

**Dejan Despić**

*Harmonija sa harmonskom analizom*

- barok -

29. A. Koreli (1653–1713): Končerto grosso g-mol, op. 6 br. 5 (1712), IV stav

*Largo*



(*f-Tutti*) (*p-Soli*) (*simile...*)



*Allegro*



(*f*)

32. A. Vivaldi (1675–1741): Koncert D-dur, op. 3 br. 9, I stav (prerada J. S. Baha)



30. G. F. Hendl: Končerto goso D-dur, op. 6 br. 5 (1739), IV stav

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *mf* and *p*.

The second system continues the musical piece with two staves. It features a mix of chords and melodic lines. A dynamic marking of *p* is present.

The third system shows the continuation of the piece. The upper staff has some notes marked with a trill (*tr*). A dynamic marking of *p* is visible.

The fourth system concludes the piece with two staves. It features a mix of chords and melodic lines. A dynamic marking of *mf* is present.

34. J. S. Bah: Orguljska koralna predigra »Nun komm' der Heiden Heiland«  
(prerada F. Buzonija) ~ završetak

The first system of the organ chorale consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex chordal textures. A dynamic marking of *mf* is present.

The second system continues the organ chorale with two staves. It features a mix of chords and melodic lines. A dynamic marking of *mf* is present.

31. Obrasci baroknih moduirajućih sekvenca

a. iz dura - u dominantni dur

- u paralelni mol

- u paralelu dominante

- u paralelu subdominante

b. iz mola - u paralelni dur

- u dominantni mol

- u paralelu dominante

- u paralelu subdominante

35. J. S. Bah: Orguljska fuga g-mol (prerada D. Kabalevskog) ~ završetak

33. J. S. Bah: Orguljski preludijum e-mol ~ početak

Musical score for J.S. Bach's Organ Prelude in E-flat major, beginning. The score is written for organ in E-flat major (one flat) and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves, including sixteenth-note patterns and sustained chords.

36. Obrasci miksolidijskog istupanja na završnom orglpunktu tonike

Musical score showing chromatic modulations in an organ point. The score is written for organ in E-flat major. It features a series of chromatic modulations in the bass line, with the treble line providing a steady accompaniment. The modulations occur in the final organ point of the piece.

37. G. F. Hendl: »Izrailj u Egiptu« (1739) ~ hor

Musical score for the beginning of 'Israel in Egypt' by G.F. Handel. The score is written for organ in C major and 4/4 time. It features a simple harmonic texture with a prominent bass line and a treble line. The piece begins with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for the first vocal entry in 'Israel in Egypt' by G.F. Handel. The score is written for organ in C major and 4/4 time. It features a simple harmonic texture with a prominent bass line and a treble line. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are: "Er sand-te dix-ke Fins-ter-nis ü-ber all das Land, ü-ber all das Land, dix-ke Fins-ter-nis, dass nie-mand sah, dix-ke".

Musical score for the second vocal entry in 'Israel in Egypt' by G.F. Handel. The score is written for organ in C major and 4/4 time. It features a simple harmonic texture with a prominent bass line and a treble line. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are: "Land, ü-ber all das Land, dix-ke Fins-ter-nis, dass nie-mand sah, dix-ke".

Musical score for the third vocal entry in 'Israel in Egypt' by G.F. Handel. The score is written for organ in C major and 4/4 time. It features a simple harmonic texture with a prominent bass line and a treble line. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are: "Fins-ter-nis, er sand-te dix-ke Fins-ter-nis, dix-ke Fins-ter-nis ü-ber all das Land auf all das Land".

38. J. S. Bah: Fuga gis-mol, br. 18 iz I sveske WKL.

musical score for J.S. Bach's Fugue in G minor, BWV 18, measures 1-4. The score is in G minor (three flats) and common time (C). The word "tema" is written above the first measure of the treble clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

40. J. S. Bah: Troglasna invencija br. 9, f-mol

musical score for J.S. Bach's Trio Sonata in F major, BWV 10, measures 1-4. The score is in F major (one flat) and common time (C). It features three staves: treble clef, bass clef, and a middle staff. The word "tema" is written above the first measure of the treble clef staff. The music includes various rhythmic patterns and rests.

41. J. S. Bah: Troglasna invencija br. 4, d-mol

musical score for J.S. Bach's Trio Sonata in D minor, BWV 10, measures 1-4. The score is in D minor (two flats) and common time (C). It features three staves: treble clef, bass clef, and a middle staff. The music includes various rhythmic patterns and rests.

42. J. S. Bah: Kapričo o odlasku najdražeg brata, III stav ~ Lamento

musical score for J.S. Bach's Capriccio on the Departure of his Beloved Brother, BWV 99, measures 1-4. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features two staves: treble clef and bass clef. The word "p" (piano) is written below the first measure of the treble clef staff. The music includes various rhythmic patterns and rests.

musical score for J.S. Bach's Capriccio on the Departure of his Beloved Brother, BWV 99, measures 5-8. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features two staves: treble clef and bass clef. The word "f" (forte) is written below the first measure of the treble clef staff. The music includes various rhythmic patterns and rests.

musical score for J.S. Bach's Capriccio on the Departure of his Beloved Brother, BWV 99, measures 9-12. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features two staves: treble clef and bass clef. The word "p" (piano) is written below the first measure of the treble clef staff. The music includes various rhythmic patterns and rests.

43. J. S. Bah: Orguljska fantazija (i fuga) g-mol (1720)

First system of the musical score for J.S. Bach's Organ Fantasy in G minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and sustained chords.

Second system of the musical score for J.S. Bach's Organ Fantasy in G minor. It continues the two-staff format. The music shows intricate counterpoint and harmonic development, with various rhythmic values and articulations.

44. J. S. Bah: Orguljska fantazija (i fuga) g-mol (1720)

Third system of the musical score for J.S. Bach's Organ Fantasy in G minor. This system includes some of the more technically demanding passages, featuring rapid sixteenth-note runs and complex chordal structures. The notation includes various ornaments and dynamic markings.

46. J. S. Bah: Engleska svita br. 3, g-mol ~ Sarabanda

First system of the musical score for J.S. Bach's English Suite No. 3 in G minor, Sarabande. It consists of two staves. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The music is characterized by a slow, graceful tempo. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, which then softens to piano (*p*). The second staff features a steady bass line with some grace notes.

Second system of the musical score for J.S. Bach's English Suite No. 3 in G minor, Sarabande. The first staff continues with a forte (*f*) dynamic, followed by a return to piano (*p*). The second staff maintains its rhythmic pattern with grace notes and sustained notes.

45. J. S. Bah: Pasija po Mateji (1729) ~ rečitativ

Er-barm es Gott! Hier steht der Heiland ange-bun-den. O Geis-se-lung, o Schlag, o

(harmoniski kostur)

(+8va)

This system consists of a vocal line in treble clef and a basso continuo line in bass clef. The vocal line is in a recitative style with a 7/8 time signature. The basso continuo line provides harmonic support with chords and a simple bass line.

Wun-den! Ihr Her-ker hal-tet ein! Er-wei-chet euch der See-len Schmerz, der An-blick

This system continues the recitative with a vocal line and a basso continuo line. The vocal line maintains the recitative style, and the basso continuo line continues the harmonic accompaniment.

sol-ches Jam-mers nicht? Ach ja, ihr habt ein Herz, das muss der Mar-ter-säu-le gleich, und

This system continues the recitative with a vocal line and a basso continuo line. The vocal line maintains the recitative style, and the basso continuo line continues the harmonic accompaniment.

noch viel här-ter sein Er-barmt euch, hal-tet ein!

This system concludes the recitative with a vocal line and a basso continuo line. The vocal line maintains the recitative style, and the basso continuo line continues the harmonic accompaniment.



**Dejan Despić**

*Harmonija sa harmonskom analizom*

- barok -

(rešenja)

29. A. Koreli (1653–1713): Končerto grosso g-mol, op. 6 br. 5 (1712), IV stav

*Largo*

(*f-Tutti*) (*p-Soli*) (*simile...*)

*Allegro* (*f*)

g: t D<sup>6</sup> t<sup>6</sup> s<sup>6</sup> — 5 D<sup>2</sup> t<sup>6</sup> II<sup>6</sup> — D — VI<sup>6</sup> D<sup>6</sup> s<sup>6</sup> VII<sup>6</sup>

s D<sup>5</sup> t DD<sup>5</sup> d Ds<sup>5</sup> s VII<sup>5</sup> III D<sup>5</sup> t N

[d: s D] [c: II D] [B: II D] [T]

D<sup>2</sup> t<sup>6</sup> s<sup>(7)</sup> D — t d<sup>5</sup> s<sup>6</sup> D B: T D<sup>6</sup> T D

potpuna autentična kad. dopunska frigijska kadenca

32. A. Vivaldi (1675–1741): Koncert D-dur, op. 3 br. 9, I stav (prerada J. S. Baha)

D: D — 7 — T — S<sup>6</sup> — VII — III<sup>6</sup> — VII — A: VII — D — T

30. G. F. Hendl: Končerto goso D-dur, op. 6 br. 5 (1739), IV stav

h: t VII<sup>6</sup> t<sup>6</sup> s VII<sup>6</sup> s<sup>6</sup> (F#) s<sup>6</sup> D<sup>7</sup> — t II<sup>6</sup> — D — t VII<sup>6</sup> — VI<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> T<sup>6</sup> — (s)

— S D VII<sup>6</sup> D<sup>6</sup> 7 T II<sup>6</sup> — D — T — 6 D<sup>3</sup> T h: t<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> t

— [D ..... T ..... II ..... D ..... T] — D<sup>3</sup> 7 — T II — T<sup>6</sup> II<sup>6</sup> — D — T — f<sup>is</sup>: t VII<sup>6</sup>

t<sup>6</sup> s t<sup>6</sup> s<sup>6</sup> (F#) s<sup>6</sup> D<sup>7</sup> — t II<sup>6</sup> — D — h: D t<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> t VI e: D<sup>2</sup> t<sup>6</sup> — VII<sup>6</sup> t

34. J. S. Bah: Orguljska koralna predigra »Nun komm' der Heiden Heiland«  
(prerada F. Buzonija) ~ završetak

g: D 2 t<sup>6</sup> VII s II<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sup>6</sup>7 s t<sup>2</sup> II<sup>4</sup> t<sup>6</sup> VII

II<sup>7</sup> D<sup>7</sup> t 6 K<sup>4</sup> D 7 D<sup>6</sup> 7 s VII<sup>7</sup> T

31. Obrasci baroknih moduirajućih sekvenca

a. iz dura - u dominantni dur

- u paralelni mol

C: T S VII III - VI - II - D<sup>9</sup>7 - T

C: T S VII III VI - II - a: s - K<sub>4</sub> D<sup>7</sup> t

- u paralelu dominante

- u paralelu subdominante

C: T S VII III - VI - e: s - II<sup>7</sup> D - 7 - t

C: T S VII III - III - d: II - D VI II<sub>5</sub> D t

b. iz mola - u paralelni dur

- u dominantni mol

c: t s VII III - VI - [E<sub>6</sub>: II D T] E<sub>6</sub>: S - D<sup>9</sup>7 T

c: t s VII III - III - g: VI - II<sub>3</sub> D<sup>9</sup>7 t

- u paralelu dominante

- u paralelu subdominante

c: t s VII III - III - B: S - D - 7 - T

c: t s VII III - S - A<sub>6</sub>: VI - II<sup>7</sup> K<sub>6</sub> D<sup>7</sup> T

35. J. S. Bah: Orguljska fuga g-mol (prerada D. Kabalevskog) ~ završetak

g: t - II<sup>2</sup> - D<sup>6</sup> - 5 - t - D<sup>6</sup> t - VI<sup>6</sup> - VII<sup>(7)</sup> - d<sup>6</sup> - VI<sup>(7)</sup> - s<sup>6</sup> - D<sup>7</sup> t - D<sup>7</sup>

<D>

t - D<sup>7</sup> - t - D - 7 - VI - s - T - D<sup>7</sup> T

<t>

33. J. S. Bah: Orguljski preludijum e-mol ~ početak

e: t — VII<sup>7</sup> t — D<sup>♯</sup> s — VII<sup>7</sup> — D<sup>7</sup> t  
 (<t>)

36. Obrasci miksolidijskog istupanja na završnom orglpunktu tonike

C: S D<sup>7</sup> T VII<sup>♯</sup> S D<sup>7</sup> T II<sup>♯</sup> K<sup>♯</sup> D<sup>7</sup> t D<sup>♯</sup> s VII<sup>7</sup> D<sup>7</sup> T  
 (<t>)

37. G. F. Hendl: »Izrailj u Egiptu« (1739) ~ hor

Er sand-te dix-ke Fins-ter-nis ü-ber all das  
 Land, ü-ber all das Land, dix-ke Fins-ter-nis, dass nie-mand sah, dix-ke  
 Fins-ter-nis, er sand-te dix-ke Fins-ter-nis, dix-ke Fins-ter-nis ü-ber all das Land  
 auf all das Land

A<sup>♯</sup>: T — S<sup>7</sup> — II<sup>♯</sup> — D<sup>♯</sup> — D — f  
 f: VII<sup>♯</sup> — VII<sup>♯</sup> — K<sup>♯</sup> D — t — VII<sup>♯</sup><sub>3</sub>  
 s — VII<sup>♯</sup><sub>♭</sub> — D — Es: S — D<sup>♯</sup> — T<sup>♭</sup> — II<sup>7</sup> — VII<sup>♭</sup> — T  
 f: S — VII<sup>7</sup> — D

38. J. S. Bah: Fuga gis-mol, br. 18 iz I sveske WKL.

gis: t — 6 — D — D<sup>5</sup><sub>2</sub> — dis: S<sup>2</sup> — D<sup>6</sup> — VII<sup>7</sup> — t — II<sup>6</sup> — D<sup>7</sup> 2 — t<sup>6</sup> 6 — 5

40. J. S. Bah: Troglasna invencija br. 9, f-mol

f: t — II<sup>2</sup> — D<sup>6</sup> — VII<sup>5</sup><sub>4</sub> — S<sup>6</sup> — II<sup>3</sup> — K<sup>6</sup> — II<sup>6</sup> — D — 7 — t

41. J. S. Bah: Troglasna invencija br. 4, d-mol

d: S<sup>6</sup> — D<sup>5</sup><sub>6</sub> — S<sup>6</sup> — 5 — VII<sup>4</sup><sub>3</sub> — VII<sub>3</sub> — S — F — D<sup>5</sup><sub>6</sub> — t — DD<sup>2</sup> — VII — T — VII<sup>b</sup><sub>7</sub> — D — t

42. J. S. Bah: Kapričo o odlasku najdražeg brata, III stav ~ Lamento

f: t — S<sup>4</sup><sub>3</sub> — D<sup>6</sup> — III<sup>6</sup><sub>4</sub> — S<sup>6</sup> — II<sup>4</sup><sub>3</sub> — 6 — D<sup>7</sup> — t — VI<sup>6</sup> — 6

— VII<sup>7</sup> — d<sup>6</sup> — 6 — VII<sup>7</sup> — S<sup>6</sup> — VI<sup>6</sup> — N — K<sup>6</sup> — D<sup>2</sup> — t — VI<sup>6</sup> — VII<sup>6</sup><sub>5</sub> — t — VII<sup>b</sup><sub>7</sub>

— D — 7 — 9 — t — S<sup>6</sup> — VII<sup>7</sup> — III<sup>6</sup> — VI<sup>7</sup> — II<sup>6</sup> — D<sup>7</sup> — t

43. J. S. Bah: Orguljska fantazija (i fuga) g-mol (1720)

g: D 2 t<sup>6</sup> c: D 2 t<sup>6</sup> f: D 2 t<sup>6</sup> b: D 2 t<sup>6</sup> es: D 2 t<sup>6</sup> as: D 2

des: D 2 t<sup>6</sup> ges: D 2 VII<sup>b7</sup> VII<sup>2</sup> VII<sup>b7</sup> VII<sup>5</sup> K<sup>4</sup> D<sup>9</sup> t<sup>6</sup>

44. J. S. Bah: Orguljska fantazija (i fuga) g-mol (1720)

d: D h: VII<sup>b7</sup> VII<sup>2</sup> t<sup>6</sup> c: VII<sup>b7</sup> VII<sup>5</sup> t<sup>6</sup>

46. J. S. Bah: Engleska svita br. 3, g-mol ~ Sarabanda

B: T<sup>6</sup> DS<sup>6</sup> c: D<sup>5</sup> VII<sup>7</sup> t

Es: VII<sup>b7</sup> II<sup>c</sup> DS<sup>6</sup> II<sup>5</sup> (VII<sup>7</sup>) T

45. J. S. Bah: Pasija po Mateji (1729) ~ rečitativ

Er-barm es Gott! Hier steht der Heiland ange-bun-den. O Geis-se-lung, o Schlag, o

(harmonski kostur)

(+8va)

Wun-den! Ihr Her-zer hal-tet ein! Er-wei-chet euch der See-len Schmerz, der An-blick

DD<sup>2</sup> a: D<sup>2</sup> e: t II<sup>6</sup> VII<sup>5</sup> 7

sol-ches Jam-mers nicht? Ach ja, ihr habt ein Herz, das muss der Mar-ter-säu-le gleich, und

t<sup>6</sup> s<sup>6</sup> D 2 fis: VII<sup>5</sup> D<sup>2</sup>

noch viel här-ter sein Er-barmt euch, hal-tet ein!

t<sup>6</sup> - VII<sup>6</sup> (DD<sup>6</sup>) - D VII<sup>7</sup>  
VII<sup>6</sup>  
VII<sup>5</sup> g: t<sup>6</sup> - D<sup>2</sup> - t



Ovo će i nadalje ostati tipičan način uvođenja tog i drugih alterovanih akorda hromatskog tipa, složenije, četvorozvučne građe, koji su se afirmisali tek u narednom stilskom periodu.

U primeru koji sledi može se sagledati gotovo celokupna mogućna sadržina prosečnog harmonskog fonda baroknog tonaliteta (u molu):

29. A. Koreli (1653–1713): *Končerto grosso g-mol, op. 6 br. 5 (1712), IV stav*

*Largo*

*(f-Tutti) (p-Soli) (simile...)*

*g: t D<sup>6</sup> t<sup>6</sup> s<sup>6</sup>  $\frac{5}{3}$  D<sup>2</sup> t<sup>6</sup> II<sup>6</sup> D VII<sup>6</sup> D<sup>6</sup> s<sup>6</sup> VII<sup>3</sup>*

*s D<sup>5</sup> t DD<sup>5</sup> d Ds<sup>5</sup> s VII<sup>5</sup> III D<sup>5</sup> t N*

*[d: s D t] [B: II D T] [c: II D t]*

*D<sup>2</sup> t<sup>6</sup> s<sup>(7)</sup> D t d<sup>6</sup> s<sup>6</sup> D B: T D<sup>6</sup> T D*

*potpuna autentična kad. dopunska frigijska kadencia*

*Allegro*

*(f)*

Tu su i njegovi najčešći harmonski obrti, uključujući frigijsku kadencu u vrlo tipičnoj ulozi: ona predstavlja svojevrsnu dopunu prethodne potpune autentične kadence, i istovremeno čini prelaz iz laganog stava u naredni brzi, koji sledi attacca. Može se pretpostaviti da je za sluh onoga vremena ona još imala dovoljnu meru stabilnosti, kao zaostatak ranije prave frigijske kadence; našem sluhu ona deluje kao polukadencia, tj. kao „otvaranje vrata” prema stavu koji sledi.

Valja napomenuti da su mnoge kompozicije baroknog vremena, ili njihovi delovi, po harmonskoj sadržini još jednostavniji – u najvećoj meri čisto dijatonski, sa tek ponekim alterovanim ili vantonalnim akordom. To naročito važi za koncertantnu muziku, gde je važniji instrumentalni virtuoizitet, ili pak za onu u kojoj ima više polifonih elemenata, pa je težište na njima; najzad – za muziku bržeg tempa i motoričnog pulsa, za koju je već pomenuto (str. 27) da po pravilu ne sadrži složeniji harmonski i tonalni tok.

### 2.3.3. TONALNI PLAN I KONTRASTI. SMER I NAČIN TONALNIH PROMENA.

Srazmerna jednostavnost uočava se i u **tonalnom planu** baroknih kompozicija i korišćenju kontrasta te vrste u njima. Eventualne promene tonaliteta unutar stava najčešće vode samo do prvog stepena kvintnog srodstva naviše i naniže, dakle do razlike od **jednog** (stalnog, lestvičnog) predznaka. To su, praktično, prema osnovnom tonalitetu, područja **dominantnog** i **subdominantnog**, kao i njihovih **paralela** i paralele osnovnog. Lako se zapaža da su u pitanju tonalne oblasti analogne raznim modusima na istome tonskom nizu! Ako se kao osnovna tonika uzme **C** u nizu osnovnih tonova (c-d-e-f-g-a-h), onda moguće promene tonaliteta vode u one koji odgovaraju finalisima ostalih modusa na tom nizu, tj. u **G** (miksolidijski/sada dominantni), **F** (lidijski/subdominantni), **a** (eolski/paralelni), **e** (frigijski/paralela dominante) i **d** (dorski/paralela subdominante). Tako se ovaj krug tonaliteta može smatrati nasleđenim krugom mogućnih modalnih promena u odnosu na jedan osnovni modus iz ranije prakse.

#### 30. G. F. Hendl: Končerto groso D-dur, op. 6 br. 5 (1739), IV stav

h: t — VII<sup>6</sup> t<sup>6</sup> s VII<sup>6</sup> s<sup>6</sup>-(F#)-s<sup>6</sup> D<sup>7</sup> — t II<sup>6</sup>-D — D: VII<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> T<sup>6</sup> (s)

— s D VII<sup>6</sup> D<sup>6</sup> T II<sup>6</sup>-D — T — D: T h: t<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> A: II (7)

— [D...T...II...D...T] — D: T T VII T<sup>6</sup> II<sup>6</sup>-D — T fu: t VII<sup>6</sup>

t<sup>6</sup> s t<sup>6</sup> s<sup>6</sup>-(F#)-s<sup>6</sup> D<sup>7</sup> — t II<sup>6</sup> — D — h: D t<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> t VII e: D<sup>2</sup> t<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> t

## 31. Obrasci baroknih modulirajućih sekvenca

*a. iz dura – u dominantni dur*                      *– u paralelni mol*

C: T S VII III – VI – II – D<sup>♭7</sup> – T                      C: T S VII III VII – II – a: S – K<sub>4</sub> D<sup>7</sup> t

*– u paralelu dominante*                      *– u paralelu subdominante*

C: T S VII III – VI – S – II<sup>7</sup> – D – <sup>7</sup> – t                      C: T S VII III – III – II – D – VI – II<sub>3</sub> – D – t

*b. iz mola – u paralelni dur*                      *– u dominantni mol*

c: t s VII III – VI – S – D<sup>♭7</sup> – T                      c: t s VII III – III – VI – II<sub>3</sub> – D<sup>♭7</sup> – t

*– u paralelu dominante*                      *– u paralelu subdominante*

c: t s VII III – III – S – D – <sup>7</sup> – T                      c: t s VII III – S – VI – II<sup>7</sup> – K<sub>4</sub> D<sup>7</sup> – T

Ovi prikazi su, razume se, načelno-shematski, pa se i dosledno drže principa da se, kad god je moguće, u ciljni tonalitet ulazi s njegove subdominantne strane (tj. u akord S, II ili VI stupnja), kao potencijalni početak potpune kadence, kakva je neophodna za afirmaciju nove tonike. Takođe, sprovedeno je „školsko” pravilo da pri ulasku na VI stupanj sledi još jedan, funkcionalno nedvosmisten predstavnik subdominante, pa tek potom i kadencirajuća dominantna. U specifičnom slučaju ulaska na melodijski II stupanj – prilikom modulacije u paralelu subdominante iz dura – primenjeno je proširenje kadencirajućeg procesa kroz varljivi obrt, jer molski akord ciljnoga II stupnja, kao tipičniji za dur, izaziva i očekivanje durske tonike, pa se tim obrtom mora najaviti molska. Svi ovi postupci, premda vrlo uobičajeni, u praksi ne moraju biti baš takvi – kako će se iz daljega videti.

Sekvenca prividnih dominantnih odnosa može za model imati i pravi dominantni odnos – D-T(t), koji je analogan modelu T-S. U tom slučaju, uz pretpostavku opet, najtipičnijeg pomeranja za sekundu naniže, ređaju se D-T/S-VII/III-VI... sa

mogućnošću izlaska u razne tonalitete. Ponekad, zavisno od fakture stava i melodijsko-motivske građe, može čak biti nedoumice o granicama, pa time i o harmonskoj osnovi modela, kao u sledećem primeru, gde melodijski pokret sugerije model D-T, a prateća deonica T-S:

32. A. Vivaldi (1675–1741): *Koncert D-dur, op. 3 br. 9, I stav (prerada J. S. Baha)*

The image shows a musical score for Vivaldi's Concerto in D major, Op. 3 No. 9, I movement. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. Below the bass staff is a figured bass notation: D: D — 7 — T — S<sup>6</sup> — ♯ — VII — III<sup>6</sup> — ♯ — VII — A: II — D — ♯ — T — .

Razlog što se sekvenca prividnih dominantnih odnosa skoro uvek kreće po sekundama naniže leži u tome što se u takvom kretanju ti odnosi javljaju ne samo unutar modela i pojedinih transpozicija, nego i na njihovim granicama:

The diagram shows a sequence of dominant relationships: T - S - VII - III - VI - II - D - T - S - VII - III - VI... Below each pair of notes is a letter indicating a transposition: a, a', a'', a''', a'', a''. Brackets group the notes into pairs: (T-S), (VII-III), (VI-II), (D-T), (S-VII), (III-VI)...

Ovo takav sekventni lanac čini izuzetno čvrstim i logično povezanim, što objašnjava i njegovu naročito čestu primenu.

Uprkos tome, transpozicija naravno može da bude i **uzlazna**, pa – dosta ređe – i nepostepena. Takođe, pošto je sekvenciranje uopšte jedno od upadljivih obeležja barokne muzike, posebno u brzim, motoričnim stavovima, u njoj su veoma brojne i sekvence **unutar tonaliteta**, dakle bez modulirajućeg toka i uloge. I tu naročito često osnovu modela čini prividan ili pravi dominantni odnos akorada, a kao logičan proizvod sekventnog mehanizma, mesta nalaze i razni „**sekvencakordi**” – pre svega, sporedni četvorozvuci (T, S, VI i III stupnja), kao i inače redak u samostalnom nastupu, trozvuk III stupnja.

Sekventni, eliptični lanac dominantnih (kao u pr. 17) ili umanjenih četvorozvuka još se ne može sresti unutar tonaliteta, jer barokni prošireni tonalitet – treba podsetiti – još nije „osvojio” sve vantonalne akorde koji u takav lanac ulaze. Sporadično se može naći **eliptična veza D<sup>7</sup>-DS<sup>7</sup>** (posebno u sklopu miksolidijskog istupanja) ili **DD<sup>7</sup>-D<sup>7</sup>**, eventualno – još ređe – slične veze njihovih zamenika. Kao modulirajući pak, ovakvi lanci su neprimereni (prosečnom) baroknom harmonskom stilu s jedne strane zbog svoje izrazite hromatičnosti, a s druge – zbog ograničenog kruga tonaliteta koji se zahvataju (malog modulacionog ambitusa).

## 2.3.4. ORGLPUNKT

Barok je epoha orgulja, pa je već i stoga normalno da u fakturi i harmonskom jeziku muzike toga doba istaknuto i značajno mesto ima pojava dugih, ležećih tonova u basu, koja je oba svoja naziva – **orglpunkt ili pedal** – i dobila po tome što je proistekla iz specifične izvođačko-tehničke mogućnosti ovog instrumenta: pedalne, nožne klavijature na kojoj se izvode tonovi pretežno dubokog i najdubljeg registra, dok su obe ruke slobodne da na manualima izvode ostale komponente višeglasja. Iako je u praksi korišćenja baš **dugih, ležećih tonova** izvesnu ulogu, svakako, igrala i okolnost što je takav zadatak najjednostavniji za izvođenje nogama, nikako nije zanemarljiva ni činjenica što su ti tonovi (ne samo u muzici za orgulje) skoro uvek **tonika ili dominantna** tonaliteta. Naime, svako duže zadržavanje nekog tona – a pogotovu temeljnog, basovog – privlači na njega posebnu pažnju slušaoca i ističe značaj takvog tona, pa je razumljivo što se taj značaj pridaje upravo dvama tonovima koji čine osnovu i lestvice i tonaliteta. Pri tome, pojedinačno, tonovi tonike i dominante izražavaju suprotna dejstva, kao i odgovarajuće tonalne funkcije: stabilnost i mirovanje nasuprot labilnosti i napetosti. Ako, dakle, isticanje **tonike** pomoću orglpunkta znači naglašavanje **statičnosti i čvrstine**, razumljivo je da se ono najčešće primenjuje na **početku** (pr. 33) i/ili **završetku** (pr. 34) muzičkog oblika, naročito kada je on većih razmera i ispunjen složenijim razvojem, koji podrazumeva i znatnu harmonsku i tonalnu dinamiku. Početni orglpunkt postavlja čvrstu polaznu osnovu razvoja, a završni, posle svega, tu osnovu ponovo učvršćuje i potvrđuje.

## 33. J. S. Bah: Orguljski preludijum e-mol ~ početak

e: t — VII<sup>7</sup> t — D<sub>s</sub><sup>7</sup> s — VII<sup>7</sup> — D<sup>7</sup> t  
(t)

## 34. J. S. Bah: Orguljska koralna predigra »Nun komm' der Heiden Heiland« (prerada F. Buzonija) ~ završetak

g: D — t<sup>6</sup> VII — s — II<sup>7</sup> — D<sup>7</sup> — D — D<sub>s</sub><sup>7</sup> — s — t<sup>2</sup> II<sup>3</sup> — t<sup>6</sup>-VI — (t)

II<sup>7</sup> — D<sup>7</sup> — t — 6 — K<sup>6</sup> — D<sup>7</sup> — D<sup>5</sup> — 7 — 5 — VII<sup>7</sup> — T

Isticanje **dominante** pomoću orglpunkta znači potenciranje funkcionalne **labilnosti i težnje ka razrešenju**. Pojavljuje se ili u **gradacionim** epizodama unutar oblika, ili – naročito tipično – u sklopu šire razvijene **kadence**, ispred završne tonike:

**35. J. S. Bah: Orguljska fuga g-mol (prerada D. Kabalevskog) ~ završetak**

g: t — II<sup>2</sup> — D<sup>6</sup> — 5 — t — D<sup>6</sup> — t — VI<sup>6</sup> — VII<sup>(7)</sup> — d<sup>5</sup> — VI<sup>(7)</sup> — 5<sup>6</sup> — D<sup>7</sup> — t — D<sup>7</sup> — <D>

t — D<sup>7</sup> — t — D — 7 — VI — 5 — T — D<sup>7</sup> — T — <t>

Opisane uloge ova dva orglpunkta zadržavaju se u celoj tradicionalnoj, tonalnoj muzici, jer se vezuju za samu suštinu tonaliteta i odnos njegovih elementarnih činilaca. Ipak, u baroknom stilu one su naročito istaknute i često i upadljivo prisutne, nikako ne samo u orguljskoj muzici, ali pogotovu u njoj, gde su – kako je rečeno – i tehnički uslovljene.

Za pojavu toničkog orglpunkta, naročito završnog (vidi pr. 34), ali i početnog (pr. 33), u baroknoj praksi se veoma često vezuje i već pomenuto **miksolidijsko istupanje**: sa već dostignute tonike u završnoj kadenci skreće se, pomoću dominante za subdominantu ili njenog zamenika, u sferu subdominantnog tonaliteta (svojevrсна zamena za dopunsku plagalnu kadencu, sa sličnom ulogom), da bi se potom, još jednom, preko dominante vratilo na toniku. **Tonički orglpunkt** koji, po pravilu, sve vreme traje ispod takvog harmonskog toka, čini da je utisak stabilnosti i završetka obezbeđen i da se taj tok prima kao dodatna, manje-više **figurativna** pojava (glasovi se zaista u većini kreću pretežno postepeno), zbivanje drugo-

razrednog značaja, pošto je „cilj” već dostignut. Uprošćeno prikazan, proces mik-solidijskog istupanja svodi se na ovakve ili slične obrasce:

### 36. Obrasci miksolidijskog istupanja na završnom orglpunktu tonike

C: S D<sup>7</sup> T VII<sup>7</sup> S D<sup>7</sup> T      II<sup>7</sup> K<sup>7</sup> D<sup>7</sup> t D<sup>7</sup> S VII<sup>7</sup> D<sup>7</sup> T

U monumentalnim i barokno raskošnim završecima orguljskih dela – kao u pr. 34 – normalno je da se i ovaj dodatak bogato razrađuje u melodijskom pokretu i harmonskom zbivanju, iako se ono u osnovi opet može svesti na neku varijantu opisanoga procesa: **T-DS-S-D-T**. U ređim slučajevima se, kako je već pomenuto, u DS ulazi direktno iz prethodne, kadencirajuće dominante, tako da se miksolidijsko istupanje uvodi eliptičnom vezom D<sup>7</sup>-DS<sup>7</sup>.

## 2.4. HARMONIJA POZNOG BAROKA. HENDL I BAH.

Iako su neki istaknuti majstori barokne muzike živeli i stvarali skoro do polovine 18. veka (npr. Vivaldi – do 1741. godine), a neki čak i duže (npr. Ramo – do 1764, ili Telemann – do 1767), tako da vremenski nesumnjivo spadaju u pozno razdoblje baroka, njihov harmonski jezik, s retkim izuzecima, pokazuje upravo opisana obeležja prosečnog. To podrazumeva akordski fond prikazan u pr. 26, a prostor i načine tonalnih promena o kojima govori odeljak 2.3.3. Čak i jedan od dvojice najvećih baroknih stvaralaca, čija imena predstavljaju znamenja ove epohe – **Georg Fridrih Hendl**, pretežno se uklapa u taj stilski okvir i harmonsku građu (vidi pr. 30), što je objašnjivo opštijim, tipičnim svojstvima njegove muzike, koja teži pre svega čvrstoj, **dijatonskoj jednostavnosti**, snažnog i čestog **monumental-nog** dejstva. To naročito važi za Hendlova instrumentalna dela, posebno koncertantna, ali uglavnom i za vokalno-instrumentalna – operaska i oratorijska, premda se u njima, kao i kod drugih baroknih stvaralaca tih žanrova, češće nalazi povoda za psihološko i dramaturško nijansiranje, u kojem onda i harmonska i tonalna dinamika imaju naglašeniju ulogu, kroz neobičnija rešenja:

### 37. G. F. Hendl: »Izrailj u Egiptu« (1739) ~ hor

As: T — S<sup>7</sup> — II<sup>7</sup> — DS<sup>7</sup> — D — F

Ovaj dramatičan odlomak iz jednog od najznačajnijih Hendlovih oratorija oslikava jednu od strašnih kazni koje je Bog poslao na Egipćane zato što nisu hteli da oslobode Jevreje iz ropstva: „On posla gustu tminu nad svu zemlju, gustu tminu kakvu još niko ne vide...” Fantastičan biblijski prizor, posle tajanstvenog uvoda, hor opisuje tihim i najtišim glasom – kao uplašenim šapatom – praćenim drhtavim zvukom tremola. Homofono i rečitativno kretanje horskih deonica ističe harmonsku komponentu u prvi plan, pri čemu je njena dinamika u službi podvlačenja uzbuđenosti scene. Otuda brojni, pa i uzastopni umanjeni četvorozvučci, kao i druga disonantna sazvučja, među njima i zadržična.

Posebno treba zapaziti oštru disonancu – u trećem taktu skraja primera – između basovog tona **h** u osnovi akorda **f: VII<sub>D</sub>** i zadržičnog **b** ispred **as** u unutrašnjem glasu. Tonalni razvoj je, takode, vrlo slobodan, kako to obično i biva sa rečitativnim epizodama (uporedi primere br. 25 i 45), pa je i modulacioni ambitus znatan: ovdje se nižu tonaliteti **As-f-Es-b-f**, a u daljem toku numere čak **d-A-h-e**. Tako tonalna dinamika, sa svoje strane, podržava psihološki naboj ove epizode, koja je čak tonalno nezakružena (**As-e**) – što takode za rečitativne stavove nije izuzetno (pr. 45), s obzirom na njihovu prvenstveno dramsku, a ne muzičku ulogu.

I pored ovakvih i sličnih primera – koji su, ipak, izuzetni iako ne i sasvim retki – najveći deo Hendlove muzike odlikuje snažna, stamena jednostavnost, koja se čak odriče tipično barokne, bujne razuđenosti fakture, pogotovu površne kitnjasitosti – kao da se majstor u njenom stvaranju rukovodio Mikelandelovom izrekom: „Bacite skulpturu s brda. Ono što otpadne – suvišno je”. Takva opšta svojstva određuju i sredstva i ulogu njegove harmonije.



## 2.4.1. BAHOV „MODERNIZAM”

Nemali deo muzike **Johana Sebastijana Baha** takođe ne izlazi van okvira uobičajenog, standardnog harmonskog stila barokne epohe. Po prirodi stvari, srazmerna **jednostavnost** harmonske osnove i kod njega odlikuje naročito muziku **brzog tempa** i stilski tako tipičnog **motoričnog ritma**, pošto u njoj primarna uloga pripada samom pokretu, što značaj harmonske komponente potiskuje u drugi plan. I u **polifono** građenim kompozicijama, gde je težište na **linearnoj** dimenziji – melodijskim tokovima glasova i njihovom kontrapunktskom prepletu – harmonska dimenzija, prisutna u vertikalnom preseku tih linija, takođe ima drugostepeni značaj. U stvari, njena eventualna zanimljivost proističe više iz slučajnih sazvučja, koja nastaju sticajem raznih **vanakordskih** tonova – dakle, onoga što, zapravo, ne pripada harmoniji. Međutim, takva sazvučja u delu najvećeg majstora klasične polifonije ponekad su izuzetno smela i neobična, nagoveštavajući „bezobzirnu” linearnost u građenju muzike mnogo kasnijeg vremena:

## 38. J. S. Bah: Fuga gis-mol, br. 18 iz I sveske WKL.

Sazvučje neobične oštine, koje se često navodi kao krajnji domet linearnih „sudara” u Bahovoj polifoniji, nalazi se na drugoj osmini 2. takta (označeno zvezdicom). U njemu se stiču: osnovni ton četvorozvuka VII stupnja dis-mola (cisis) u sklopu teme, u tenoru; septima istog akorda (h) u sopranu; silazna skretnica sa terce akorda (dis) u altu; prolaznica na osnovi (silazne) melodijske lestvice dis-mola (his) u basu. U tom trenutku, u „slučajnom” susretu zvuče, dakle, jednovremeno četiri susedna tona: his-h-cisis-dis! Ako se oni odsviraju i slušaju izvan polifonog konteksta, takvo sazvučje, razume se, deluje veoma disonantno i moderno. Međutim, horizontalna logika linija koje ga grade ublažava tu objektivnu disonancu do mere koja se sasvim prihvata i u kompoziciji baroknog stila i koja muzici daje upravo toliko disonantnog „začina”, koliko tom stilu odgovara. Naravno da za ovakav utisak nije zanemarljiv i nenaglašen metrički položaj kao i kratko trajanje sazvučja – što su sve uobičajena obeležja figurativnih disonanca.

Drugi izvor smelijih rešenja u Bahovoj polifoniji leži i u osnovnoj tematskoj građi, koja je ponekad obeležena naglašenom, pa i neobičnom **hromatikom**, kao u sledeće tri teme:

39. J. S. Bah: a) Fuga f-mol,  
br. 12 iz I sveske WKL.

## b) Troglasna invencija br. 9, f-mol

## c) Orguljska fuga e-mol

Takva tematska osnova uzrokuje i odgovarajuće harmonijske posledice u višeglasnoj fakturi. Pošto je obično prožeta i obiljem vanakordskih tonova, često i slobodnije tretiranih, nije uvek lako analitički razlučiti osnovni harmonijski tok, ali je on uvek prisutan (kako je rečeno za baroknu polifoniju uopšte) i podvrgnut uglavnom standardnim akordskim i funkcionalnim redosledima:

40. J. S. Bah: Troglasna invencija br. 9, f-mol

Ova Bahova invencija, među svih 30 dvoglasnih i troglasnih, ali i šire u njegovom stvaralaštvu, jedan je od vrhunaca polifonog majstorstva i veštine da se iz minimuma tematske građe razvije maksimum oblika: njenih 35 velikih taktova izgrađeno je skoro isključivo iz tri melodijska elementa (a,b,c), prisutna i u ovoj završnici – različitim njihovim premeštanjem po glasovima u tehnici trostrukog kontrapunkta. Pošto je svaki element za sebe obeležen otvorenom ili latentnom hromatikom, a uz to još i vanakordskim sastojcima u odnosu na zajedničku harmonijsku osnovu, neki njihovi vertikalni preseki deluju zaista neobično, kao i neki delovi pojedinačnog melodijskog pokreta – pre svega, onaj na prelazu iz 1. u 2. takt u elementu c. Pa ipak, zbirni tok sveden na harmonijsko značenje pokazuje sasvim uobičajen sadržaj i redosled u okvirima standardne barokne harmonije.

U ređim slučajevima, izrazita hromatičnost neke linije, kombinovana sa figurativnim elementima, može da proizvede i niz neočekivanih slučajnih akorada:

41. J. S. Bah: Troglasna invencija br. 4, d-mol

U ovom odlomku takvi su pre svega fis-kvintakord, pa C-sekstakord na 2. i 3. šestnaestini prvog (punog) takta, zatim (po zvuku) Cis-kvartsextakord na 2. osmini poslednjeg takta, a i – za to vreme još neuobičajena – pojava frigijskog kvintakorda (osnovnog oblika napolitanskog akorda), još u hromatskoj terčnoj vezi sa durskom subdominantom melodijskog mola. Naravno, kratko trajanje ovih sazvučja čini ih pojedinačno neupadljivim, ali njihova prisutnost nije beznačajna za ukupnu harmonijsku dinamiku ovog i ovakvih mesta.

Valja napomenuti da opisane pojave nalaze mesta prvenstveno u muzici **laganog ili umerenog tempa**, što – kako će se videti – važi i za homofono građene stavove. Ne samo da jedino u takvom tempu one mogu da razgovetno dođu do izražaja, pa samim tim i do dejstva, nego i njihova **ekspresivna** uloga (naročito osetna u pr. 40, kao i sledećem [42]) može da se u punoj meri iskaže.

Iako Bahova hromatika neretko ima čisto figurativan smisao – uglavnom u vidu hromatskih skretnica i zadržica – njena je uloga prvenstveno akordska, tj. **alteracije** se uglavnom pojavljuju kao **sastojci akorada**, makar oni imali, u širem smislu, figurativno značenje, najčešće prolazno. U tom smislu je (za barok uopšte) naročito tipična pojava **hromatizovanog frigijskog obrta**. U odnosu na dijatonsku varijantu tog obrta (vidi pr. 27), ovde se frigijski tetrakord – skoro uvek u basu (pr. 40) – popunjava hromatskim međutonovima do skroz polustepenog kretanja. Ako se ono, kako je uobičajeno, odvija u dužim tonovima, dakle potencijalno akordskim, to diktira i odgovarajuće, hromatski obeležene, pa i inače neuobičajene akordske veze, a kod Baha često i neobičajne melodijske pokrete (vidi pr. 40 i 42), usled njegove duboke sklonosti prema linearnom muzičkom mišljenju.

Inače se fond alterovanih akorada u Bahovoj muzici uglavnom kreće u okviru vantonalnih dominantni i njihovih zamenika, s tim što se povremeno mogu naći i **dominante (odnosno VII) za VI i II stupanj**. **Napolitanski** akord je, kao i kod drugih baroknih kompozitora, često prisutan, a izuzetno, kao slučajni akord, i njegova kvintakordska varijanta (F – vidi pr. 41). Od alterovanih akorada hromatskog tipa, koji su, ukupno uzevši, i kod Baha još vrlo retka pojava, može se, osim **prekomernog sekstakorda**, ponegde naći i **kvintsekstakord** (pr. 42, t. 11), pa – vrlo izuzetno i „slučajno” – i prekomerni **terckvartakord** (dakle, tvrdo umanjeni četvorozvuk – vidi pr. 45, t. 10).

#### 42. J. S. Bah: Kapričo o odlasku najdražeg brata, III stav ~ Lamento

f: t — s<sub>3</sub> — D<sup>6</sup> — III<sub>4</sub> — S<sup>6</sup> — II<sub>3</sub> — 6 — D<sup>7</sup> — t — VII<sup>6</sup> — 6 —  
 — VII<sup>7</sup> — d<sup>6</sup> — 6 — VII<sup>7</sup> — s<sup>6</sup> — VII<sup>6</sup> — N — K<sup>6</sup> — D<sup>2</sup> — t — VII<sup>6</sup> — Es: VII<sup>5</sup> — T<sup>6</sup> — VII<sup>5</sup> — t — VII<sup>7</sup> —  
 — D<sup>7</sup> — 9 — t — s<sup>6</sup> — VII<sup>7</sup> — III<sup>6</sup> — VI<sup>7</sup> — II<sup>6</sup> — D<sup>7</sup> — t

U neobičnoj, u Bahovom stvaralaštvu vrlo neočekivanoj kompoziciji – programskoj sviti pod naslovom *Kapričo o odlasku najdražega brata*, ovaj, III stav je *Sveopšti lamento prijatelja*, koji su u I stavu putnika „nastojali da odvrte od putovanja”, a u II stavu mu „predočavali svakojake nevolje, koje ga u tudini mogu da snađu”. Po tipičnom baroknom običaju da se lamenta (tužbalice) grade na način pasakalje, vrlo često na silaznoj liniji basa u okviru frigijskog tetrahorda (dijatonskog ili hromatizovanog), i ovaj lamento je jedna takva minijaturna pasakalja u čijoj osnovi leži, izričito ili latentno, hromatizovan frigijski obrt. On i ovde proizvodi mestimično neobičnije akordske veze i melodijske pokrete na njih oslonjene. Bah i tu, razume se, ostvaruje pre svega muzički oblik i fakturu, ali je ekspresivno dejstvo ovih činilaca u programskom izrazu tuđe zbog rastanka, nesumnjivo i upečatljivo.

Posebno značajan udeo hromatike u Bahovoj muzici opaža se na polju **modulacije**, iako i kod njega promena tonaliteta često biva dijatonska. Hromatske modulacije se pretežno zasnivaju na promeni sklopa akorda, dosta ređe na terčnoj vezi. Međutim, smelost u njihovom uzastopnom nizanju, kao i modulacioni ambitus koji se time doseže, u nekim slučajevima daleko prevazilaze prosečne barokne razmere.

#### 43. J. S. Bah: *Orguljska fantazija (i fuga) g-mol (1720)*

The image displays a musical score for J.S. Bach's Organ Fantasy in G minor, BWV 542. It consists of two systems of music, each with a treble and a bass staff. The first system shows a chromatic scale in the bass staff with harmonic analysis: *g: D 2 t<sup>6</sup>*, *c: D 2 t<sup>6</sup>*, *f: D 2 t<sup>6</sup>*, *b: D 2 t<sup>6</sup>*, *es: D 2 t<sup>6</sup>*, *as: D 2*. The second system continues with chromatic scale and harmonic analysis: *des: D 2 t<sup>6</sup>*, *ges: D 2 VII<sup>7</sup>*, *e: VII<sup>b7</sup>/VII<sup>2</sup>*, *VII<sup>b5</sup>*, *k<sup>4</sup>*, *D<sup>9</sup>*, *t<sup>6</sup>*.

Sistematsko moduliranje pomoću pretvaranja molskog trozvuka u durski, koji – tipično – dobija ulogu dominante sledećeg tonaliteta, ovde vodi po kvintnom krugu naniže od (osnovnog) g-mola čak do ges-mola, dakle sedmog stepena rodstva. Potom još sledi preokret na e-mol – 10. stepen u suprotnom smeru. A sve se to odvija u prostoru od šest taktova. Tako „žestoka” tonalna dinamika i visoka modulaciona frekvencija za svoje doba i stilski okvir izuzetno je „avangardna” pojava, kakva se ni blizu ne može naći ni kod jednog Bahovog savremenika.

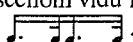
Veoma značajna novina koja se začinje u poznom baroku jeste **enharmonija** – zahvaljujući uvođenju **temperovanog štimovanja** (vidi fusnotu 5) – kao izuzetno efektno i svestrano efikasno sredstvo promene tonaliteta. Dosta retko nju u tom smislu primenjuju i drugi kompozitori prve polovine 18. veka, posebno Hendl. Ni za Baha ona još nije standardno modulaciono sredstvo (kao što će biti docnije, u epohi romantizma, a donekle i klasike), ali ga on koristi nešto češće i sa više smelosti, naročito u svojim delima **improvizaciono-fantazijskog** obeležja, gde se u znatnoj meri susreću i „moderna” rešenja druge vrste (kao u prethodnom primeru).

## 44. J. S. Bah: Orguljska fantazija (i fuga) g-mol (1720)

The image shows a musical score for J.S. Bach's Organ Fantasy in G minor. Below the staff, there is a harmonic analysis diagram. It starts with 'd: D' (D major in the soprano register). This is followed by 'h: VII<sup>2</sup>' (F major in the alto register) and 'VII<sup>7</sup>' (F major in the tenor register). The diagram then shows 'c: VII<sup>2</sup>' (D major in the soprano register), 'VII<sup>5</sup>' (D major in the alto register), and 'VIII<sup>6</sup>' (D major in the tenor register). Finally, it ends with 't<sup>6</sup>' (D major in the soprano register).

Ovo je, uostalom, u razumljivoj vezi i sa bitnim širenjem modulacionog ambitusa, koji ponekad nameće nužnost krupnih, enharmonskih preokreta u tonalnom razvoju (vidi prelaz ges-e, kao povratni potez, pri kraju pr. 43).

I u Bahovom slučaju se bogatstvo i slobodna primena harmonskih sredstava, osim u improvizacionim formama, posebno zapaža tamo gde su ta sredstva u službi **vanmuzičke dramaturgije**. Bah nije komponovao opere, ali je uzbudljiva dramatika njegovih **pasija** često podržana snažnom harmonskom i tonalnom dinamikom. To naročito važi za **rečitativne** delove – s jedne strane zato što je u njima skoncentrisana dramska nit zbivanja, a s druge zato što je tu harmonska podloga izrazito podređena praćenju glasovne deonice, u njenom često slobodnom melodijskom hodu, proisteklom iz naglašene **ekspresije i dramatike teksta** (uporedi pr. 25. i 37).

Pasija, kao muzički prikaz Hristovog stradanja i smrti prema svedočenjima njegovih učenika, apostola i evanđelista, jedna je od najvećih inspiracija Bahove muzike uopšte, a *Pasija po Mateji* – iz koje je naredni odlomak (pr. 45) – možda i najveće njegovo stvaralačko dostignuće. Uz brojne lirske arije, duete, horske stavove, korale (ukupno 78 numera!), dramski tok radnje odvija se (tačnije – priča se) uglavnom kroz rečitativne delove. Uzbudljivi, dirljivi rečitativ u pr. 45 priziva Božju milost pred prizorom vezanog, mučenog i poniženog Spasitelja, i moli da se bičevi i udarci dželata zaustave. Razume se da je takav sadržaj teksta ostvaren **naglašenom linearnom dinamikom** – kroz melodijski tok sa mnogo krupnih skokova, dobrim delom i disonantnih. Međutim, ovaj „stille concitato” (vidi fusnotu 15) svoju snagu u velikoj meri crpi i iz harmonske podloge, koja skoro bez predaha – kao prava „harmonija napetosti” – prelazi iz jedne u drugu disonancu, među kojima čak dominiraju umanjeni četvorozvuči. Izrazita je i tonalna dinamika (F-a-e-fis-g), a znatna i modulaciona frekvencija (pet tonaliteta u 12 taktova), kao i modulacioni ambitus, u rasponu od pet stepeni kvintnog kruga (fis-g). Najzad, u ovom slučaju, istaknutu ulogu ima i ritmička dinamika: akordi u podlozi rečitativa – ovde prikazani u preglednijem, uprošćenom vidu harmonskog kostura – u stvari se celim tokom ostvaruju kroz nemiran, punktirani ritam .

Često se ističe da Bahovo delo predstavlja ne samo vrhunac barokne muzike, nego i svojevrsnu **sintezu** njenih iskustava i dostignuća. U tome smislu je i na harmonskom polju u njemu sakupljeno sve što je barokna epoha „osvojila”, ali je primena toga, i po količini i po smelosti, nadišla svoje doba, u velikoj meri najavljujući **buduću** muziku. I to ne toliko sledeće, klasične epohe, koja je, naročito u početku, čak mnoge stvari pojednostavila, suprotstavljajući se prethodnome stilu, koliko kasnijeg doba – romantizma, pa i savremenije muzike.

45. J. S. Bah: Pasija po Mateji (1729) ~ rečitativ

Er-barm es Gott! Hier steht der Heiland ange-bun-den. O Geis-se-lung, o Schlag, o

(harmonski kostur)

(+8va)

F: D<sup>7</sup> VII<sub>II</sub><sup>3</sup> VII<sub>b</sub> D<sup>2</sup> VII<sub>II</sub><sup>2</sup> 7

[C<sup>2</sup>]

Wun-den! Ihr Her-zer hal-tet ein! Er-wei-chet euch der See-len Schmerz, der An-blick

DD<sup>2</sup> a: D<sup>7</sup> e: t II<sup>6</sup> VII<sub>II</sub><sup>5</sup> 7

sol-ches Jam-mers nicht? Ach ja, ihr habt ein Herz, das muss der Mar-ter-säu-le gleich, und

t<sup>6</sup> s<sup>6</sup> D 2 fis: VII<sub>II</sub><sup>5</sup> D<sup>2</sup>

noch viel här-ter sein Er-barmt euch, hal-tet ein!

t<sup>6</sup> VII<sub>b</sub><sup>5</sup> (-DD<sup>5</sup><sub>3</sub>)-D g: VII<sub>b</sub><sup>7</sup> VII<sub>II</sub><sup>3</sup> t<sup>6</sup> D<sup>7</sup> t

2.5. BAROKNI HOMOFONI SLOG I HARMONSKA POLIFONIJA. PROTESTANTSKI KORAL.

Harmonska komponenta je i u Bahovom stvaralaštvu – kao i u svim drugim – najizraženija, pa i najbogatija i najzanimljivija tamo gde je faktura stava izrazito ili bar pretežno **homofona**, jer je homofoni slog prava sredina za njeno ispoljavanje i razvoj. Već je ukazano na to da i uslovi **laganog ili umerenog tempa** muzike pružaju za to najbolju priliku. Zato su, između ostalih formi i žanrova, **sarabande** u Bahovim (i uopšte, baroknim) svitama često pogodni primeri za uvid u karakte-

ristike i sredstva barokne harmonije: njihov lagani tempo (ne brži od Andante) i širok, svečan hod pružaju ne samo mogućnost nego i podsticaj da se težište prenese na vertikalnu sazvučja, pa se u njoj, kod Baha, neretko nailazi i na razna neobičnija i smela rešenja, kakva su već prikazana u drugim okvirima.

#### 46. J. S. Bah: Engleska svita br. 3, g-mol ~ Sarabanda

The image shows a musical score for the Sarabanda from the English Suite No. 3 by J.S. Bach. The score is in G minor and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with dynamics *mf* and *p*. The second system continues with dynamics *f* and *p*. Harmonic analysis is provided below the staves, showing chords such as  $B: T^{\sharp}$ ,  $DS^{\sharp}$ ,  $c: D^{\sharp}$ ,  $VII^7$ ,  $E^{\sharp}$ ,  $VII^{\flat}$ ,  $DS^{\sharp}$ ,  $II^{\sharp}$ ,  $(VII^7)$ , and  $T$ .

Pošto se prvi (ovde neprikazani) deo ove sarabande završava dominantnim kvintakordom osnovnoga g-mola, a ovaj drugi deo započinje tonikom paralelnog dura, na toj granici dolazi do već pomenutog (na str. 49), tipičnoga tonalnog skoka, doduše češćeg na granici stavova (uporedi doslovno isti odnos pri kraju pr. 29). Već u 2. taktu citiranog odlomka B-dur prelazi u c-mol hromatskom modulacijom pomoću ternog srodstva dva četvorozvuka (b-d-f-as – g-h-d-f) – što je već reda, ali ne i izuzetna pojava u okviru datoga stila. Međutim, vrlo neobično kretanje privlači pažnju u nastavku, u drugom redu primera: sekventan melodijski pokret basa počiva na tri uzastopna umanjena trozvuka (treći samo po zvuku trozvuk) na polustepenim rastojanjima (fis-g-as); u harmonskom toku nad njima je stilski sasvim neočekivana, „preuranjena” veza  $II \leftarrow DS$ , sa jednim od umanjjenih četvorozvuka tzv. nedominantne funkcije, kakvi će se naći tek među sredstvima zreloga klasičnog stila (vidi odeljak 4.4.2), pa i to u vezi sa DS, koja će i u stilu klasičke biti retka. Nije sasvim očekivano ni razrešenje DS u II (još kao moldurski četvorozvuk), premda je funkcionalno logično.

Inače, tonalni prostor ovog odlomka, kao i cele sarabande, ne izlazi van standardnog baroknog kruga prvoga kvintnog srodstva prema osnovnom tonalitetu (g:B-c-Es).

Prethodno opisana svojstva sarabande u fakturi (homofonij), tempu (laganom ili umerenom) i karakteru (svečanom) karakterišu i **protestantski koral**, koji u baroku uopšte, a Bahovom delu naročito, ima na razne načine vidno mesto. Međutim, njegova tradicija i građa, kao i načini na koje je obrađivan i korišćen, pokazuju mnoge osobenosti koje čine gotovo stil za sebe unutar barokne epohe. To čini ovaj žanr, posebno u Bahovim obradama, vrednim da se odvojeno i podrobnije razmotri<sup>18)</sup>. Ovo tim pre što on, sa druge strane, predstavlja i svojevrsan obrazac **klasičnog četvoroglasnog harmonskog stava** u njegovom savršenom, najlepše razvijenom vidu, sa često bogato razuđenim deonicama, koje ga čine i obrascem tzv. **harmonske polifonije**.

<sup>18)</sup> Iscrpan prikaz svih bitnih činilaca koralnog stava i Bahovog načina njegove obrade nalazi se u priručniku – skriptama Mirjane Živković *Koral Johana Sebastijana Baha*, izdanje FMU, Beograd, 1989.