventnu transpoziciju t. 12 – 15. Širi kontekst glazbenog zbivanja, kao i uobičajenost harmonijske progresije, dakle, opravdavaju da se ovakve pojave ne uvrste među uklone, od kojih se oni, uostalom, i u slušnom dojmu bitno razlikuju. U takvim slučajevima moguće je možda govoriti o jačanju sekundarnog tonalnog centra, ali primat tonike time ipak ne biva narušen.

[Vivace]

D: I

II (S/II) (D/II) (S/II) (D/II) (D/D) V

Primjer 16. Haydn: Klavirski koncert u D-duru, Hob. XVIII/11 (I. Vivace)

Takve pojačane tonikalizacije moguće je susresti primjerice na VI. stupnju kao gotovo standardizirano harmonijsko odredište pri kraju druge teme u sonatnim stavcima, obično nakon savršene autentične kadence. Međutim, kada se u te iste tonalitete dolazi na harmonijski neočekivan način i na formalno neočekivanom mjestu – redovito uz primjenu enharmonije i izbjegnutih kadenci – može doći i do naglije destabilizacije osnovnog tonaliteta i uklona u privremeni. Općenito govoreći, može se reći da su svi dijatonski stupnjevi dura koji u sustavu sekundarnih dominantni mogu postati privremene tonike (dakle II., III., IV., V. i VI. stupanj) ravnopravni ciljevi uklona. Izuzetak je VII. stupanj dura na kojemu ne postoji

konsonantni kvintakord, čime otpada i svaka mogućnost njegove tonikalizacije. Eventualno je moguće susresti prohodnu pojavu lidijskog trozvuka (molskog kvintakorda na VII. stupnju) kojom se nakratko destabilizira tonalitet.⁵⁴

⁵⁴ Vidi Haydnovu Simfoniju u B-duru, Hob. I/98 (IV. Presto, t. 72-73).

3.2. Sistematizacija temeljnih postupaka

3.2.1. Uklon unutar mutacije

Već je rečeno kako promjena tonskog roda – kod klasičara kronološki najraniji oblik destabilizacije sporednog tonaliteta – nerijetko „pripravlja teren“ za tonalitetna istupanja. Mutacijom u istoimeni mol zalazi se u „nisku“ sferu – za tri predznaka prema dolje – i stavljaju na raspolaganje za tonikalizaciju tri nova stupnja (bIII, bVI., bVII.), ali i molske varijante tonaliteta na IV. i V. stupnju. S obzirom na to da s istoimenim molom dijeli sve predznake, tj. isti tonski prostor, ukloni u tonalitet paralele (odnosno bIII. stupanj) nameću se kao najjednostavnija mogućnost. Najbolje je to vidljivo u primjerima u kojima nakon mutacije slijedi sekvenca na stupnjevima prirodnog mola: redovita pojava kvintakorda (ili, još češće, malog durskog septakorda) na bVII. stupnju (koji nije ništa drugo doli dominantanta paralele) već vrlo jasno sugerira mogućnost uklona u paralelu.

40 [Allegro] *p* tr

G: I (SAK) g: V I V

45 I IV7 (B:II7) VII4/3 (V4/3) III7 (I7) VI4/3

50 II7 V4/3 I VI D/D V (PK)

Primjer 17. Haydn: Simfonija u C-duru, br. 2 (I. Allegro)

Rani Haydnov primjer (iz oko 1760.) pokazuje tipičnu situaciju: nakon rane kance prve grupe druge teme u G-duru, slijedi rečenica u istoimenom g-molu koja u središnjem dijelu (t. 45-52) sadrži sekvencu prividnih dominantnih odnosa (I – IV, VII – III, VI – II, V – I).⁵⁵

⁵⁵ Primjer sekvence unutar mutacije – sa identičnim slijedom harmonija – može se pronaći i u visokoj klasiци: vidi Mozartov klavirski koncert u G-duru, KV 453 (I. Allegro, t. 126-132) iz 1784. godine, kao i Klavirsku sonatu u F-duru, KV 332 (I. Allegro, t. 60-66).

[Allegro moderato]

Primjer 18. Haydn: Klavirska sonata u A-duru, br. 26 (I. Allegro moderato)

Ova sonata donosi srodnu sekvencu (I – VI, VII – V, VI – IV, V). Ovdje na prirodnom VII. stupnju također nastupa mali durski septakord čime je naznačena mogućnost uklona u tonalitet paralele, tj. bIII.⁵⁶ Treba također primijetiti da ova sekvencu zapravo donosi harmonizaciju silaznog frigijskog tetrakorda.

Prethodni primjeri pokazuju dva srodna slučaja u kojima se vidi kako mutacija – promjena tonskog roda – čini bliskim tonalitet na bIII. stupnju. Situacija je ovdje dvojaka: s jedne strane, sekvencu u prirodnom molu približava tonalitet paralele, s druge strane pravilnost i dosljednost sekventnog kretanja onemogućuje njegovu tonikalizaciju. Za razliku od ovih primjera u kojima je mogućnost uklona bila samo naznačena sekvencom, prava tonikalizacija bIII. stupnja može se dogoditi na više načina, svih redom iz područja dijatone. Najjednostavniji jest dijatonska promjena funkcije toničkog kvintakorda. Tonički kvintakord tada postaje dijelom harmonijske progresije u tonalitetu bIII. stupnja. Progresija može biti srodna onoj iz sekvence u prirodnom molu (VI – II – V – I) ili kadencirajuća (VI – IV – V – I), a katkada nakon VI5/3 direktno slijedi kadencirajuća dominantna za bIII. Osim toničkog kvintakorda, za dijatonsku zamjenu koristi se i karakteristični „durski sekstakord na tonici“⁵⁷. Takav sekstakord redovito nastupa u okviru progresije V6 – VI6 ili kao melodijska seksta I5-6, uvijek s naglašenim napuljskim prizvukom prilikom karakterističnog polustepenog nastupa male sekste. Mala seksta nad tonikom (koja ima neka karakteristična svojstva disonance) traži postepeno razrješenje prema dolje, ali ono se događa nakon

⁵⁶ Identična sekvencu može se naći i u Haydnovoj Simfoniji Hob. I/52 u c-molu nastaloj oko 1772. (I. Allegro assai con brio, t. 27-30) s razlikom što se kao predzadnji akord pojavljuje povećani sekstakord. Analogan harmonijski plan ima i sekvencu u drugoj temi Mozartovog Gudačkog kvarteta u D-duru, KV 575, iz 1789. (IV. Allegretto, t. 40-46)

⁵⁷ Odnosno u duru, varijantni VI6/3.

melodijskog pomaka basa u novu toniku unutar progresije IV6 – V6/5 – I.⁵⁸ Nadalje, osim postupnim uvođenjem, uklon može nastupiti i naglo, na način tonalitetnog skoka, ili kao tzv. modulacija preko zajedničkog tona. Zbog blizine tonaliteta na bIII. stupnju, kromatski i enharmonijski postupci promjene tonaliteta (premda načelno mogući) u ovoj skupini uglavnom se ne mogu susresti.

[Allegro moderato]

57 *p*
B: I6 II6 V6/4 - 7 b: I
p.k.p. IK

61
(VII7) Des: VI I6/4 II6 V7 I
..... (SAK)

65
b: V4/3 I6 5 VI7 D/D V
p.k.p. PK

Primjer 19. Haydn: Klavirski trio u Es-duru, br. 30 (I. Allegro moderato)

Uklon u bIII. (t. 62-64) nastupa kao drugi dvotakt u okviru mutacije u b-mol koja je građena kao velika rečenica (2+2+4). Harmonijski, dvotakt dijatonski glatko⁵⁹ modulira u paralelni Des-dur preko kadencirajuće progresije koja završava savršenom autentičnom kadencom u Des-duru. To naizgled proturiječi pravilu prema kojem u privremenom tonalitetu nema savršene autentične kadenice, međutim, radi se o kadencaima čiji formalni status vrijedi samo na razini dvotakta.⁶⁰

⁵⁸ Svojstvo male sekste nad tonikom kao jake harmonijske disonance, tona koji teži za postepenim razrješenjem prema dolje, primijetio je već i Deryck Cooke u svojoj knjizi *The Language of Music*. Vidi: Cooke, Deryck, *Jezik muzike*, Beograd: Nolit, 1982.

⁵⁹ Srodan uklon nalazi se u Mozartovoj Violinskoj sonati u A-duru, KV 526 (II. Andante), ali je harmonijski prijelaz ovdje neposredniji: nakon I5/3 u a-molu odmah slijedi kadencirajući 6/4 u C-duru.

⁶⁰ Za kadenca kojima zaključna funkcija vrijedi isključivo na razini male formalne cjeline (dvotakta, četverotakta), Caplin uvodi pojam „ograničenog kadencirajućeg opsega“ (vidi: Caplin, *The Classical Cadence*, str. 86-89; te Hepokoski, Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 84-85).

77 **[Allegro]**
p

C: V c: I VI6/5 II

V6/5 I5 I7
 Es: VI7

II7 V7

I7 IV7

II6
 C: IV6 V7 VI II6 V6/4 V7

Primjer 20. Mozart: Gudački kvartet u F-duru, KV 590 (IV. Allegro)

Uklon u Es-dur izveden je u okviru uobičajene silazne sekvence u c-molu VI – II – V – I – IV – VII – III – VI. Prvi dio sekvence (VI – II – V – I) donosi model dva puta. Drugi dio sekvence (I – IV – VII – III – VI, iz gledišta c-mola) ne djeluje toliko kao nastavak nego kao transpozicija prethodne sekvence u Es-dur – na način tonalitetnog skoka. Osim transpozicijom sekvence (i registarskim prijelomom koji iz njega proizlazi), razdvajanje c-mola i Es-dura potcrtano je i redukcijom broja glasova na početku drugog dijela sekvence, te prekidom harmonijskog kontinuiteta koji nastaje kao rezultat početka drugog dijela istim akordom kojim je završio prvi dio. Osobita originalnost ovog ostvarenja leži u izrazito gustom polifonim tkivu unutar kojega nizom oštrih melodijskih sukoba dolazi do formiranja sasvim originalnih slučajnih harmonija. Sudarom dugih zaostajalica i figuriranih prohodnih tonova koji su uvedeni u strukturu klasične sekvence sa septakordima dolazi tako i do formiranja kvartnih akorada (d-es-as-b na početku t. 89, b-d-es-as na početku t. 90 itd.) koji ipak, zbog dosljedne izmjene harmonija i logičnog vođenja melodijskih linija protkanih finom kromatikom, prolaze gotovo neopaženo, dajući ovome mjestu osobitu zvučnu boju.

[Allegro]

26 F: I6 II6 V6/4 - 7 IV6 III6 D/III III6 D/II II V7 I II6

31 V7 f: I IK V6

34 I5 - 6 V6/5 I IV As: VI5 - 6

37 V5 6 I II6 f: IV6 V5 6/5

40 I IV6 V PK

42

43

Primjer 21. Haydn: Gudački kvartet u d-molu, op. 76 br. 2 „Kvinte“ (I. Allegro)
 Uklon u As-dur nastupa uz pomoć dijatonske zamjene karakterističnog „durskog sekstakorda na tonici“ i progresije IV6 – V6/5 – I u As-duru. U As-duru nastupa model sekvence (t. 38-39) koja vodi natrag ka

polovičnoj kadenci u f-molu, pripremajući tako povratak u sporedni F-dur. Redukcija broja dionica, kao i prekid pulsirajućih osminki daju ovom uklonu svojstvo „kratkog zatišja“ unutar „bure f-mola“.

33 [Andante]

36

F: I f: I

39

f: II7 D:III III N6 V6/4 7 F: I
 As: VII7 V6/5 I...
 p.k.p. IK

Primjer 22. Mozart: Klavirska sonata u F-duru br. 15, KV 533/494 (II. Andante)

Uklon u As-dur integriran je u postepenu liniju basa koja uzlazi od tonike prema dominantni f-mola, postajući tako dio proširene kadencirajuće progresije u f-molu.

[Presto]

26

A: I V4/3 I6 V4/3

30

a: I V4/3 I V4/3 I

35

V4/3 I V4/3

Primjer 23. Haydn: Gudački kvartet u D-duru, op. 17 br. 6 (I. Presto)

Uklon u C-dur interpoliran je u polovičnu kadencu (t. 43) kojom je završila prethodna mutacija. Uklon nastupa na način tonalitetnog skoka preko zadržanog zajedničkog tona e¹, tako da između graničnih akorada mutacije i uklona postoji kromatska terčna srodnost. Privremeni C-dur predstavljen je na način „tonalitetne plohe“ – samo uz pomoć toničkog kvintakorda, dominanta C-dura javlja se tek kasnije u okviru dvotaktnog modela povratne dijatonske silazne terčne sekvence koja vodi polovičnoj kadenci u a-molu. V5/3 kojim završava uklon (t. 56) postavljen je u istom položaju kao pri završetku prve mutacije (t. 43) što samo dodatno potvrđuje ulogu uklona kao interpolacije.

U gornjim primjerima, uklon se sastojao od samo jednog središnjeg tonaliteta – bIII. Međutim, ponekad se uz bIII. (paralelu) javlja i tonalitet njegove dominante (bVII.) – inače, manje karakterističan cilj uklona. Nadalje, moguće je susresti i sekventne uklone za sekundu prema gore (bIII – IVb), a ponekad uklon u bIII. postavlja platformu za cijeli lanac tonikalizacija unutar kojega se – redovito uz pomoć sekvence – tonikalizacijom stupnjeva paralele istoimenog, pa čak i njihovih molskih varijanti, dospijeva do tonaliteta udaljenih i za pet predznaka prema dolje te zatvara tonalitetni luk znatnijeg obujma.

56 *fz* *p tr* *fz* *p tr* *tr*

V I Des: II6/5 II7 V7 I es: VII4/3 VII6/5

62 *fz* *p*

II7 V7 I b: IV D/D V6/4 - 7 B: I

IK

SAK

Primjer 25. Haydn: Gudački kvartet u G-duru, op. 76 br. 1 (IV. Allegro ma non troppo)

U ovom primjeru kod kasnog Haydna naizgled izostaje klasična trodjelna građa: uklon se, kao u prethodnom primjeru, sastoji od niza tonikalizacija unutar mutacije – bez središnjeg tonaliteta. Međutim, pogled na okruženje mutacije razjašnjava situaciju: cijela mutacija zapravo je interpolirana u trajanje završne tonike savršene autentične kadence druge teme u B-duru, a funkciju središnjeg (disonantnog) tonaliteta vrši akord ges-b-des-es kojim mutacija započinje. Tonalitetni skok koji nastaje kao rezultat izravnog nastupa središnjeg akorda te njegova jaka potreba za razrješenjem čine da svo zbivanje koje slijedi ima funkciju razrješenja tonalitetne disonance te povratka u sporedni tonalitet, što jest svojstvo treće faze uklona. Taj se povratak odvija u nekoliko etapa od kojih je svaka zaodjenuta u formalnu strukturu trotakta: akord ges-b-des-es isprva se tumači i rješava kao subdominanta b-mola (t. 55-57), zatim kao subdominanta paralelnog Des-dura (t. 58-60), model se zatim slobodno transponira u es-mol (sekventni uklon bIII – IVb u t. 61-63), a posljednji trotakt donosi povratak u b-mol i vodi u kadencu mutacije. Međutim, kadenca je izbjegnuta – umjesto tonike b-mola, u registru kojim je završila prethodna savršena autentična kadenca druge teme nastupa tonika B-dura. Tu se još jednom očituje svojstvo cijele mutacije kao harmonijske interpolacije u kadenci druge teme, tj. kao svojevrsnog produljenog povratka od interpoliranog disonantnog akorda ges-b-des-es u okrilje sporednog tonaliteta.

176 [Allegro]

A: I V VI7 II7 V7 I7

180 II6 V2 I6 II V6/5 I a: N6 V2 I6 IV6 C: II6 V2 I6

184
 IV6 e: N6 V2 a: V6/5 d: V2 g: V6/5 C: V2 I6/5 IV2 VII6/5 a: II6/5 V2

188
 I6 IV2 VII6/5 V6/5 I D/II II6

191
 6/5 V6/4 - 7 I

p.k.p.

NAK

Primjer 26. Mozart: Klavirski koncert u D-duru br. 26 „Krunidbeni“, KV 537 (I. Allegro)

Uklon golemih razmjera nastupa kao dramtizacija alteriranog tona. Druga tema (koja započinje još u t. 164) odlikuje se bezbrižnom dijatonskom melodijom te sasvim jednostavnim harmonijama.

Kantabilizacijom melodije u t. 178 započinje i njezina kromatizacija: najprije prohodom dis^2 i appoggiaturom c^2 , zatim varijantom izmjeničnog tona $a:is^1$ u t. 180. Posljednji, odlučujući val kromatike nastupa u t. 181: ponovno prohod dis^2 , zatim korespondentni prohodi f^1 i c^2 . Nastupom alteracije c^2 („molske terce“) koja ima svojstvo svojevrstne „tonalitetne pukotine“, započinje mutacija u a-mol. Sinkopiranjem alteracije (prva sinkopirana osminka u drugoj temi!) „pukotina“ je vješto stavljena u prvi plan, a zbivanje kao da je na trenutak zaustavljeno kako bi se sva pozornost preusmjerila na tonalitetnu promjenu i događaj kojim je ona izazvana. Sama mutacija najprije započinje kao molska varijanta prethodnog dvotakta (t. 182), no ona postaje jednotaktni model uzlazne terčne sekvence koja iz a-mola preko C-dura dolazi do e-mola gdje se u t. 184 postavlja novi jednotaktni model silazne sekundne sekvence koja, eliptičnim vezama i dvostruko bržim harmonijskim ritmom, po kvintnom krugu obilazi tonalitete na stupnjevima C-dura, i to: e-mol, a-mol, d-mol, g-mol i C-dur. Dolaskom u C-dur u t. 186 dolazi do fragmentacije sekventnog modela na pola takta te još jednog ubrzanja harmonijskog ritma. Nakon dijatonskog povratka u a-mol (t. 186) cijelo prethodno zbivanje kao da je anulirano kromatskom linijom $gis-g-fis-f$ (t. 188) unutar koje se odvija povratna mutacija u A-dur. Kratkim zaustavljanjem na $II6/3$ (akordu kojim je u t. 182 započeo uklon!) započinje kraća proširena kadencirajuća progresija druge teme koja zbivanje u ovoj grupi privodi svojemu logičnom završetku.

Osim $bIII$, kao vrlo karakterističan cilj uklona nakon mutacije javlja se i tonalitet varijantnog kvintakorda – bVI . Zbog svojeg još nižeg položaja u kvintnom krugu od $bIII$. (četiri snizilice), ali i zbog položaja za tercu ispod tonike, odlikuje se većim dramskim potencijalom. Premda je u osnovi niske napetosti, njegovo pojavljivanje u okviru mutacije (a ponekad i u okviru lanca uklona) nerijetko djeluje kao dramtizacija prethodnog zbivanja –

kao završno zaoštrenje prije dolaska na dominantu i ponovnog povratka u osnovni tonalitet.⁶¹ Zbog toga i klasična trodijelna građa uklona (uvođenje, privremena tonika i povratak) kod bVI. dolazi do izražaja naročito često. Harmonijski, uklon u bVI. redovito nastupa dijatonski, bilo izravno progresijom I-VI⁶², bilo postupno preko D(6/5)/bVI⁶³ (ili eventualno prohodnog D(4/3)/bVI). On može nastupiti i nakon N6/3 – subdominante sporednog tonaliteta ali istodobno i svoje subdominante – redovito kao akord interpoliran u molsku proširenu kadencirajuću progresiju između N6/3 i dominantine dominante. Uvođenje uklona također može biti rezultat i dulje harmonijske progresije – bVI5/3 tada je tonikalizirana završna postaja karakteristične harmonijske sekvence na stupnjevima melodijskog mola (I – IV – VII – III – VI). Osim ovih standardnih dijatonskih postupaka, uklon u bVI. može nastupiti i kromatski – kromatskom promjenom sekste kadencirajućeg 6/4 – direktno iz sporednog tonaliteta. Uklon se tada uvodi uz pomoć progresije V6/4 – Vb6/4 – D(6/5)/bVI, a mutacija je reducirana na razinu kromatske promjene unutar samo jednog akorda. Nadalje, uklon u bVI. može nastupiti i uz pomoć promjene funkcije smanjenog septakorda na VII. stupnju koji postaje smanjeni septakord nedominantne funkcije (SNF) – postupka koji je već bliži enharmoniji nego dijatonicima. Također, uklon u bVI. može biti dio sekventnog lanca tonikalizacija po tercama prema dolje (I – VI – IV) – pojave koja je katkada na granici između uklona i sekundarnih dominantni.

Treća faza uklona (povratak u osnovni tonalitet), kod bVI. je naročito značajna. Sastoji se uvijek od dodavanja povećane sekste na bVI5/3 čime nastaje povećani 6/5 u funkciji DD sporednog tonaliteta. Ako istodobno s dodavanjem povećane sekste bas kromatski uzlazi (u ovom slučaju bolje je reći dodavanjem povišenog IV. stupnja), nastaje smanjeni septakord iste funkcije. U pogledu povratka iz tonaliteta bVI., može se reći da su povećani 6/5 i smanjeni 6/5 (a mjestimično i mali durski 4/3!) izjednačeni u funkciji. Sam postupak uvođenja povećane sekste predmet je nekoliko karakterističnih harmonijsko-melodijskih konvencija. Naime, osim direktnog (harmonijskog) nastupa, povećana seksta može se uvesti i melodijski. Jedna od karakterističnih linija koja se pritom koristi jest postepeni silazak bVI-V-#IV u nekom od gornjih glasova.⁶⁴ Kada se ta linija pojavljuje u basu ona može biti harmonizirana kao bVI5/3 – Ib6/4 – #IVb7/5⁶⁵, međutim, zbog karakterističnosti linije, u visokoj klasiци događa se i da harmonizacija u potpunosti izostane – tada sve dionice donose liniju unisono, eventualno uz nastup smanjenog septakorda na posljednjem tonu. Drugi način melodijskog uvođenja povećane sekste jest kromatska uzlazna linija bIII-#III-IV-#IV. Harmonijski gledano, radi se o uzastopnoj alteraciji kvinte u bVI5/3, sve do intervala povećane sekste. Na

⁶¹ Takav je primjerice slučaj u Mozartovoj Simfoniji u g-molu br. 40, KV 550 (II. Andante) – vidi Primjer 60.

⁶² Vidi Haydnovu Simfoniju u Es-duru, br. 84 (I. Allegro) u Primjer 47.

⁶³ Vidi Haydnov Gudački kvartet op. 76 br. 1 u G-duru (I. Allegro con spirito) u Primjer 50.

⁶⁴ Vidi Haydnovu Simfoniju u C-duru, Hob. I/60 (II. Andante, t. 40-41).

⁶⁵ Vidi Haydnovu Klavirsku sonatu u F-duru, Hob. XVI/23 (I. Allegro moderato, t. 29-31) te Simfoniju u D-duru, Hob. I/61 (II. Adagio, t. 41-43).

kraju, povećana seksta može biti uvedena preko smanjenog septakorda nedominantne funkcije, čime se već otvara područje enharmonijskih tumačenja povećane sekste – teme koja će kasnije biti detaljnije objašnjena.

[Adagio ma non troppo]

22 *p* *cresc.*

b: I II6 V6/4 -7 VI I6 N6 VI

Ges: I6/4 - 7/5/4 - 5 -

f *p* VK *p.k.p.*

26 *mf*

D/D V6/4 - 7 I

b7

SAK

Primjer 27. Mozart: Gudački kvintet u g-molu br. 4, KV 515 (III. Adagio ma non troppo)

Kadencirajuća progresija kojom završava mutacija druge teme isprva vodi u varavu kadencu (t. 23). Pri ponavljanju progresije neočekivani nastup N6/3 (umjesto II6/3) otvara prostor njezinom daljnjem proširenju; N6/3 postaje subdominanta Ges-dura – kratkog interpoliranog tonalitetskog središta predstavljenog slijedom S – D – T nad toničkim pedalnim tonom. Nastavak proširene kadencirajuće progresije akordom D/D vodi savršenoj autentičnoj kadenci druge teme te jasno očituje harmonijsko mjesto bV15/3 između subdominante i dominantine dominante unutar cjelovite p. k. p.

[Allegro]

42 *p*

E: i...

47 *pp*

e: i II2

52 V6/5 I IV7 C: VI7 II7

56 V7 I5 - - #5 - - sm.7!
e: VI5 - - #5 - - VII2

60 D/D E: V6/4

63 7 I

SAK

Primjer 28. . Mozart: Kvintet za klarinet i gudače u A-duru, KV 581 (I. Allegro)

Druga tema građena je kao velika rečenica (t. 43-49). Njezino ponavljanje u istoimenom e-molu najprije se odvija po obrascu prethodne rečenice, no u t. 54 započinje karakteristična sekvenca sa sporednim septakordima unutar koje se odvija glatki dijatonski prijelaz u C-dur. Dostignuta tonika C-dura postaje u t. 57 polazišna točka karakterističnog kromatskog uvođenja D/D sporednog tonaliteta. Umjesto isključivo melodijskog tretmana, svaki ton linije 5-#5-6-#6 harmoniziran je vlastitim akordom, čime nastaje slijed D5/3 – P5/3 – SM7/3 – SM7/3.

27 Moderato B: I6 IV D/D

30 V6/4 Vb6/4 D/bVI Ges: V6/5

33 *cresc.*

VI5 - b5 - 6 - (b6) V
I PK

2 16
p.k.p.

37 IV D/D V6/4 - 7 I
SAK

Primjer 29. Haydn: Gudački kvartet u Es-duru, op. 9 br. 2 (I. Moderato)

Proširena kadencirajuća progresija druge teme zaustavlja se u t. 30: V6/4 neočekivano je prolongiran na cijeli takt, a silazna linija u melodijskoj dionici ne vodi u karakteristični kadencirajući triler na II. stupnju već se zaustavlja na tonici. V6/4 zatim se alterira u molski, a jednotaktni obrazac u cijelosti ponavlja. Vrhunac neizvjesnosti započinje nastupom D6/5 u Ges-duru, a njegovim rješenjem u tonički 5/3 (varijantni kvintakord VI. stupnja u B-duru) započinje karakteristični povratak u B-dur. U ovome primjeru zanimljivo je, pored karakteristične kromatsku linije te malog durskog 4/3 kao zamjenika za povećani 6/3, primijetiti dinamičku organizaciju. Svaki harmonijski postupak uklona popraćen je odgovarajućom promjenom dinamike: kromatska promjena (koja ovdje nije ništa drugo nego mutacija svedena na razinu jednog akorda) donosi pad dinamike na p (pad za tri snizilice), nastup D6/5 u Ges-duru (pad za još jednu snizilicu) stižavanje na pp, a kromatski povratak u osnovni tonalitet popraćen je crescendom koji je dodatno potenciran sinkopama u melodijskoj dionici.

[Adagio]

E: V6 D/D V7 I II6/5 V I C: V4/3 I
SAK

22 a: V4/3 e: IV VII6 I6 II6 V7

Primjer 30. Haydn: Klavirski trio u A-duru, br. 9 (I. Adagio)

U završnu toniku savršene autentične kadence interpoliran je karakteristični nestabilni odsjek unutar kojega se odvija niz tonikalizacija po tercama prema dolje. Kako na drugom dijelu prve dobe u t. 21 nastupa molska tonička terca, te kako zbivanje u t. 22 vodi u e-mol u kojemu nastupa i kadencirajuća progresija, pruža se i veoma privlačno tumačenje prema kojemu bi cijeli odsjek bio shvaćen kao mutacija s tonikalizacijom VI. i IV. stupnja. Slabost ovog tumačenja leži u činjenici da bi tada početak mutacije bio predstavljen samo toničkim kvintakordom u e-molu koji bi već idućim nastupom dominante C-dura bio napušten. Spori tempo kao i činjenica da se e-mol uspostavlja tek u t. 22 daju puno opravdanje da se C-dur i a-mol tumače kao privremeni tonaliteti bez ikakve zavisnosti o e-molu.

Presto

108 *p* E: II6 V7 6/4 7

112 *cresc.* $\flat 6/4$ D \flat VI C: V6/5 \flat VI I D \flat VI V6/5

116 *f* \flat VI I *p.k.p.*

120 D/D

124 V6/4

128 7 I

SAK

Primjer 32. Haydn: Gudački kvartet u G-duru, op. 64 br. 4 (I. Allegro con brio)

Druga tema započinje u mutiranom sporednom tonalitetu (d-molu) postavljanjem dvotaktnog modela (t. 23-24). Završetkom modela varavom kadencom započinje njegovo ponavljanje, ali sada transponirano u g-mol. Pri kraju ponavljanja progresija vodi natrag ka dominantanti d-mola preko koje je izvršen povratak u sporedni D-dur.

127 **Allegro**

A: I

131 II2 V6/5

134 D/IV d: VII4/3 IV6... I6

137 VII 6/5 I6

139 VII 6/5 I6 V6/4

142 a: I6/4 N6 D/D

Detailed description of the musical score: The score is written for a string quartet in G major. It consists of six systems of music. The first system (measures 127-130) is marked 'Allegro' and 'A: I'. The second system (measures 131-133) includes annotations 'II2' and 'V6/5'. The third system (measures 134-136) includes 'D/IV d: VII4/3' and 'IV6... I6'. The fourth system (measures 137-138) includes 'VII 6/5' and 'I6'. The fifth system (measures 139-141) includes 'VII 6/5', 'I6', and 'V6/4'. The sixth system (measures 142) includes 'a: I6/4', 'N6', and 'D/D'. The score features various musical markings such as slurs, accents, and fingerings (e.g., '5' and '3').

145

148

151

PK

Primjer 33. Mozart: Klavirski koncert u D-duru br. 26 „Krunidbeni“, KV 537 (I. Allegro)

Ovdje se druga tema isprva koleba između dura i mola: prvi četverotakt zatamnjen je uvođenjem mola u t. 130-131, sljedeći četverotakt započinje ponovno u duru, ali pri kraju donosi još intenzivnije zatamnjenje i uklon u d-mol. Trajanje d-mola prolongirano je tipičnom ponovljenom prolongirajućom progresijom, a povratak u sporedni A-dur izveden je unutar dulje progresije koja počinje karakterističnom početnom vezom I6 – V6/4, kod Mozarta česte prilikom povratka iz privremenog tonaliteta.⁶⁶

[Allegro vivace]

117 *sfp* F: IV6 *p* V7 *sfp* IV6

120 V7 *sfp* IV6 *b: I6* N6 V7

123 VI *f: V6/5* I VI

⁶⁶ Vidi, primjerice, Mozartove klavirske koncerte u c-molu br. 24, KV 491 (I. Allegro, t. 232-233) i C-duru br. 25, KV 503 (I. Allegro maestoso, t. 156-157).

125

N6 V7 VI I6 IV V F: I

SAK

Primjer 34. Mozart: Klavirski koncert br. 18 u B-duru, KV 456 (I. Allegro vivace, t. 217-228)
 Rijedak primjer u kojem molska subdominanta (IV6) postaje privremena tonika uklona. Tonalitet b-mola uveden je naglo u t. 121 nastupom njegova napuljskog sekstakorda es-ges-ces (polarnog akorda spram osnovnog tonaliteta!) i predstavljen sa svoje tri funkcije što daje vrlo jak dojam promjene tonalitetnog centra. Povratak u F-dur odvija se preko f-mola i temelji se uglavnom na nizanju kadencirajućih progresija.

3.2.2. Odgađanje kadence: izbjegnuta kadenca

Odgađanje savršene autentične kadence druge teme jedan je od osnovnih načina proširenja, a time i labavljenja njezine strukture. Prema Caplinu, odgođene kadence dijele se na varave, izbjegnute i napuštene.⁶⁷ Pitanje napuštenih kadenci zalazi u područje proširenih kadencirajućih progresija i njihova prekidanja, što će biti predmet zasebnog poglavlja. Ovdje ostaje razmotriti uklone koji nastupaju kao rezultat izbjegnute kadence. Prije svega, za uklone su relevantne one izbjegnute kadence u kojima umjesto I5/3 nastupa varijantni kvintakord – bVI5/3. Takve kadence javljaju se već na prijelazu u ranu klasiku, a u visokoj klasici redovito daju povoda karakterističnim istupanjima. Može se reći kako je putem izbjegnute kadence V – bVI (za razliku od posrednog uklona preko mutacije) otvoren novi, izravniji put do tonikalizacije bVI. I ovdje vrijedi sve ono što je o uklonima u bVI. rečeno u prethodnim poglavljima, napose ono o naglašenoj trodijelnoj građi. Nijansiranje muzičkih sredstava ovdje naročito često dolazi do izražaja: bVI može biti artikuliran kao subdominantna harmonija snižene napetosti ili, vrlo često, kao strukturna „disonanca unutar disonance“ – tada on postaje mjesto osobito jakog harmonijskog naboja koji se često očituje u obliku emfatičnog fortea. Unutar formalnog tijeka druge teme, izbjegnuta kadenca može se nalaziti na kraju niza odgođenih kadenci. Niz tada obično sadrži „slabiju“ varavu kadencu, potom intenzivniju izbjegnutu, a tek na kraju završava savršenom autentičnom kadencom.

[Allegretto]

63 A: V6/4 5/3 bVI F: I V6/5

67 I V6/5 I A: bVI

70 D/D V6/4 7 I SAK

⁶⁷ Vidi: Caplin, *Classical Form*, str. 101-109.

Primjer 35. Mozart: Gudački kvartet u D-duru („Hoffmeister“), KV 499 (I. Allegretto, t. 65-71)

Upravo školski primjer trodijelne sheme: 1. nastup bVI5/3 uz pomoć izbjegnute kadence (t. 65), 2. potvrda privremenog F-dura ponovljenom prolongirajućom progresijom (t. 66 – 69), te 3. nastup povećane sekste i povratak u A-dur (t. 70). Tonalitet bVI. tretiran je kao subdominantan, bez istaknute dramtizacije.

34 [Allegro]

A: II6
p.k.p.

36 tr fz

V6/4 - 7 bVI F: I V7

IK

40 fz fz fz

I6 V7

43 p f

6 F: D/D V6/4

p.k.p.

46 tr

7 I

SAK

Primjer 36. Haydn: Gudački kvartet u D-duru, op. 50 br. 6 (I. Allegro)

Premda je ovaj uklon istovjetan sa prethodnim primjerom u pogledu tonaliteta i izbjegnute kadence, način njegove realizacije u potpunosti je različit. Dok je u Mozartovom primjeru uklon bio integriran u ritmički tijek druge teme, u Haydnovom primjeru uklon postaje snažno dramtizirani moment muzičkog zbivanja. Svaki element uklona istaknut je kao zaseban događaj u muzičkoj fakturi: izbjegnuta kadenca i nastup bVI5/3 na dugoj cijeloj noti, potvrda F-dura opetovanim *fz*-akordima koji stvaraju lažni dojam ekspozicijskog završetka te kulminacija unutar emfatičnog uspona sve do f³ te, konačno, povratak u A-dur unisonim nastupom povećane sekste i naknadnim formiranjem smanjenog septakorda u funkciji D/D.

Treba također primjetiti komplementarnost prve i druge p. k. p.: dominantina dominanta koja je bila izostavljena u prvoj kadenci u korist opetovanog nastupa II6, javlja se u drugoj kadenci kao istaknuta vektorska harmonija.

[Allegro moderato]

52 *cresc.* *ff*

B: V6/4 - 7 *bVI*

Ges: I
IK

56 *fz* *tr* *fz* *tr*

59 *f*

V6/4 7 I
SAK

Primjer 37. Haydn: Klavirski trio u Es-duru, Hob t. 53-62

U ovome primjeru uklon se sastoji isključivo od prolongacije $bVI5/3$ golemih razmjera. Privremeni Gesdur snažno je dramtiziran uz pomoć *ff*-dinamike, figuriranog uspona na tonovima toničkog kvintakorda te *fz*-ponovljenih retoričkih figura pri vrhuncu uklona. Izlazak iz uklona izveden je jednostavnom ali vrlo efektnom progresijom $bVI-V-\#IV$ u unisonu koja stižavanjem dinamike i smanjenjem pokreta u muzičkoj fakturi dovodi do očekivanog smirenja i povratka stabilnosti u okrilju sporednog tonaliteta.

Osim uklona sa samo jednim središnjim tonalitetom, izbjegnuta kadenca $V - bVI$ također može otvoriti i lanac tonikalizacija, redovito naglašenog provedbenog karaktera, pri čemu se i ovdje može javiti karakteristična sekvenca s pomakom za sekundu gore. Nadalje, osim uz pomoć $bVI5/3$, kadenca može biti izbjegnuta i uz pomoć mutacije u istoimeni mol ili nekog drugog disonantnog akorda – redovito smanjenog trozvuka ili četverozzvuka – te voditi tonikalizaciji nekog drugog tonaliteta. Nadalje, postupak izbjegnute kadenca može se primijeniti i na varave kadenca: kada u završnom kadencirajućem $V7/3$ bas kromatski uzlazi, očekivano polustepeno razrješenje basa u $VI5/3$ može biti iznevjereno nastupom uklona – tada redovito u vezi s enharmonijskim promjenama u prethodnom smanjenom septakordu – fenomena koji će kasnije biti zasebno obrađen.

[Allegro moderato]

23 H: V7 - - 9/7 I II6 V (♭VI) G: I V7

25 I V7 I a: V7

26 (♭VII) I V7 I h: V7

27 (D/VI) I5

gis: V6/5

28 H: IV6 V7 I...

NAK

Primjer 38. Haydn: Klavirski trio u E-duru, br. 28 (I. Allegro moderato)

Izbjegnutom kadencom u H-duru otvoren je uzlazni sekventni lanac uklona: nakon G-dura i a-mola slijedi dominanta h-mola, međutim, h-mol je neočekivano izbjegnuto u t. 27 snažnom tercnom vezom kojom se uvodi dominanta gis-mola. Osobiti zvučni dojam koji ostavlja ova veza temelji se prije svega na naglom obratu harmonijskog tijeka koji proizlazi iz suprotstavljanja tonaliteta niske sfere (G-dur i a-mol) sa tonalitetom visoke sfere (gis-mol). Povratak iz gis-mola u H-dur izveden je pak dijatonski – uz pomoć karakterističnog „durskog sekstakorda na tonici.“

[Allegro]

69 H: I IV V6/4 - 7

74

(bVI)
G: I II6 V6/4 - 7 g: I

79

II6 V6/4 e:VII7 I

p.k.p.

83

fis:VII7
H: D/D V6/4

86

f *tr*

7

SAK

Primjer 39. Mozart: Klavirski trio u E-duru br. 4, KV 542 (I. Allegro)

Ovaj primjer pandan je prethodnom Haydnovom uklonu, no Mozart ide korak dalje: nakon G-dura (tonaliteta varijantnog kvintakorda VI. stupnja) mutacijom se dospijeva čak do g-mola (tonaliteta udaljenog za sedam predznaka od sporednog!). Iz g-mola se enharmonijskom promjenom smanjenog septakorda dolazi do tonike e-mola koja postaje dijelom proširene kadencirajuće progresije u H-duru koja dovodi do željene savršene autentične kadence druge teme.

Presto

54

G: I5 - 6 V4/3 - 7 I...

59

I6 V4/3 - 2 I6 V2 I6 II6

p.k.p.

64 *f*
V6/4 - 7 I6 II6 V6/4 - 7 D/D
h: II6

69 *fz* *fz* *fz* IK
h: V6/4 7 e: VII6/5 G: VII7 V6/5

74 *p*
I V4/3 - 2 I6
p.k.p.

78 V2 I6 II6 V6/4 - 7 I
SAK

Primjer 40. Haydn: Klavirski trio u C-duru, br. 27 (III. Presto)

Kadenca druge teme izbjegnuta je nastupom smanjenog sekstakorda u funkciji D/D koji vodi dijatonskom uklonu u h-mol (tonalitet III. stupnja sporednog G-dura). Kadenca u h-molu izbjegnuta je opet nastupom smanjenog septakorda, a njegovom enharmonijskom promjenom izvršen je povratak u G-dur. Nadalje, okruženje uklona odaje karakterističnu trodjelnu strukturu: proširena kadencirajuća progresija poništena je nastupom uklona, a završetkom uklona ponavlja se i cijela progresija koja sada dovodi do savršene autentične kadence. Primijetiti treba i registarsku promjenu: druga kadencirajuća progresija (t. 75-80) pojavljuje se za oktavu niže od prve (t. 59-66) čime se faktura druge teme vraća u okvire unutar kojih je proširena kadencirajuća progresija isprva i započela (vidi t. 54-55).⁶⁸

⁶⁸ Za istaknuti je i činjenica da se neobična istupanja u h-mol provlače kroz cijeli klavirski trio kao svojevrсни harmonijski lajtmotiv: najprije enharmonijskim nastupom h-mola u provedbi prvog stavka, zatim gore citiranim uklonom u ekspoziciji trećeg stavka te snažnim uklonom u njegovoj codi.

[Adagio] *f.* 6. 6. *fz* *fz* *fz* *fz* *ten.* *p* 3

B: I6 6 II6 V6/4 - 9/7 b: I5 VI6 IK f: N6 V6/4 - 7 B: V6/5 IK

V2 I6 IV V6/4 - 7 I SAK

Primjer 41. Haydn: Simfonija u c-molu, br. 78 (II. Adagio)

Kadenca druge teme izbjegnuta je mutacijom u b-mol. Nastupom „durskog sekstakorda na tonici“ u b-molu započinje kratki uklon u f-mol – tonalitet prirodne (molske) dominante. Uklon se sastoji od kadencirajuće progresije u f-molu, ali je kadenca izbjegnuta kromatskom kvintnom vezom u svrhu povratka u sporedni B-dur.

3.2.3. Uklon unutar ponavljanja formalne cjeline

Ponavljanje formalne cjeline također vrlo često daje povoda tonalitetnim istupanjima. Ponavljati se može manja cjelina od tek nekoliko taktova (karakteristična završna fraza u rečeničnoj strukturi ili samo njezina proširena kadencirajuća progresija), ili cjelovite teme – osmerotaktne rečenice ili rečenični hibridi, a vrlo često i periode. U svim slučajevima, cjelina koja se ponavlja sadrži kadencu u koju je, prilikom njezina drugog pojavljivanja, neočekivano interpoliran uklon. Takva interpolacija umanjuje konvencionalnost ponavljanja, a naročito kod ponovljenih cjelovitih tema povećava učinkovitost kadence koja nastupa nakon uklona – naime, druga tema koja bi se sastojala od ponovljene rečenice (8+8) bila bi previše kompaktna, a njezina kratka kadenca ne bi uvjerljivo zaokružila tijek ekspozicije. Labavljenjem strukture interpolirani uklon otvara prostor za kadencirajuću progresiju takvih dimenzija unutar kojih će akumulirani muzički naboj biti doveden do logičnog i zadovoljavajućeg završetka. Potreba za labavljenjem strukture možda najjasnije dolazi do izražaja kod ponovljenih perioda stoga što se one sastoje od četiri male rečenice identičnog početka. Uklon u četvrtoj maloj rečenici tada nastupa kao prirodni rezultat muzičkog tijeka - glazba gotovo da „vapi“ za razbijanjem formalne pravilnosti. S obzirom na mjesto unutar ponovljene cjeline, uklon može nastupiti pri samom kraju cjeline uz pomoć izbjegnute kadence, zatim kao digresija u tijeku kadence pa čak i ranije. Uklon je ovdje često rezultat proširenja akorda ili karakterističnog alteriranog tona, redovito uz primjenu nekog enharmonijskog (ili srodnog) postupka.⁶⁹

106 [Allegro] *p* *f*

F: I5 - #5 - 6/b3 S/V D/D V6 V2

112 I6 II6 V6/4 - 7 I5 IK #5 - 6/b3 Es: VII6 V4/3

⁶⁹ Vidi gornji opis: „Uklon kao dramatizacija alteriranog tona.“

118 *cresc.* *f*

I g: D/D V6/4 F: D/D V6/4 - 7 I

p.k.p. [SAK]

Primjer 42. Haydn: Simfonija u B-duru, br. 98 (I. Allegro)

Ponovljena rečenica u oba slučaja započinje kratkom progresijom u kojoj se uvođenjem alteriranih akorada otvara svojevrsna „tonalitetna pukotina“. U prvoj rečenici, „pukotina“ dovodi do tek neznatne destabilizacije tonikalizacijom dominantne F-dura. Međutim, u drugoj rečenici ona dovodi do pravog uklona u Es dur: sekstakord f-as-d (koji je u prvoj rečenici bio shvaćen kao dominantina subdominanta) sada postaje dominanta privremenog Es-dura. Zanimljiv je i povratak u sporedni F-dur: analogno varijantnom kvintakordu na VI. stupnju, toničkom kvintakordu u Es-duru dodana je povećana seksta, čime je izvršen prijelaz u g-mol. V6/4 u g-molu tretiran je zatim kao II6/4 u F-duru te vodi izravno u D/D proširene kadencirajuće progresije koja, ovaj puta, dopijeva do savršene autentične kadence.

48 [Presto] *p* *f*

G: I6 IV V6/4 - 5/3 I

p.k.p. [SAK]

56 *ff*

\flat VI6 D/D V6 I II6 V I Es: I6

d: N6 V7 [SAK]

63

IV c: VI II6 V I6 - 5 g: IV6 - 5 V6/4 - 5/3 G: I...

[IK]

Primjer 43. Haydn: Simfonija u C-duru „La Roxelane“, br. 63 (IV. Presto)

Nakon savršene autentične kadence druge teme slijedi interpolirani nestabilni šesterotakt koji započinje karakterističnim nestabilnim „durskim sekstakordom na tonici.“ Sekstakord dobiva funkciju dominantine subdominante čime dolazi do tek neznatnog istupanja u d-mol nakon kojeg neposredno slijedi kadenca u G-duru. Odsjek se ponavlja, ali varirano: sekstakord na tonici preko kratke progresije u Es-duru (gdje se ustvari dotiče N6/3 sporednog tonaliteta) vodi u uklon u c-mol koji je pojačan izrazitom kadencirajućom progresijom. Zbog rješenja u I6/3 kadenca u c-molu ipak ostaje neostvarena te vodi izravno u kadencu u mutiranom sporednom tonalitetu.

[Allegro]

antecedent (6)

41

B: ...

46

konsekvent (21)

V

PK

50

b: I6 V4/3 I N6 Ges: bIV6

54

V7 6/4

58

7 ges: V7 6/4

62

sf *sf* *sf* *sf* tr

Ges: D/D B: VII6/5 IVb6/4 V6/4 I VI II6 V I

SAK

Primjer 44. Mozart: Simfonija u Es-duru br. 39, KV 543 (IV. Allegro)

Druga tema građena je kao proširena perioda. Njezin šesterotaktni antecedent završava polovičnom kadencom (t. 47), a konsekvent isprva započinje kao ponavljanje antecedenta. Međutim, već u t. 50 dolazi to harmonijskog zatamnjena uz pomoć mutacije u b-mol, što je samo uvertira predstojećem skretanju muzičkog tijeka: nastupom N6/3 započinje druga faza destabilizacije koja preko kromatske promjene N6/3 dovodi do uklona u Ges-dur. Uklon je zadržan „na distanci“ uz pomoć dominantnog pedalnog tona des, a privremeni Ges-dur prolongiran pomoću progresije V7-6/4. No zbivanje se ni ovdje ne zaustavlja: sada i privremeni tonalitet prolazi mutaciju u ges-mol (odnosno fis-mol) – tonalitet udaljen za 7 predznaka od sporednog B-dura. Time je dostignut vrhunac uklona, a povratak u B-dur započinje potpunom destabilizacijom privremenog tonaliteta nastupom smanjenog septakorda koji postaje polazišna točka poznate „omnibus“-progresije koja već u t. 65 vodi uspostavljanju sporednog B-dura.

3.2.4. Enharmonija u uklonima

Povećani 6/5 na bVI. stupnju. Već je rečeno kako dodavanje povećane sekste na bVI5/3 može biti izvor enharmonijske dvosmislenosti. S obzirom na zvučnu strukturu povećanog 6/5, dvosmislenost je načelno uvijek prisutna, a upotrebom različitih muzičkih sredstava ona može biti više ili manje potencirana. Općenito, najmanji povod enharmonijskom tumačenju daje polustepeno uvođenje povećane sekste – bilo uzlaznom kromatskom linijom bIII-#III-IV-#IV, bilo silaznim pomakom bVI-V-#IV. S druge strane, pomak bVI-#IV već daje povoda enharmonijskom tumačenju smanjene terce kao velike sekunde. Nadalje, neovisno o načinu nastupa povećane sekste, uporno retoričko inzistiranje na povećanom 6/5 (produljenjem njegova trajanja ili uzastopnim ponavljanjem) također može u prvi plan staviti njegovu zvučnu strukturu te dati povoda enharmonijskim tumačenjima. U praksi uklona u drugoj temi, enharmonijsko tumačenje povećanog 6/5 često uopće ne daje povoda novim istupanjima, već služi kao zaoštrenje unutar završnog dijela uklona u tonalitet na bVI. stupnju. Nastup i dvosmislenost povećanog 6/5 tada doprinose destabilizaciji privremene tonike uklona, stvarajući tako kratki vrhunac tonalitetne neizvjesnosti – susljedni nastup kadencirajućeg 6/4 i povratak u sporedni tonalitet djeluju tada osobito snažno i neočekivano. Osim kod uklona u bVI. stupanj, isti povećani 6/5 može se susresti i prilikom tonikalizacije bII. stupnja. Ovdje on najprije nastupa kao D(7/3)/bII, a potom biva shvaćen kao povećani 6/5 – tada je moguće govoriti o pravoj enharmonijskoj modulaciji.

[Moderato]

71
G: V6/5 $\flat 7/5$ - 6/5
g: VII7 V6/5 I
p.k.p.

74
VI5
Es: I

76
G: D/D V6/4 - - 7 I
SAK

Primjer 45. Haydn: Gudački kvartet u C-duru, op. 20 br. 2 (I. Moderato)

Premda izostaje svaka potvrda privremenog tonaliteta, ipak je moguće govoriti o kratkom uklonu: privremeni Es-dur predstavljen je svojim toničkim kvintakordom, prolongiran po analogiji s pedalnim tonom. Nastup povećane sekste (pomoću pomaka es^2-cis^2) daje povoda kratkoj enharmonijskoj dvosmislenosti, međutim, ona definitivno iščezava pri kraju takta, nastupom prohodnog tona a^1 .

29 **[Allegro]**
f

G:I V7 I V7

31 **SAK**
fz

I V7 g: I V7

33 **ff**

Es: III V6/5 I V6/5 I V6/5

35 I V6/5 I V6/5 I I ($b7 - 6/b4$ $b7 - 6/b4$)

39 **pp** **f**

$b7$
 G: D/D V6/4 - 7/5 I... **SAK**

42 **tr**

Primjer 46. Haydn: Gudački kvartet u C-duru „Carski“, op. 76 br 3 (I. Allegro)

Pri kraju uklona u Es-dur toničkom kvintakordu dodaje se septima (t. 38) u funkciji D/IV. Ponavljanjem progresije Ib7 – 6/4 dolazi do subdominantnog istupanja unutar privremenog Es-dura koje se zaustavlja na dominantnom septakordu es-g-b-des u t. 39. U tom trenutku septakord se mijenja u povećani 6/5 koji vodi povratku u sporedni G-dur. I ovaj uklon donosi primjer trodijelnog (ABA) okruženja, samo što ovdje nije poništena kadencirajuća progresija, već postkadencirajuća tonička prolongacija. Nadalje, i ovdje je uklon snažno dramtiziran *ff*-dinamikom te opetovanim ponavljanjem veze I – V6/5 uz stalno ubrzavanje harmonijskog ritma (t. 33-35). Drugi dio uklona – prolongacija privremene tonike (t. 36-39) – donosi pad napetosti, a na površinu izlazi niska (subdominantna) karakteristika Es-dura. Može se reći kako je unutar ovog uklona objedinjena dvostruka priroda uklona u bVI. stupanj, najprije njegova strukturna disonantnost, a zatim njegova niska razina napetosti koja proizlazi iz njegovog mjesta u kvintnom krugu.

Primjer 47. Haydn: Simfonija u Es-duru, br. 84 (I. Allegro)

Uklon u Ges-dur nastupa prilikom zaoštrenja mutacije koja je nastupila kao rezultat izbjegnute kadence. U t. 88 dodana je toničkom kvintakordu u Ges-duru povećana seksta, međutim, njezin nastup preko izmjeničnog smanjenog septakorda ponukao je čak i Haydna da povećani kvintsektakord enharmonijski notira kao dominantni septakord ges-b-des-fes. Prethodni izmjenični smanjeni septakord tada ima funkciju SNF, a cijeli uklon kao da se već nalazi na pragu Ces-dura. Međutim, potrebno je uzeti u obzir

kako preglednost i jasnoća pojedinih faza prethodnog zbivanja (a to su: jasna mutacija u b-mol, uvođenje VI5/3 te njegova tonikalizacija uz pomoć progresija V6/5 – I) jasno daju do znanja da harmonijska igra koja se ovdje odvija ipak počiva na enharmoniji povećanog kvintsextakorda ges-b-des-e, međutim, uporno inzistiranje na vezi SNF – P6/5 postaje izvorom dvojbe, a smjer daljnjeg harmonijskog kretanja stavljen je pod upitnik. U trenutku uzlazne alteracije g-ges (t. 93) neizvjesnost je dovedena do vrhunca – premda je pojava ovakvog pomaka nimalo rijetka pred samim rješenjem D/D u V6/4, pomutnja koja je nastala iz prethodnog zbivanja lišava ovaj kromatski pomak potrebnog konteksta koji bi mu dao nedvosmisleno određenje – u zraku kao da se javlja pitanje: „Je li alteracija g nova vođica ili ona doista označava završetak uklona?“ Nastupom V6/4 sve dvojbe u jednom trenutku nestaju; sporedni tonalitet (B-dur) ponovno je uspostavljen, a prethodni smanjeni septakord g-b-des-e retrogradno protumačen kao posve uobičajena D/D.

Smanjeni septakord. Enharmonijske promjene smanjenog septakorda također mogu biti sastavni dio uklona – najčešće prilikom njegova uvođenja ili napuštanja. Ovoj grupi pridruženi su i primjeri u kojima je uklon izveden uz pomoć dijatonske promjene funkcije smanjenog septakorda, stoga što su oni i zvučno daleko srodniji enharmonijskim promjenama.⁷⁰ Kako sam postupak enharmonijske promjene smanjenog septakorda ne zahtijeva dodatnih objašnjenja, te kako individualnost pojedinih slučajeva njegove upotrebe ne dopušta stvaranje generalizacija, to ovdje preostaje prikazati neke najznačajnije primjere.

[Andante]

24 *f* *p*

C: I6 D/IV IV

p.k.p.

27 *f* *p*

V6/4 D/VI VI D/II D/D VII7 I II6 V6/4D/VI

D: D/D - V7 I

IK

30 *f* *p*

VI D/II D/D VII7 I II6 V6/4 D/VI I

D: D/D - V7 I

IK SAK

⁷⁰ To su obično zamjene septakorda na VII. stupnju sa smanjenim septakordom nedominantne funkcije gdje se – analogno enharmonijskim promjenama – mijenja temeljni ton akorda.

Primjer 48. Mozart: Simfonija u C-duru br. 36, KV 425 (II. Andante)

Naročiti primjer uklona unutar kojega ispreplitanjem raznih čimbenika dolazi do posve jedinstvene kreacije. Proširena kadencirajuća progresija u sporednom C-duru vodi u varavi završetak pri prijelazu iz t. 27 u t. 28. Međutim, zaostajalica d-f-h na VI5/3 postaje polazišna točka složene enharmonijske promjene: dodavanjem tona gis cijela zaostajalica d-f-gis-h promiseće se u kratkotrajnu prohodnu dominantu dominante D-dura, a prethodna situacija dovedena je do radikalnog obrata: trostruka zaostajalica d-f-h postala je akord, basov ton a na kratko postaje pedalni, dakle, neakordički ton, a cijela varava kadenca postaje izbjegnuta. Rješenjem zaostajalice d-f-gis-h progresija nastavlja svoje kretanje prema D-duru, a kromatska kvintna veza pri prijelazu u t. 29 vraća zbivanje u sporedni C-dur gdje nastupa kadencirajuća progresija. Kada se cijelo zbivanje uklona retrogradno sagleda, pruža se i drugačiji analitički pogled: uklon u D-dur moguće je shvatiti kao dio lanca sekundarnih dominantni D/II – D/D – V, čime je cijelo zbivanje stavljeno u okvire C-dura. Takvo tumačenje nije bez osnove, štoviše, ono je vjerojatno i najbliže istini; ipak, za vrijeme trajanja uklona prisutna je nemala neizvjesnost, i to ne samo u trenutku enharmonijske zamjene, već i u trenutku nastupa basovog tona d (t. 30). Istaknuta appogiatura e-g-cis ostavlja naime neizvjesnim tonski rod akorda koji je nastupio na tonu d, a terca fis javlja se samo u trajanju osmünke pri kraju takta, a napuštena je (kao i sam D-dur) već na slijedećoj. Rezultat ove neizvjesnosti u konačnici jest slabljenje sporednog tonaliteta, a samim time uvođenje privremenih tonaliteta u analitičku sliku. Konačno, neuobičajenost i nepredvidivost ovog uklona ohrabrila je vjerojatno i samog Mozarta na njegovo ponavljanje: kadencirajuća progresija iz t. 29 ne vodi naime očekivanoj savršenoj autentičnoj kadenci druge teme, već ponavljanju prethodnog varavog završetka i kompletnog uklona koji iz njega proizlazi; savršena autentična kadenca ostvarena je dakle tek iz trećeg pokušaja u t. 32.

Andante

27

G: I5 - - 6 IV5 - 6 D/D V6/4 - 7

p.k.p.

30

D/VI
As: VI2 V7 - 6/4 - 7 - 6/4 - 7 -

IK

p.k.p.

33

cresc. *f*

-6/4 - 7 G: D/D V6/4 - - - 7 I

SAK

Primjer 49. Mozart: Klavirski trio u G-duru br. 2, KV 496 (II. Andante)

Kao u prethodnom primjeru, i ovdje se varava kadenca promiseće u izbjegnuta, ali uz pomoć drugačijeg

enharmonijskog obrata. Smanjeni septakord koji nastupa na početku t. 30 isprva ima funkciju četverostruke appoggiature na VI5/3 koji se doživljava kao cilj varave kadence. Međutim, septakord dis-fis-a-c neočekivano se mijenja u sekundakord es-fis-a-c te postaje obrat SNF-a u As-duru. SNF rješava se u istom taktu u V7 As-dura čime započinje uklon koji se sastoji od ponavljanja veze V7 – 6/4 nad pedalnim tonom es. Veza se donosi cijela tri i pol puta uz bogati imitativni rad u gudačima (koji u gornjoj redukciji nije prikazan) te odlučan melodijski uspon u desnoj ruci klavira. Prilikom četvrte pojave septakorda es-g-b-des u t. 33 on se enharmonijski mijenja u povećani 6/5 te bez ikakvog dodatnog napora i zahvata vodi povratku muzičkog zbivanja u sporedni G-dur te priželjkivanoj savršenoj autentičnoj kadenci. Osobitu lakoću s kojom je izveden povratak u G-dur moguće je djelomice objasniti i harmonijskom strukturom uklona: pedalni ton es nad kojim se odvija cjelokupni uklon daje ovom istupanju svojstvo proširene harmonijske appoggiature na završnu kadencirajuću dominantu sporednog tonaliteta. Da karakter appoggiature, koji je ovdje pripisan uklonu, nije tek puka teorijska analogija proizašla iz hijerarhijskog sažimanja harmonijskog zbivanja dokazuje i sam način nastupa uklona: prilikom nastupa u t. 30 akord es-fis-a-c doista ima svojstvo prave appoggiature. Izostankom njegovog očekivanog rješenja (te njemu pripadajućeg dinamičkog popuštanja) dinamička napetost appoggiature prenosi se na uklon u cjelini, a napose na njegov ležeci basov ton es. Uklon tada nastupa kao svojevrsno harmonijsko proširenje appoggiature i njezinog disonantnog naboja koji do svojeg punog rješenja dopijeva tek povratkom u sporedni tonalitet u t. 34.

[Allegro con spirito]

56

d: I5/3 - - 6/4 - - 5/3 VI6 - -

60

- (5) D/D Es: V6/5 fz

65

VII7 D: V6/5 I II6 V6/4-7 I SAK

As: VII4/3 (SNF)

Primjer 50. Haydn: Gudački kvartet u G-duru, op. 76 br. 1 (I. Allegro con spirito)

U ovom primjeru isprepleteni su na najužem prostoru enharmonija smanjenog septakorda i povećanog kvintsekstakorda. Kao i obično, mutacija ovdje vodi emfatičnom harmonijskom vrhuncu na VI5/3 (t. 59-61), no umjesto standardnog postupka prilikom dodavanja septime uz pomoć linije bVI-V-#IV, ovdje istodobno dolazi do uzlaska basa, što dovodi do formiranja povećanog 6/5 u prvom obratu. Naglo zaustavljanje na ovom akordu i njegovo opetovano ponavljanje u t. 62-65 kao i njegova razmjerna neuobičajenost postaju uzrokom vrlo jake enharmonijske dvosmislenosti. Zvučna identičnost s prvim obratom dominantnog septakorda daje ovdje gotovo u potpunosti zaboraviti njegovu funkciju u sporednom D-duru te nameće pitanje o uklonu. Kako eventualni privremeni Es-dur ničime nije uspostavljen, to nastup septakorda cis-e-g-b u t. 66 uvodi samo nove sumnje: je li sada kromatskom kvintnom vezom nastupio septakord des-fes-g-b ili kromatskom septimnom vezom cis-e-g-b? Silaskom septime b u t. 67 sve su sumnje odjedanput raspršene: spoj d-f-gis-b – cis-e-g-b nije ništa drugo nego

kromatska kvintna veza D/D – D u sporednom D-duru, a sve enharmonijske dvosmislenosti bile su tek plod intelektualne muzičke igre – slijepe ulice na koju je nas je naveo ni manje ni više nego sam Haydn.

23 [Andante]

F: V6/4 9/7

27

D/II (sm. 7)
es: D/D I6/4

30

VII4/3 F: II7 (SNF) I6 IV V6/4 - 7 I

p.k.p. SAK

Primjer 51. Mozart: Klavirska sonata u F-duru, KV 533/494 (II. Andante)

Enharmonijska promjena smanjenog septakorda u funkciji D/II dovodi do potpuno neočekivanog enharmonijskog uklona u es-mol (paralelu napuljske sfere udaljene od F-dura za pet predznaka prema dolje). Es-mol je predstavljen ponajprije svojim prohodnim I6/4, a naredni VII4/3 postaje već akord povratka u sporedni tonalitet, također uz pomoć enharmonijske promjene.

218 [Allegro]

Es: I II6 V6/4 - 5/3 I es: I

222

VI6 D/D VII7

225
As: VII4/3 Des: VII7 Ges: VII4/3

228
I6 V2 I6 V2 I6

233
V6/4 SM7 SM7

236
SM7 SM7 SM7
Es: D/D

239
V6 D/VI V II6 V6/4 - 7 I...
NAK

Primjer 52. Mozart: Klavirski koncert u c-molu br. 24, KV 491 (I. Allegro)

Cjelovita analiza ovoga uklona zahtijevala bi analizu čitave ekspozicije koncerta. Naime, mutacija i uklon u drugoj temi u osnovi predstavljaju citat prve teme obogaćen jasnom artikulacijom središnjeg tonaliteta – privremenog Ges-dura. Kako za to ovdje nedostaje prostora, to će ovdje biti razmotreni samo oni aspekti relevantni za sam uklon. Uklon je ovdje uveden duljom progresijom koja se sastoji od pet smanjenih septakorda vezanih kromatskim kvintnim srodstvom. Progresija vodi po kvintama prema dolje i zaustavlja se u t. 227 u Ges-duru gdje nastupa standardna ponovljena prolongirajuća veza I6 – V2. Povratak u Es-dur djeluje kao zrcalo uvodne progresije: niz od 5 smanjenih septakorda u kromatskom klizanju. Međutim, dok se prva progresija temeljila na jasnoj funkcionalnoj podlozi, drugoj progresiji nedostaje svaka funkcionalna određenost. Kada bi joj se i htjelo pripisati tumačenje uz pomoć kromatske kvintne veze, prvi akord progresije (t. 234) trebao bi tada imati funkciju dominante d-mola (ili dura) što opet nikako ne odgovara prethodnom kontekstu Ges-dura. Uvođenje enharmonije još je manje opravdano stoga što za to nema nikakvog povoda u fakturi progresije. Proizlazi da je najbolje ovo mjesto protumačiti kao tzv. kromatsko klizanje septakorda bez ikakvih funkcionalnih odnosa; niz od pet septakorda čini tako prikladnu simetriju sa prvim nizom, a posljednji akord jednostavno je enharmonijski promijenjen u dominantu V. stupnja sporednog Es-dura, čime je izvršen glatki prijelaz u Es-dur.

Enharmonija #V. stupnja. Još jedan u nizu karakterističnih enharmonijskih postupaka javja se unutar proširene kadencirajuće progresije I6 – IV – V – I. Gotovo konvencionalizirana uzlazna appoggiatura #2-3 u IV5/3 tada može postati predmetom enharmonijske promjene: slučajna harmonija IV5/#2 postaje tada IV5/b3 – akord molske subdominante. Destabilizacija tonaliteta koja rezultira iz ovoga postupka može poslužiti kao polazišna točka za uklon u neki od tonaliteta iz subdominantnog kruga. Može se reći kako je ovdje zapravo uz pomoć enharmonije izvršena mutacija u istoimeni mol. Nadalje, kada je appoggiatura na IV5/3 anticipirana već u prethodnom akordu (I6/3) uzlaznom alteracijom terce, javljaju se argumenti za drugačije enharmonijsko tumačenje. Enharmonijska promjena odvija se po tome akord ranije: I6/#3 enharmonijski se mijenja u VI6/b4, a sljedeći akord odmah se tumači kao IV5/b3. Poteškoća ovoga tumačenja leži u tome što nastupom IV5/b3 još uvijek postoji dvosmislenost njegove terce – radi se naime o potpuno istom fenomenu kao i u slučaju kada nema alteracije I6/3. Stoga, premda se načelno može reći kako je u ovom drugom slučaju enharmonija I6/#3 latentno prisutna, prednost treba dati prvom tumačenju stoga što je u oba slučaja izvor enharmonijske dvosmislenosti appoggiatura na IV5/3. Razbijanje ove enharmonijske promjene na dva različita tumačenja u zavisnosti o načinu nastupa appoggiature neopravdano relativizira fenomenološko jedinstvo ovog postupka koji se prije svega temelji na fenomenu karakteristične appoggiature na tercu IV5/3, ustoličenog i usavršenog u velikom broj glazbenih djela iz razdoblja klasike.

[Adagio ma non troppo]

19
C: I6 IV5 - 6 V6/4 - 7
p.k.p.

22
I6 f: I V4/3
p.k.p.

24
sm. 7 C: D/D V7 I II6 D/II II6 - 5 V7 I
p.k.p. SAK

Primjer 53. Haydn: Gudački kvartet u C-duru, op. 33 br. 4 (II. Adagio ma non troppo)

Klasičan primjer u kojem pri ponavljanju p. k. p. dolazi do enharmonijske promjene appogiate ture gis u molsku tercu as (t. 23). Kvintakord f-as-c postaje privremena tonika kratkog uklona u f-mol koji je napušten već nastupom smanjenog septakorda na početku t. 24.

[Vivace]

58

G: I6 D/IV IV V6/4 - 7 I6

p.k.p. **IK** *p.k.p.*.....

64

D/IV IV₂ N6 I I7 V7 I

..... **NAK**.....

70

f: V6/5 I V4/3 I6 V6/5 I6 V6 g: IV6

77

V7 - 6/4 - 5/3 - 6/4 - 5/3 - 7 D/D V

PK

zastoj na V.....

Primjer 54. Haydn: Gudački kvartet u C-duru, op. 50 br. 2 (I. Vivace)

Enharmonijska promjena odvija se ovdje u ponovljenoj p. k. p. na isti način kao u gornjem primjeru, ali nastup molske subdominante vodi tonikalizaciji napuljske sfere (t. 66). Premda se zbog nesavršene autentične kadence u t. 69 As-dur doima kao središnji tonaliteta uklona, u prvi plan stupa (kao svojevrsno tamno molsko naličje As-dura) njegova paralela f-mol gdje nastupa i karakteristična ponovljena prolongirajuća progresija. Povratak u G-dur izveden je progresijom po analogiji na dijatonske modulacije pomoću frigijskog pomaka (t. 75-77). Uklon završava polovičnom kadencom u sporednom G-duru.

3.2.5. Proširena kadencirajuća progresija

Početak proširene kadencirajuće progresije (čiji puni oblik glasi otprilike I6 – IV – D/D – V6/4 – 5/3 – I) redoviti je konvencionalni znak približavanja završetku druge teme. Takve progresije nerijetko se ističu uporabom konvencionalnog i (sram prethodnog) kontrastirajućeg motivičkog materijala. Česti su slučajevi da proširena kadencirajuća progresija tvori okosnicu cijelog formalnog odsjeka, koji se u nekih teoretičara naziva kadencirajućim odsjekom.⁷¹ Svaki od akorada proširene kadencirajuće progresije može postati neočekivanim ishodištem uklona, počevši od početnog I6, pa sve do završnog I5/3. Uvođenje uklona tada može imati svojstvo digresije, proširenja, a ponekad i anulacije kadence.

35 [Allegro]

B: I6 V2 I6 V2 I6 V2 I6 V2

p.k.p.

VII4/3
g: SNF D/D V6/4 - - - 7

44 VI
Es: I V6/4 c: VII7 B: II I V6/5 - 4/3 -
dolazak na V

VK

48 6/5 - 4/3 - 6/5 *cresc.*

⁷¹Vidi pojam „cadential module“ u: Hepokoski, Darcy, *Elements of Sonata Theory*, str. 129.

52 *f*

V7 VI II6

55

p.k.p.

57

V6/4 - - - 5/3 I

SAK

Primjer 55. Mozart: Klavirski kvartet u Es-duru br. 2, KV 493 (I. Allegro)

Početak prolongacije toničkog sekstakorda (t. 35) vezom I6 – V2 ujedno je i početak proširene kadencirajuće progresije. Nakon višekratnog ponavljanja veze prolongacija se zaustavlja na V2 koji postaje ishodištem uklona: njegovom postupnom alteracijom u t. 39-41 formira se u t. 41 povećani 6/5 u funkciji D/D u g-molu. Varavom kadencom u g-molu (t. 44) uvodi se Es-dur – osnovni tonalitet stavka – kako bi se još jednom prevalio put od osnovnog tonaliteta do sporednog, ovaj puta s istaknutim nastupom dominante B-dura, čime se nadoknađuje prethodno izostavljena četvrta artikulacijska točka ekspozicije. Uklon u tonalitet VI. stupnja otvorio je dakle okolni put ponavljanju osnovne ekspozicijske modulacije iz osnovnog u sporedni tonalitet, čime je zatvoren tonalitetni krug koji odgovara tonovima silaznog rastavljenog toničkog trozvuka Es-dura: B – g – Es – B.

[Allegretto]

31

G: I6 IV V6/4 - 7 I

p.k.p.

SAK

35

D/IV IV5 - #5 - 6 D/D B: II7 V6/4 - 7 I

p.k.p.

SAK

40

D/IV IV5 - 25 - 6 D/D
Des: II7 V6/4 - 7 I

p.k.p...... [SAK]

45

As: V2 I6 b: VII4/3 II7
G: D/D V6/4

p.k.p...... [SAK]

49

7 I

..... [SAK]

Primjer 56. Haydn: Gudački kvartet u G-duru, op. 54 br. 1

Proširena kadencirajuća progresija naglašenih kromatskih obrisa koja nastupa nakon savršene autentične kadence u t. 34 isprva djeluje kao codetta drugoj temi. Svaki harmonijski korak unutar progresije ispunjen je polustepenim pomakom. Nastupom smanjenog septakorda u funkciji D/D započinje ključni događaj ovoga primjera: smanjeni septakord promjenom funkcije doista vodi rješenju u kvartsextakord, ali ne u G-duru nego u B-duru, gdje u t. 39 dolazi do savršene autentične kadence. Cijeli obrazac sada se ponavlja te završava novom kadencom u Des-duru (polarni tonalitet!). Nejasnoća proizašla iz prethodnih tonikalizacija, naročito iz prešutno prihvaćenih savršenih autentičnih kadenci dolazi u t. 45 polako na naplatu: započinje uzlazna sekundna povratna sekvenca s jednotaktnim modelom koji je već pri prvom ponavljanju variran kao spoj dvaju smanjenih septakorda. Rješenjem smanjenog septakorda u toliko dugo očekivani V6/4 u G-duru otvara se njegova golema završna ekspanzija; na površinu izbija „pogrešnost“ svih prethodnih kadenci, a sav naboj akumuliran izostankom njihove dramtizacije pretočen je u dramtizaciju kadencirajućeg 6/4 koji u t. 52 napokon dovodi do savršene autentične kadence druge teme.

[Allegro]

103

G: ... IV II5 - 6 V...

p.k.p...... [PK]

112

IV II6

p.k.p...... [PK]

119

Es: I (16 V6 I) (16 V6)

126

I (16 V6 I) (16 V6 I)

131

I6 VII6 g: IV6/5 D/D G: V6/4 - - 7 I

SAK

Primjer 57. Mozart: Gudački kvintet u C-duru br. 3, KV 515 (I. Allegro)

Uklon u Es-dur interpoliran je, prilikom variranog ponavljanja velike rečenice, nakon subdominante u proširenoj kadencirajućoj progresiji. Tonalitet bVI. stupnja predstavljen je kao „tonalitetna ploha“ te prolongiran na cijelih 11 taktova uz pomoć funkcionalno slabe prolongacije. Zanimljivo je primijetiti izlaznu progresiju (t. 131 – 133): ovdje dolazi do analitički diskutabilnog spoja f-as-d sa e-g-b-c. Prvi akord moguće je protumačiti u Es-duru, a drugi kao subdominanta g-mola, ali njihova međusobna veza ostaje teško protumačiva. Jasnoću možda može donijeti shvaćanje tona e u t. 132 kao duge kromatske appoggiature na akord es-g-b-c – tada svaki spoj dobiva svoje harmonijsko tumačenje.

3.2.6. Sekvenca i lančani ukloni

Premda su u dosadašnjem izlaganju spomenuti već neki sekventni lanci uklona ostaje učiniti osnovnu sistematizaciju načina upotrebe sekvence u uklonima. Općenito, može se reći da sekvenca može biti ili povod nastupa uklona ili dio njegovog unutrašnjeg harmonijskog plana.

1. *Uklon kao produljenje sekvence.* Ponekad produljenje sekvence koja se isprva kretala u tonalitetu druge teme može dovesti do uklona. Dosljedna primjena sekventne transpozicije tada (pri nekom od ponavljanja) dovodi tada do „probijanja“ tonalitetnih okvira. Redovito se tada radi o kvartnim progresijama koje, nakon nekog broja ponavljanja, nužno dovode do napuštanja tonaliteta. Također, uklon može nastati i kao rezultat neke promjene unutar modela ili intervala transpozicije, a ovoj grupi pripadaju i oni ukloni koji nastaju kao rezultat sekventne transpozicije neke cjeline koja isprva nije bila dio nikakve sekvence.
2. *Sekvenca kao produljenje uklona (ili mutacije).* Dok je u prvoj grupi sekvenca istodobno služila napuštanju sporednog tonaliteta, ovdje je ona dio unutarnje strukture uklona odnosno mutacije. To su karakteristične sekvence za sekundu prema gore (kao bIII – IVb), tercu prema dolje (Ib – bVI – IVb) i kvartu prema gore (Ib – IVb) i slične. Sekvenca također može biti dio posljednje faze uklona – kao karakteristični prolongirani povratak u sporedni tonalitet, a tek iznimno i prilikom uvođenja privremenog tonaliteta.

Slijedi prikaz nekih sekvenci, kao i složenijih lančanih uklona za koje nije bilo mjesta u prethodnim poglavljima.

[Allegro]

51

B:I V VI D/IV IV D/II bVII
c:V7 VI

56

D/D V6/4 - - 7 I

p.k.p. PK

Primjer 58. Haydn: Klavirska sonata u Es-duru, br. 49 (I. Allegro)

Uklon u c-mol (tonalitet na dijatonskom II. stupnju!) nastaje kao rezultat izmjene u modelu silazne tercne sekvence. Umjesto pomaka I – II pri prijelazu iz t. 52 u t. 53, bas čini pomak VI – bVII koji doduše odgovara funkcionalnom određenju sekventnog modela, ali ipak dovodi do neočekivanog istupanja u c-mol i istaknute prolongacije njegovog VI. stupnja – akorda koji nije ništa drugo doli miksolidijski kvintakord sporednog tonaliteta. Povratak u B-dur izveden je sasvim jednostavno nastupom D/D preko prohodnog tona u basu.⁷²

[Molto Allegro]

perioda (4+4)

44 *p*

B:...

IV D/VI

ponovljena perioda (4+11)

49

D/II D/D V7 I II6 V7 I... [SAK]

54

IV D/VI D/II D/D V7 D/IV D/bVII...

As: V7 - - (6/4)

p.k.p......

59

7 - - (6/4) 7 - - (6/4) 7 - - (6/4)

62

f *tr*

cre - scen - do

B: II6/5 D/D V6/4 7 I [SAK]

⁷² Slična tonikalizacija II. stupnja s pojavom miksolidijskog 5/3 može se pronaći i u trećem stavku Haydnove Klavirske sonate br. 52, također u Es-duru.

Primjer 59. Mozart: Simfonija u g-molu br. 40, KV 550 (I. Molto Allegro)

Poznata druga tema iz ove Mozartove simfonije školski je primjer uklona kao produljenja sekvence. Druga tema građena je kao dvostruka mala perioda. U konsekventu prve periode javlja se kratka sekventna progresija s kromatskim kvintnim vezama koja ne izlazi iz okvira sporednog tonaliteta (III – VI – II – V). No, prilikom ponavljanja periode sekvenca je proširena za još dva akorda (III – VI – II – V – I – IV) čime je nastupila dominanta As-dura (t. 58). Ovdje je dakle ponavljanje sekvence dovelo do njezina proširenja te istodobno do „pucanja“ tonalitetnih okvira. Labavljenje tonaliteta izravno se odražava i na labavljenje forme: dominantna As-dura zadržava se cijela četiri takta kao svojevrsna „slijepa ulica“ nakon čega slijedi prošireni dramaturgizirani povratak u sporedni B-dur – konsekvent male periode proširen je time sa četiri na jedanaest taktova.⁷³

| Andante |

26 B: D/D V (PK) b: VI2 Des: IV2 V4/3

29 I I6 V es: I I6 V_b

33 *f* es: VI6 Ges: IV6 V6/5 I5 - b5 - 6 - b6 B: D/D

35 V6/4 V7 I6... (IK)

38 V7

⁷³ Za detaljniju diskusiju ovog uklona vidi također: Caplin, *The „expanded cadential progression“*.

Primjer 60. Mozart: Simfonija u g-molu br. 40, KV 550 (II. Andante)

Uklon nastupa nakon polovične kadence druge teme. Preko mutacije na dominantu sporednog B-dura zalazi se u prostor Des-dura gdje započinje uzlazna sekundna sekvenca modalnog prizvuka. Po završetku modela u prirodnom es-molu uklon uz pomoć kvintsextakordske varijante karakterističnog „durskog sekstakorda na tonici“ skreće u Ges-dur (t. 33) – završnu artikulacijsku točku uklona. Nastupom njegovog 15/3 odmah započinje i uzlazni melodijski put dodavanju povećane sekste, čime se već nalazimo na pragu uobičajene završne kadence u sporednom tonalitetu. Također, ovaj uklon jest primjer tzv. harmonijsko-formalnog mosta jer je uklonom premošćen dio zbivanja u drugoj temi od njezine polovične kadence do kadencirajuće dominantne.

[Adagio]

15 *p* *f* *p* 3 *p* 3

G: V6/4 - 5/3 d: I 16/4

[PK]

18 *f* *p* 3 3 3 3 *f* *p* *f* *p* *f* *p*

VII6/5 V7 h: V6/5

22 *f* *p* *f* *p* *f* *p*

e: V2 a: V6/5 d: V2

25 *f* *p* *f* *p* *f* *p*

G: V6/5 I D: IV VII6 I D/D VII4/3 I6 II6 V6/4 5/3

29 VI IV6 I6/4 D/D VII4/3 I6 IV6 III6 II6 V6/4 7 I

[VK] [SAK]

Primjer 61. Mozart: Gudački kvintet u D-duru br. 5, KV 593 (II. Adagio)

Ova druga tema pripada tipu početne molske teme.⁷⁴ Zbivanje se isprva odvija unutar d-mola, sve do t. 21 u kojemu snažnom kromatskom tercnom vezom nastupa dominantna h-mola. U h-molu započinje sada sekventni lanac tonikalizacija po kvintnom krugu; preko e-mola, a-mola i d-mola dospijeva se sve do G-dura preko kojega se konačno dijatonski dolazi do D-dura (sporednog tonaliteta) u kojemu, iz drugog pokušaja, napokon dolazi do savršene autentične kadence. Kada se tonalitetni plan druge teme sagleda u cjelini nameće se slijedeći zaključak: terčna veza iz t. 21 djelovala je osobito snažno stoga što je imala funkciju prijelaza iz niske u visoku tonalitetnu sferu. Taj prijelaz omogućio je stvaranje takvog tonalitetnog zamaha unutar kojega se i nakon četiri kromatske kvintne veze nije „ispalo“ iz domene D-dura, već se moglo glatko modulirati u privremeni D-dur.

Allegro assai

78 *f* B: ... II6 V6/4 - 5/3 I *ff* SAK

85 *p* Des: IV5 - - 6 V6/4 - 7 I V6/5 I SAK

97 V es: I V6/5 I V

98 *f*: I V6/5 I5 - 6 V Es: II5 - 6 V I6-5 V6 B: I6 II7 V7 I

104 II6 D/D V (6/4) (7) (6/4) (5/3) PK

⁷⁴ Vidi bilješku br. 29.

Primjer 62. Haydn: Simfonija u Es-duru, br. 91 (I. Allegro assai)

Uklon u privremeni Des-dur izveden je ovdje sasvim osobitim postupkom sa savršenom autentičnom kadencom u sporednom tonalitetu: za vrijeme trajanja završne tonike kromatska uzlazna basovska linija kao da „potkopava“ učinak tonike; dolaskom do tona ges on biva shvaćen kao subdominanta Des-dura u kojemu dolazi do savršene autentične kadenca. Cijeli postupak mogao bi se nazvati prenošenjem kadenca: basovska linija u toničkoj harmoniji spriječila je svaki oblik dinamičkog smirenja na završnoj tonici, a akumulirani naboj doveden do pražnjenja uklonom u niski Des-dur. Kadencia kao da je „silom“ prenesena iz B-dura u Des-dur. Sam uklon građen je kao uzlazna sekvenca s malim rečenicama i kreće se po tonalitetima: Des-dur, es-mol i f-mol. Mala rečenica u f-molu iskorištena je kao sredstvo za dijatonski povratak u sporedni B-dur preko osnovnog Es-dura, ovaj puta sa snažnom artikulacijom dominantne sporednog tonaliteta koja svojim intenzitetom korespondira polovičnoj kadenci u osnovnom tonalitetu pri kraju mosta (t. 53-56). Prethodni izostanak takve artikulacije može biti protumačen i kao povod prenošenju kadenca u t. 82-88 – silina kojom je to prenošenje bilo izvedeno najvjerojatnije je upravo izraz određenog nedostatka u dotadašnjem zbivanju u drugoj temi.

[Adagio]

16
Es: I V2 I6 D/II II VII4/b3 es: I6 D/D V6

22
VI6 Ges: IV6 V6/5 I ges: I VI6 Des: N6

27
V2 I6 c: N6 V2

31
I6 - 5 VI6 Es: IV6 V6/5 I5 - 6 II6 V VI...

Primjer 63. Haydn: Gudački kvartet op. 17 br. 3 u Es-duru (III. Adagio)

Ovaj „lutajući“ uklon s kraja pretklasičnog razdoblja prolazi kroz složen, ali iznimno dobro uređen tonalitetni plan protkan dosljednom primjenom „durskog sekstakorda na tonici“ kao sredstva promjene tonaliteta. Destabilizacija sporednog Es-dura odvija se u nekoliko faza: priprema destabilizacije započinje nastupom D/II u vidu smanjenog septakorda u t. 17. Sekundna transpozicija spoja D/II – II dovodi zatim do mutacije u es-mol. Mutacija u prolongiranoj vezi D/D – V6 dolazi do mjesta koje je sasvim uvjerljivo moglo zamijeniti funkciju polovične kadenca te označiti kraj mutacije. Međutim, ta je mogućnost iznevjerena, a središnje zbivanje tek sada započinje: polustepenim nastupom VI6/3 („sekstakorda na

tonici“) započinje uklon u Ges-dur uz pomoć tipične uzlazne progresije IV6 – V6/5 – I (t. 22-24). Uspostavom Ges-dura započinje u t. 25 već i njegova destabilizacija – kromatska promjena I5/3 te pomak na VI6 zapravo su sažeta preslika prethodnog zbivanja u Es-duru. Ipak, nastup VI6/3 ne vodi daljnoj modulaciji u Heses-dur, naprotiv, u t. 26 započinje novi sekventni model: „durski sekstakord“ tumači se kao N6/3 i spaja sa V2 u Des-duru. Slijedi duga prolongacija I6/3 u Des-duru – akorda koji će postati novi „durski sekstakord“ započete napuljske sekvence. Ponavljanje modela naglo odvodi harmonijski tijek do c-mola – prvoga tonaliteta iz ovoga lanca koji ne pripada subdominantnom krugu sporednog Es-dura. Uspostavljanjem c-mola u t. 30-31 dospjelo se već posve blizu sporednog Es-dura. Sada preostaje samo učiniti dijatonski povratak iz c-mola u njegovu paralelu, a on je izveden, ni manje ni više nego uz pomoć „durskog sekstakorda na tonici“. Kada se cijelo prethodno zbivanje sagleda može se povući slijedeći zaključak: uvodna destabilizacija (t. 17-21) sastoji se od silazne sekundne sekvence u sporednom tonalitetu te dolaska na njegovu dominantu. Nastupom VI6/3 započinje karakteristična modulacija iz mola u njegovu paralelu Ges-dur (t. 22-24). U Ges-duru započinje ponavljanje prethodne matrice, ali se ona napušta u korist nove silazne sekvence koja preko Des-dura vodi u c-mol (paralelu sporednog Es-dura). Unutar modulacijskog luka ovog opsežnog uklona, najudaljeniji akord do kojega se dospjeva jest ges-heses-eses (I6/3 Eses-dura – tonaliteta udaljenog za čak sedam predznaka prema dolje). Premda je jasno kako potencijalni Eses-dur nije ničime uspostavljen (najudaljeniji tonalitet koji se može nazrijeti jest kratki uklon u ges-mol u t. 25 – tonalitet udaljen za šest predznaka), naročito tamna boja sekstakorda ges-heses-eses rezultat je upravo ove veze s udaljenim Eses-durom.

[Allegro vivace]

128
A: I V7

132
I V7

136
a: I C: I6 V4/3 I II6 V6/4 D/VI
a: VII7

141
I II6 V6/4 - 5/3 I (SAK) V

145
h: I V cis: I

148

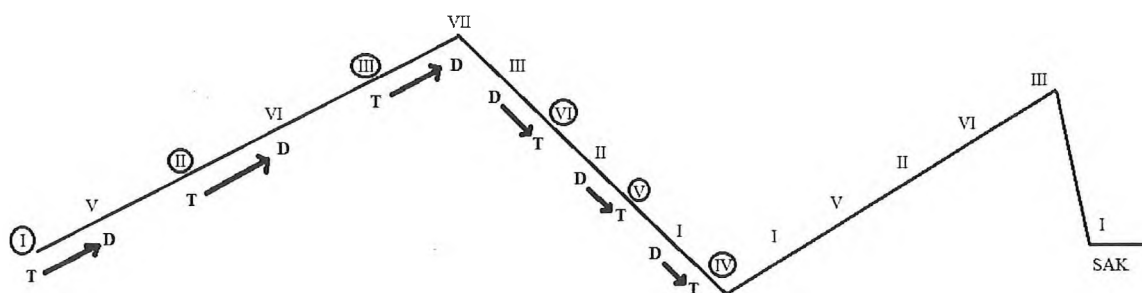
V Fis:V I E:V I D:V

A:IV V I V II

VI III V7 VI II6
p.k.p.

Primjer 64. Mozart: Klavirski koncert u D-duru, KV 451 (I. Allegro assai)

Druga tema koja započinje kao ponovljena mala rečenica nad lapidarnim harmonijama I5/3 i V7/3 prolazi postupni destabilizacijski proces koji započinje u t. 136. mutacijom u a-mol. Već nakon dva takta mutacija je prekinuta, a nastupa interpolirani uklon u C-dur. Uklon isprva smjera prema kadenci, no umjesto kadence zbivanje se vraća u a-mol i tamo kadencira, ali sa završnom durskom tonikom. Međutim, svo prethodno zbivanje retrogradno će biti shvaćeno tek kao uvertira tonalitetne destabilizacije – u t. 143 naime započinje središnji nestabilni modulirajući odsjek zasnovan je na dosljednoj primjeni sekventnog modulativnog modela koji u svojem zamahu obilazi sve tonalitete na stupnjevima A-dura. Četvrtinski pomak basa kao i sinkopirani diskant daju ovom odsjeku naročito nestabilan (provedbeni) karakter. Prvi dio uklona (t. 143-148) obilazi uzlaznom sekundnom sekvencom po tonalitetima na I., II. i III. stupnju, dok drugi dio (t. 148-151) silaznom sekundnom sekvencom još VI., V. i IV. stupanj te završava kadencom u sporednom A-duru. T. 152-156 započinju kao varirano ponavljanje prve sekvence, no tijekom je naglo prekinut nastupom V7 u t. 157. Varirano ponavljanje ovaj puta ne donosi tonikalizacije, već samo kromatizirani hod po stupnjevima A-dura. Pogled na kretanje temeljnih tonova u cijelom odsjeku odaje kako se zapravo radi o nizu kvintnih koraka uz pomoć kojih se stiže sve do „visokog“ VII. stupnja te od njega postupno vraća do tonike. Detaljniji pregled cijele modulativne potke donosi sljedeći grafički prikaz.



Primjer 65. Tonalitetni plan Primjera 64

3.2.7. Integracija udaljenih tonaliteta

Kao rezultat integracije udaljenih tonaliteta, javljaju se već u visokoj klasici primjeri njihovog neposrednijeg uključivanja u tijek druge teme. To su redovito akordi na medijantama (bIII i bVI) koji se mjestimično tonikaliziraju i napuštaju na način analogan sekundarnim dominantama. Premda su takve tonikalizacije razmjerno rijetka pojava, lakoća s kojom se izvode svjedoči o polaganoj unutarnjoj preobrazbi glazbenog jezika koja se dogodila u samo nekoliko desetljeća trajanja klasičnog stila.

[Allegro moderato]

56 *p* E: I e: I C: V7 *p.k.p.*

59 *cresc.* *f* sm. 7 E: VII4/3 V6/4 - 7 I 3 3 3 3

SAK

Primjer 66. Haydn: Klavirski trio u A-duru, br. 18 (I. Allegro moderato)

D/bVI nastupa u okviru proširene kadencirajuće progresije, ali ne pokazuje nikakvo usmjerenje prema svojoj privremenoj tonici, izuzev onoga koje za vrijeme trajanja samog akorda proizlazi iz njegova zvučanja. Već naredni nastup smanjenog septakorda u t. 59 u potpunosti briše svaki njegov udio u upravljanju harmonijskim tijekom progresije – može se reći da je D/bVI upotrijebljena kao koloristička harmonija čije je funkcionalno usmjerenje zasnovano isključivo na usmjerenju koje proizlazi iz same proširene kadencirajuće progresije i uzlazne basovske linije u sklopu koje se akord pojavljuje.

[Allegro]

35 A: V2 D/II II6 V6/4 - 7 a: VII4/3 C: VII6/5 V4/3 I II6 D/D V VII6 *p*

Primjer 67. Haydn: Gudački kvartet u D-duru, op. 71 br. 2 (I. Allegro)

Ovdje enharmonijska promjena smanjenog septakorda dovodi do prolaznog istupanja u C-dur (tonalitet na bIII. stupnju).

Allegro moderato

35 antecedent (7)

A:V D/VI D/IV D/II D/D V2 I6 5

bVI

40 konsekvent (8)

V6/5 I II6 D/V V ... D/VI VI D/IV

45

IV II6/5 D/bIII bIII D/D V6/4 7 I

C:V4/3 I SAK

Primjer 68. Haydn: Gudački kvartet u D-duru „Ševa“, op. 64 br. 5

Druga tema u poznatom „Ševinom kvartetu“ objedinjuje u sebi cijeli niz zanimljivih akordskih veza i odaje već znatnu razinu integracije medijantnih akorada. Već u t. 36 uvodi se $bVI5/3$ uz pomoć neobične enharmonijske promjene: akord eis-gis-d koji isprva zvuči kao smanjeni septakord u funkciji D/VI mijenja se u f-gis-h čime nastaje slučajna harmonija građena kao appoggiatura na $bVI5/3$. Nastavak rečenice donosi lanac sekundarnih dominantni koje zbog sinkopiranog ritma zvuče naročito nestabilno. Završetkom prve rečenice polovičnom kadencom započinje nova rečenica (konsekvent u sklopu velike periode). Ovdje je situacija obrnuta u odnosu na prvu rečenicu: septakord eis-gis b-d u t. 43 rješava se u $VI5/3$, a nastavak rečenice prekida niz sinkopa te uvodi jasne dijatonske akorde. Međutim, u t. 47 dolazi do posljednjeg iznenađenja: $II6/5$ spaja se kromatskom tercnom vezom izravno s dominantom C-dura. Rješenjem u $bIII5/3$ odmah nastupa D/D sporednog tonaliteta koja vodi savršenoj autentičnoj kadenci druge teme. Posljednje istupanje jasno pokazuje kako je medijantni akord već oko 1790. godine našao svoje utvrđeno mjesto unutar tonaliteta visoke klasike – tonikalizacija koja je do pred dva desetljeća bila zamisliva isključivo unutar postupnog procesa promjene tonaliteta (koji se najčešće odvijao u dvije faze – mutaciji i uklonu) sada je sveden na svega tri akorda: dominantu medijantnog akorda, sam medijantni akord te akord povratka u prethodni tonalitet.

4. Zaključak

Na kraju, valjalo bi rezimirati prethodno izlaganje. Iz cijeloga prikaza tonalitetnih istupanja vidljivo je kako je riječ o iznimno složenom fenomenu. Analizom primjera iz opusa Haydna i Mozarta na vidjelo izlazi kako ukloni u drugoj temi ne predstavljaju samo značajnu harmonijsku, nego i formalnu i retoričku pojavu. Na konačnu fizionimiju uklona u svakoj pojedinoj realizaciji utječe dakle niz čimbenika, a neke od njih pokušalo se i ovdje razmotriti. Međutim, cjelovitije sagledavanje fenomena uklona u drugoj temi sonatnog oblika zahtjevalo bi daljnje temeljitije istraživanje nekih područja koja su unutar ovoga rada bila tek mjestimično dotaknuta. Odgađanje savršene autentične kadence, odnosi između pojedinih grupa druge teme (napose u vezi s odgađanjem kadence), karakteristični harmonijski obrasci i odredišta u drugoj temi, dublja analiza aspekata harmonijskog jezika bečke klasike, tretman glazbene fature i registara samo su neke od tema koje su otvorene ovim radom. Vjerujem da će daljnje istraživanje navedenih kao i srodnih fenomena doprinijeti još boljem razumijevanju glazbe ovih velikih klasičnih majstora te učvrstiti njezine ljubitelje u onom dostojanstvenom i tihom divljenju koje je odavna bilo svojstveno svakom iskrenom susretu ljudske prirode sa tvorevinama Lijepoga.

5. Literatura

- Caplin, William E., *Classical form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press, 1998.
- Caplin, William E., The „expanded cadential progression“: A category for the analysis of classical form, *Journal of Musicological Research*, VII, 1987., 2-3, str. 215-257.
- Caplin, William E., Harmonic Variants of the 'Expanded Cadential Progression, u: Humal, M. (ur.), *A Composition as Problem II: Proceedings of the Second International Estonian Music Theory Conference*, Tallinn: Estonian Academy of Music, 2000., 49-71.
- Caplin, William E., The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions, *Journal of the American Musicological Society*, LVII, 2004., 1, str. 51-117.
- Caplin, William E., The Classical Sonata Exposition: Cadential Goals and Form-Functional Plans, *Tijdschrift voor Muziektheorie*, VI, 2001., 3, str. 195-209.
- Caplin, William E.; What are Formal Functions?, u: Caplin, William E.; Hepokoski, James; Webster, James, *Musical Form, Forms and Formenlehre: Three Methodological Reflections*, Leuven: Leuven University Press, str. 21-40, 2010.
- Churgin, Bathia, Harmonic and Tonal Instability in the Second Key Area of Classic Sonata Form, u: Allanbrook, W. J.; Levy, J. M.; Mahrt, W. P. (ur.), *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, New York: Pendragon Press, 1992., str. 23-57.
- Cooke, Deryck, *Jezik muzike*, Beograd: Nolit, 1982.
- Czerny, Carl, *School of Practical Composition, op. 600*, London: Robert Cocks & Co., 1848.
- Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997.
- Despić, Dejan, *Harmonska analiza*, Beograd: Umetnička Akademija u Beogradu, 1970.
- Despić, Dejan, *Teorija tonaliteta*, Beograd: Umetnička Akademija u Beogradu, 1971.
- Harutunian, John, Haydn and Mozart: Tonic-Dominant Polarity in Mature Sonata-Style Works, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXXI, 1989., 1, str. 217-240.
- Hepokoski, James; Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory*, New York: Oxford University Press, 2006.
- Longyear, Rey M., The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form, *Journal of Music Theory*, XV, 1971., 1-2, str. 182-229.

Peričić, Vlastimir, *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd: Umetnička Akademija u Beogradu, 1968.

Rosen, Charles, *Sonata Forms*, New York: W. W. Norton & Company, 1988.

Rosen, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: W. W. Norton & Company, 1997.

Webster, James, Sonata form, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford: Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>, (22.6.2016.)