

NEOKLASIČNI IMPULSI U SVITAMA ŠENBERGA I HINDEMITA

mr **Gordana Grujić**

Univerzitet u Banjoj Luci

Akademija umjetnosti

Studijski program muzičke umjetnosti

Katedra za Muzičku teoriju i pedagogiju

E-mail: gordana.grujic@au.unibl.org

UDK: 78.036.9

Pregledni naučni članak

Sažetak: Muziku nakon Prvog svjetskog rata karakterišu dvije značajne muzičke odrednice a to su atonalnost i nastanak dodekafonije, nasuprot težnjama neoklasičara ka očuvanju tradicionalnih vrijednosti tonalne muzike. Godine 1923. Šenberg prezentuje svoje ideje o komponovanju pomoću dvanaest tonova koje je primjenio u *Sviti op.25* za klavir. U istom trenutku, drugi germanski kompozitor, Paul Hindemit, naglašava svoje nove eksperimentalne težnje u *Sviti 1922 op.26*, takođe pisanoj za klavir. U radu su predstavljene osnovne karakteristike navedenih kompozicija Šenberga i Hindemita. Iako su naizgled u pitanju dva stilski različita djela, uočavaju se i značajni neoklasični impulsi u oba djela, a koji su značajno izraženi u Šenbergovoj *Sviti op.25*.

Ključne riječi: Šenberg, Hindemit, dodekafonija, džez, neoklasicizam.

Šenbergova dodekafonija u *Sviti op.25* za klavir

Muziku sa početka XX vijeka odlikuje raznovrsnost, uz isticanje dva značajna muzička pravca, a to su ekspresionizam, koji negira tradiciju napuštajući tonalitet, i neoklasicizam koji se vraća klasičnim idealima sklada ali u novom, modernom zvuku. Muzički ekspresionisti izražavaju svoje emocije i slike ratnih dešavanja grubo i realistično, u potpunoj anarhiji muzičkog sistema, atonalno. U tom novom, atonalnom stilu komponovanja, vrlo brzo začete su metode koje su vodile ka *organizovanoj atonalnosti* (Kohoutek, 1984: 87).

Arnold Šenberg (Arnold Schoenberg, 1874–1951) krenuo je od poznoromantičarskih postulata, dok sa djelima *Kamerna simfonija op.9* (1906), *Drugi gudački kvartet op.10* (1907/08) i *Tri klavirska komada op.11* (1909) zalazi u slobodnu atonalnost i atematizam (Peričić, 1962: 266). Raspadanje tonaliteta, odsustvo tematike i motivskog rada odražava se i na strukturu muzičke forme, koja dolazi u opasnost dezintegracije. Kako su formalni obrasci u slobodno atonalnim djelima nužno kratki kondenzovani oblici, Šenberg je osjetio potrebu da na neki način organizuje novi muzički jezik, te da slobodu u korištenju muzičkih komponenti zamjeni nekom vrstom sistema.

U jednom od svojih pisama Slonimskom (Николай Леонидович Слонимский, 1894–1995), Šenberg otkriva svoja razmišljanja o mogućnostima komponovanja pomoću dvanaesttonskih nizova, koja potiču iz 1914–15. godine. U pitanju su skice za simfoniju, u kojoj je u okviru skerca koristio temu zasnovanu na dvanaesttonskom nizu, ali je ovo djelo sveukupno

još daleko od dodekafonskog sistema. Šenberg je prvi put primjenio dodekafonski sistem 1923. godine u posljednjem komadu pod nazivom *Valcer* u *Pet klavirskih komada op.23* i četvrtom stavu *Serenade op.24* za bas i sedam instrumenata. Ovi segmenti pisani su veoma jednostavnom dodekafonskom tehnikom, sa stalnom primjenom netransponujućeg osnovnog niza.

Prva kompozicija koju je Šenberg u potpunosti napisao koristeći dodekafonsku tehniku jeste *Svita za klavir op.25* (1923). Prateći genezu nastanka *Svite za klavir op.25* iz skica za ovo djelo iz 1921. godine, evidentno je da djelo nije prevashodno zamišljeno kao dodekafonsko, već da se dodekafonija iskristalisala vremenom iz pokušaja razrade kontrapunkta i grupisanja motiva od po četiri tona koji zajedno čine hromatski total (Danuser, 2007: 159).

Primjer 1

Arnold Šenberg, rani nacrti *Svite za klavir op.25*¹

Polifoni kompleks tetrahorada iz nacrta *Svite za klavir op.25* prikazuju Šenbergova nastojanja da organizuje kontrapunski atonalni tonski slog što veće gustoće. U donjem tetrahordu primjetan je i motiv BACH u retrogradnom obliku, kao alegorija na značajnog kontrapunskog stvaraoca

¹ Prikaz nizova koje je Šenberg koristio pri izgradnji *Svite za klavir op.25* preuzet je od Ane Henegan (Aine Heneghan, 2005: 109) koja je uradila transkripciju Šenbergovog rukopisa, preuzetog iz *Arnold Šenberg Centra* u Beču (MS 25, 27j recto).

Johana Sebastijana Baha (Johann Sebastian Bach, 1685–1750), (Whittall, 2008: 34).

Svita počinje stavom pod nazivom *Preludijum* u kojem se istovremeno izlažu osnovni vid dodekafonskog niza i njegova transpozicija za tritonus, evocirajući analogiju na funkcionalni odnos tonike i dominante. Niz u daljem toku *Preludijuma* doživljava raspad na trihorde koji se javljaju u harmonskim blokovima (dvanaesttonskim agregatima), a trihordi se javljaju u inverziji i transpoziciji (Beekman; Johnson; Waite, 1962: 431–435). Koristeći dodekafoniju kao sistem koji u sebi objedinjuje melodijsko i tonalno, Šenberg je došao do mogućnosti da stvara atonalne kompozicije većeg obima poigravajući se sa jednim dvanaesttonskim nizom, koji može biti ritmički variran, retrogradan, u inverziji, transponovan, korišćen vertikalno i horizontalno, tretiran kanonski ili kao ostinato (Abraham, 2004: 350).

Ako pogledamo osnovni niz iz Šenbergove *Svite za klavir op.25* prikazan u narednoj tabeli, primjetićemo da je uokviren tritonusom *e-b*, kao i ostale tri varijante niza (O_1 , O_7 , I_1 , I_7), koje čine osnovu ove svite bez pojave ostalih vidova niza. Tritonus *e-b* uokviruje osnovni niz, a isto tako nalazi se i kao okvir u sva četiri prikazana niza i na taj način tonski ih objedinjuje. Takođe, primjetno je da unutar dodekafonskog niza imamo pojavu još dva tritonusa.

Tabela 1

Dodekafonski nizovi korišteni u Šenbergovoj *Sviti za klavir op.25*

O_1	E	F	G	Des	Ges	Es	As	D	H	C	A	B
O_7	B	H	Des	G	C	A	D	As	F	Ges	Es	E
I_1	E	Es	Des	G	D	F	C	Ges	A	As	H	B
I_7	B	A	G	Des	As	H	Ges	C	Es	D	F	E

To je tritonus *g-des* (treći i četvrti ton niza) i tritonus *as-d* /ili *c-ges* (sedmi i osmi ton niza). Navedeni tritonusi javljaju se na istom mjestu u sva četiri niza, dok su ostali tonovi niza permutaciono raspoređeni. Ovakva pojava „fiksiranih“ tritonusa dodatno potvrđuje njihov strukturni značaj (Swift, 1996: 171). Ipak, treba napomenuti da tritonusi na mjestu sedmog i osmog tona u nizovima nemaju veći strukturni značaj jer ne pripadaju toničnoj osovini *e-g-b-des*.²

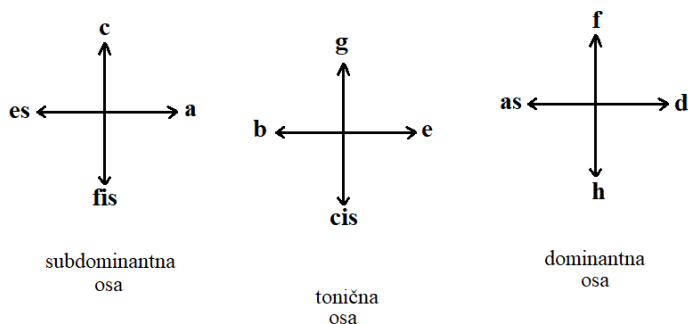
Šenberg je namjerno istakao tritonusne odnose u dodekafonkim nizovima i njihovu strukturnu ulogu, što podsjeća na Bartokovo (Bela Bartok, 1881–

² Stoga možemo zaključiti da se vraćamo na ideje Šenbergovog savremenika Herberta Ajmerta (Herbert Eimert, 1897–1972), koji je takođe komponovao dodekafonska djela, i vjerovao da se prvi ton dodekafonskog niza dugo zadržava u svijesti slušaoca, poput tonskog centra (Leeuw, 2005: 152). U tom pogledu, osovina koja sadrži prvi ton dodekafonskog niza jeste osnovna ili tonična osovina, dok ostale imaju sekundarni značaj.

1945) prošireno tonalno mišljenje i tritonuse koji su u osnovi osovinskog sistema. Erne Lendvaj (Ernö Lendvai, 1925–1993) smatra da je osovinski sistem samo logičan slijed događaja nakon romantizma i prošireno tonaliteta, u kojem svih dvanaest tonova ljestvice dobijaju podjednak značaj, a funkcije u tonalitetu, u klasičnom smislu, slabe. U tom pogledu osovine predstavljaju proširenje i slobodniji koncept tonskih oslonaca, koji mijenjaju klasični tonalni sistem (Lendvai, 1971: 1–16).³

Slika 1

Osovinski sistem



Osovine su tri umanjena četvorozvuka, i zajedno čine dvanaesttonski total. Mogli bismo reći da su sastavljene od po dva tritonusa, što, ako se vratimo na Šenberga, odgovara njegovim principima upotrebe sazvučja tritonusa unutar dodekafonski pisane *Svite op.25*. Ako se sagledaju dodekafonski nizovi i njihove karakteristike sa aspekta osovinskog sistema, a kasnije i uticaj na formalne procese unutar djela, dolazi se do značajnih zaključaka na osnovu kojih možemo konstatovati osnovne tonske oslonce u Šenbergovoj *Sviti op.25* i na taj način ustanoviti dodatnu dimenziju tonske srodnosti ili nesrodnosti među određenim muzičkim događajima.⁴

³ Lendvai koristi termine funkcionalne harmonije – tonika, subdominanta i dominanta kao oznake za svoje osovine, te ćemo ih kao takve termine zadržati i u ovom radu. Ipak, treba imati na umu da je u pitanju drugačije, šire shvatanje tonaliteta koji karakterišu tonski oslonci iz osovina, a koji mogu biti prezentovani na različite načine: horizontalno, vertikalno, istaknutost tonova određenim muzičkim događajima i sl.

⁴ Ne treba zanemariti to da mnogi analitičari (Straus 1990; Covach, 2000; Ashby, 2001; Jeffery, 2008. i mnogi drugi) smatraju osovinski sistem najvažnijom kompozicionom tehnikom XX vijeka, karakterističnom za prošireno tonalno mišljenje, ali primjenjivom i na dodekafonsku muziku Šenberga.

Hindemitovo eksperimentisanje u *Sviti 1922 op.26* za klavir

Neoklasicizam u muzici po prvi put javlja se početkom XX vijeka kao vid obnove klasičarskih vrijednosti sa kraja XVIII i početka XIX vijeka, u vidu kontrareakcije na njemački modernizam koji odbacuje tonalitet i tradiciju. Brojni neoklasičari pisali su tonalno u okvirima tradicionalnih klasičarskih i baroknih formi, uz dominaciju slobodnijeg harmonskog jezika i tretmana disonanci. Tradicionalna funkcionalnost tonaliteta i akordskih slijedova gubi na značaju ali je tonalni centar izrazit.

Njemački kompozitor Paul Hindemit (Paul Hindemith, 1895–1963) krenuo je od tekovina kasnog romantizma, sa jakim utemeljenjem u germanskom nasljeđu i primjetnim uticajem Johana Bramsa (Johannes Brahms, 1883–1897), Maksa Regea (Max Reger, 1873–1916) i Riharda Štrausa (Richard Strauss, 1864–1949) na njegov kompozicioni izraz (Squire, 1968). Nakon Prvog svjetskog rata Hindemit piše i atonalno, ali se od toga brzo distancira i komponuje na temeljima baroknih postulata motoričnosti i improvizacije, koju povremeno kombinuje sa elementima džeza. Njemačka nakon Prvog svjetskog rata dolazi u dodir sa američkom kulturom i afro-američkim umjetnicima koji koncertiraju i u Njemačkoj od 1922. godine, te je Hindemit imao priliku da se upozna sa džez muzikom (Lange, 1966).

Značajan preokret u Hindemitovom stvaralaštvu predstavlja i njegovo učešće na festivalu pod nazivom *Donaueschingen Festival of New Music* u periodu 1921–23. godine, gdje je prezentovao svoja djela zajedno sa Ravelom (Maurice Ravel, 1875–1937), Bartokom, Milhaudom (Darius Milhaud, 1892–1974), Stravinskim (Игор Стравинский, 1882–1971), Šenbergom i Vebernom (Anton Webern, 1883–1945). U ovom periodu Hindemit piše ekspresionistički, bitonalno, uključujući i elemente američkog džeza (Cheng, 2016:7–8). Zaključujemo da je u trenutku kada se Šenberg povukao sa kompozicione scene i smišljao sistem komponovanja pomoću dvanaest tonova (1923. godine) i Hindemit u svojoj fazi eksperimentisanja (1917–1927).

Svita za klavir op.26, pod punim nazivom *Svita 1922*, nazvana je po godini nastanka i odražava određeni prelom u Hindemitovom opusu. Vidno je napuštanje atonalnosti kao primarnog izraza, te uspostavljanje nove slobodnije proširene tonalnosti. *Svita 1922* je takođe Hindemitovo prvo klavirsko djelo u kojem se uočavaju elementi klasičarskog i neobaroknog stila, uz vidne uticaje džeza (Bokyung, 2013). Barok i klasicizam su primarni u pogledu forme, dok se elementi džeza ogledaju u pojavi elemenata bluz harmonije kao što su bitonalnost, kvartni akoradi, ponavljanja kraćih fraza i sinkopiranih ritmova (Noh, 2016: 39).

Prvi i treći stav pod nazivom *Mars* i *Uspavanka (Nahtstuck)*, predstavljaju oslonac Hindemita na njemačku tradiciju u pogledu koncepta forme pjesme. Ostali stavovi imaju izrazito amerikanizovane naslove koji potiču iz džeza. Drugi stav nosi naslov *Šimi (Shimmy)*, što označava džez ples popularan početkom XX vijeka, pri čemu je tijelo mirno dok se ramenima prave

specifični pokreti. Četvrti stav pod nazivom *Boston* predstavlja amerikanizovanu laganiju varijantu valcera, dok je poslednji stav *Regtajm* (*Ragtime*) preuzet kao inspiracija istoimenim muzičkim žanrom, koji je bio popularan u periodu 1846–1918. godine, a kojeg karakterišu dvodijelni metar, te jednostavnost i motoričnost ritma. Treba imati na umu da Hindemit nije imao za cilj da stvori stilsku kopiju opisanih plesova, već su u pitanju samo pojedinačni suptilni elementi, utkani u njegov atonalni stil komponovanja (Budds: 2002: 89–90).

Da je u pitanju nešto što je za Hindemita bila egzotika i potpuni novitet vidimo i iz datog uputstva za upotrebu koji je kompozitor dodao u zaglavlju poslednjeg stava svite, a koje je uzrokovalo brojne polemike.

Slika 2

Hindemitovo uputstvo za interpretaciju poslednjeg stava *Svite 1922 op.26* iz partiture

Mode d'emploi – Direction for Use!!

Nimm keine Rücksichten auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast.
Überlege nicht lange, ob Du *Dis* mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen muß.
Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine.
Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend.

U slobodnom prevodu sa njemačkog ono bi glasilo: „Ne obraćajte pažnju na to šta ste naučili na časovima klavira. Ne razmišljajte dugo o tome da li ćete svirati ton *dis* sa četvrtim ili šestim prstom. Svirajte ovaj komad veoma divlje, ali ritmički uvijek veoma strogo, kao mašina. Razmišljajte o klavijaturi kao o zanimljivoj formi udaraljki i djelujte dosljedno.“ Evidentan je potpuno novi pristup klaviru kao instrumentu, na šta je uticao džez, a Hindemit traži od izvođača da u prvi plan postavi ritmičke karakteristike djela.

U pogledu harmonskog jezika izraženi su bitonalnost sa čestom pojavom prekomjernih trozvuka u maniru ekspresionizma, pri čemu se gubi mogućnost funkcionalno definisanog tonalnog centra.

Primjer 2

Paul Hindemit, *Svita 1922*, Preludijum, t. 7–11.



Ako bismo pokušali da analiziramo harmonski tok pomoću alatke koju je razvio sam Hindemit, vođen logikom alikvotnog niza kao primarnog oslonca za određenje tonskog centra, mogli bismo konstatovati da je dati segment *in F*, a završetak fraze *in E*. Hindemit u mnogome linearno razmišlja pri vođenju glasova, a slična sekundna pomjeranja tonskih centara veoma je učestala u njegovm opusu (Tull, 1957; Harner, 1962). Ne treba zaboraviti da je Hindemit svoje teoretske napise i analitičke pristupe objavio tek 1937. godine (*Unterweisung im Tonsatz*), nekih 15 godina nakon što je nastala *Svita 1922*, te primjenu ovakvog pristupa analizi ranijih djela treba izvesti oprezno.⁵

Na mikroplanu možemo da evidentiramo akordske strukture i zaključimo da su prisutni terčno građeni trozvuci i četvorozzvuci, s tim da je izostala funkcionalnost akorada u tonalitetnom smislu. Evidentna je pojava različitih akorada istovremeno u dionici diskanta i basa klavirske dionice, te zaključujemo da je u pitanju bitonalnost. Muzički tok u nižoj dionici lijeve ruke je harmonski primaran i evocira na šire postavljen tonalitet *in F*, sa tonom *c* u 10. taktu, koji predstavlja zastoj na dominantni. Takođe u istom taktu primjećujemo i ton *des* (enharmonski *cis*), koji po istom principu proglašavamo dominantom *in Fis*. Diskant klavirske dionice je *in Fis*, naspram niže dionice *in F*, te i u ovom pogledu možemo uočiti Hindemitov manir da manipuliše vodičnim pokretima u odnosima tonalnih centara. Slične principe harmonske koncepcije primjećujemo kao osnovu u izgradnji cijele Hindemitove *Svite 1922*.

Neoklasični formalni koncept

Dvije svite za klavir, dva germanska kompozitora Paula Hindemita i Arnolda Šenberga predstavljaju prekretnice u njihovim opusima skoro u istoj istorijskoj tački, početkom 20-ih godina XX vijeka. Hindemit pravi zaokret ka eksperimentisanju sa elementima džeza i neobaroka 1922. godine koje predstavlja u *Sviti 1922 op.26* za klavir; dok u istom periodu 1921–1923. Šenberg aktivno piše svoje prvo u potpunosti dodekafonsko djelo, takođe klavirsku svitu, pod nazivom *Svita op.25*. Iako ova dva djela predstavljaju na prvi pogled dvije stilski suprotstavljene tačke, ne možemo a da ne primjetimo i sličnost među njima.

⁵ Hindemit je naglašavao da njegov analitički pristup odgovara analizi kako tonalne tako i atonalne muzike, te je i sam pokazao kako to funkcioniše u analitičkoj praksi. Svojevremeno primjenio je svoj analitički pristup i na početak Šenbergovog *Gudačkog kvarteta br.3 op.30* koji je pisan dodekafonski i dobio negativne kritike. Pokušao je da odredi korijen vertikalnih sazvučja, i na osnovu njih funkcije u svom sistemu. S obzirom na to da dodekafonski niz u ovom djelu sadrži početni pentahord koji asocira na tonalitet *in C/c*, i Hindemitov analitički pristup doveo je do sličnih rezultata. Prvih 10 taktova koji su izgrađeni na osnovi početnog pentahorda, Hindemit je označio sa *in C*, dok je dalji tok ostavio analitički nepotpunim, te je nakon 15. takta i napustio mogućnost ovakvog vida analize u dodekafonskoj muzici (Neumeier, Schubert, 1990: 18–23).

Tabela 2Pregled forme u *Sviti op.25* Arnolda Šenberga i *Sviti 1922 op.26* Paula Hindemita

Šenberg: <i>Svita op.25</i>										
Preludijum		Gavota	Mizet	Intermeco	Menuet			Žiga		
A	B				A	B	Menuet da Capo	A	B	A
a a ₁ b	c c ₁ d	a b a ₁	a b a ₁	a b b ₁ a ₁	a b a ₁	c c ₁ d c ₂			a a ₁ a ₂ a ₃	b b ₁
Hindemit: <i>Svita 1922 op.26</i>										
Marš			Šimi	Uspavanka	Boston	Regtajm				
A	B	A	pjesma sa refrenom	a b a c a	A B A C A	a b a c a d a				
a b	c c ₁ c ₂	a b								

U Šenbergovoj *Sviti op.25* evidentno je da svih šest stavova sadrži ustaljene nazive. Prvi stav je *Preludijum*, koji se i u baroku susreće kao uvodni stav u svitama, dok je poslednji stav *Žiga*, takođe ustaljen kao poslednji stav u baroknim svitama. Središnji stavovi nose nazive igara koje nisu bili učestali kao stalni stavovi u sastavima baroknih svita ali su svakako mogli da se ~~sretnu~~ jave kao sastavni dio svita, a to su: *Menuet*, *Mizet*, *Intermeco* i *Gavota*.

U pitanju je specifičan primjer ciklusa, gdje su svi stavovi organizovani kao određeni vid oblika pjesme.⁶ Najstandardnije vidove trodijelne pjesme sa kraćom kodom pronalazimo u drugom i trećem stavu pod nazivom *Gavota* i *Mizet*. Četvrti stav *Intermeco* takođe je oblik pjesme, ali uz značajniji uticaj simetričnosti na odnos dijelova, te primjećujemo da je riječ o dvodijelnoj pjesmi i njenoj retrogradnoj reprizi, što dovodi do sljedećeg izgleda formalnog obrasca: **a b b₁ a₁**, na čiju specifičnu koncepciju je uticala dodekafonija kao specifičan koncept. U obliku složene pjesme jeste peti stav pod nazivom *Menuet*, kao i okvirni stavovi, prvi i šesti stav (*Preludijum* i *Žiga*). Pažnju privlači prvi stav *Preludijum* koji je po formi složena dvodijelna pjesma i sadrži značajne sličnosti sa baroknom dvodijelnom formom koja je bila ustaljena kao najučestalija forma stavova unutar barokne svite.

Kod Hindemita je evidentan veći uticaj džeza, te u njegovoj sviti susrećemo stavove pod nazivom *Šimi*, *Boston* i *Regtajm*, ali i stavove koji nose tradicionalno germanske nazive kao što su prvi i treći stav, *Marš* i *Uspavanka*. Njegova *Svita 1922* za klavir predstavlja ciklus od pet stavova koji su pisani u tradicionalnim formalnim obrascima oblika pjesme i

⁶ Pregled forme po stavovima u Šenbergovoj *Sviti za klavir op.25* umnogome se naslanja na formalnu analizu pojedinih stavova u napisima Džeka Bosa (Boss, 2013, 2014).

rondolikh formi.⁷ Oblik pjesme susrećemo na mjestu prvog i trećeg stava, sa nestandardnim rasporedom pododsjeka unutar složene trodijelne pjesme. Tako prvi stav sadrži primjenu variranja unutar središnjeg dijela **B** (**c**, **c**₁, **c**₂), dok je treći stav skraćen i predstavlja formu pjesme koja se nalazi između proste i složene pjesme **A** (**ab**), **B** (**c**), **A** (**a**). Varijacionost je dodatno izražena u posljednjem stavu koji je rondolike forme. Drugi stav je pjesma sa refrenom, na šta je uticala preuzeta inspiracija džez plesom. Slično je i u četvrtom stavu, koji takođe sadrži ponavljanje početno iznešenog materijala u vidu refrena.

Možemo zaključiti da je Šenberg u odabiru stavova unutar svoje svite tradicionalniji od Hindemita, koji se više oslanja na džez. Ipak, kod oba kompozitora evidentan je povratak ka formama ranijih epoha i naginjanje ka neoklasicizmu u tom pogledu. Na taj način uspjeli su da prevaziđu problem atonalnih minijatura i dođu do mogućnosti komponovanja obimnijih djela. Šenberg pravi i omaž Bahu u vidu monograma utkanog u dodekafonski niz, a sama dodekafonija kao princip mu omogućava i veći oslonac na borokne postulate, te primjenom imitativnih elemenata, retorogradno i inverzno iznešenih nizova i segmenata plete gustu polifonu fakturu. S druge strane, Hindemitova faktura je jednostavnija, homofona u potpunosti u skladu sa klasičnim inspiracijama koje je preuzeo, uz primjesu džez ritmova (sinkope, metrički izmješteni akcenti i sl.). Ipak, ako kao osnovni princip koji definiše kompoziciju kao svitu istaknemo da je to skup stilizovanih plesova koji su aktuelni u datom trenutku, u tom pogledu Hindemitova *Svita 1922 op.26* ima adekvatan koncept stavova. U pitanju je skupina germanskih i džez komada koji kontrastiraju karakterom, raspoloženjem i tempom, a kao najkontrastniji stav ističe se *Uspavanka* mirnog i nježnog karaktera naspram izrazito ritmičnih ostalih stavova.

Neoklasični impulsi

Hindemit u *Sviti 1922* izlazi iz ekspresionističkih, atonalnih okvira i kreće na put ka novom, neoklasičnom jeziku, u kombinaciji sa elementima džeza. Iako se istoričari slažu s tim da je neoklasicizam dominantan u opusu Hindemita tek od 1930-ih, ne treba zanemariti ovaj eksperimentalni period koji mu prethodi deceniju ranije i u kom Hindemit uveliko pravi zaokret ka tonalitetu u širem smislu sa elementima bitonalnosti, i tradicionalnim formalnim obrascima, naglašavajući svoju neoklasičnu crtu u datoj sviti.

S druge strane stoji Šenberg i paradoks da je javno često napadao neoklasičnu muziku i njenu estetiku, a u isto vrijeme koristio barokne plesne forme i nazive stavova u *Sviti za klavir op.25*. U istoj sviti, Šenberg daje i omaž Bahu u vidu monograma BACH, koji je utkao u posljednji tetrahord

⁷ Analitički prikaz forme u Hindemitovoj *Sviti 1922 op.26* predstavlja samostalnu analizu, s tim da se analiza posljednjeg stava *Regtajm* oslanja na napise Badsa (Budds, 2002: 91–92).

dodekafonskog niza (How, 2009: 5). Takođe, Šenberg za izgradnju svoje svite koristi samo dva dodekafonska niza udaljena za tritonus, kao evokaciju na tonalitetni odnos tonike i dominante.⁸

Osamdesetih i devedesetih godina prošlog vijeka mnogi autori, uključujući i Čarlsa Rozena (Charles Rosen), Pitera Burkholdera (Peter Burkholder), Džozefa Strosa (Joseph Straus), Marte Hajd (Martha Hyde), Skota Mesinga (Scott Messing), Ričarda Taruskina (Richard Taruskin) i Rajnolda Brinkmana (Reinhold Brinkmann) iskoristili su značenje i implikacije izraza *neoklasicizam* u svojim napisima i interpretacijama Šenbergove rane dodekafonske muzike. Ispostavlja se da neoklasicizam i dodekafonija nisu suprotstavljeni pokreti, a ovakve stavove podržavaju brojni značajni analitičari današnjice koji su u svojim analitičkim napisima pomirili tradiciju i neoklasično sa dodekafonijom u djelima Šenberga (Straus, 1990; Hyde, 1996; Rosen, 1996; Biondi, 1999; Whittall, 1999, 2001; Cherlin, 2007; Mac Donald, 2008).⁹

Šenbergova dodekafonija, koliko god sam kompozitor poricao svoju neoklasičnu crtu, neosporna je kombinacija različitih elemenata. To su prije svega tradicija Bečkog klasicizma, koja je doživila radikalnu promjenu samo u vidu unošenja potpuno novog harmonskog jezika, dodekafonije, uz brojne muzičke elemente koji odišu neoklasicizmom.

⁸ Hidetoši Fukuši (Hidetoshi Fukuchi, 2004) i Ein Henegan (Aine Heneghan, 2005) ukazuju i na sličnosti početka *Preludijuma* iz *Svite za klavir op.25* i troglasnog streta iz Bahove *Fuge u Cis-duru* iz *Dobro temperovanog klavira II BWV.872*.

⁹ Od brojnih primjera neoklasičnih crta u dodekafonskom opusu Šenberga ovom prilikom napomenućemo najznačajnije među njima. Jozef Auner (Joseph Auner) i Marta Hajd podsjećaju na programnost *Svite op.29* i originalne naslove stavova unutar svite, koje im je dodijelio sam kompozitor: Jo-jo Foxtrott, Fl. Kschw Walzer (gđica Gertruda Kolisch), Film Dva, Tenn Ski (tenis i skijanje). Takođe ne smijemo zanemariti i ostale programske elemente, a to su primjena narodne pjesme u trećem stavu svite *Anhen iz Taraua (Annchen von Tharau)* koja govori o udaji djevojke po imenu Anhen. Treba imati u vidu da je Šenberg 1924. godine kada je upoznao Gertrudu i oženio se njome radio i na *Sviti op.29*, te ju je posvetio svojoj ženi (Hyde, 1982).

Ovom prilikom osvrćemo se i na zapažanje Polanskog (Larry Polansky) o sličnosti dramaturškog koncepta Šenbergove *Fantazije op.47* i Mocartove *Fantazije KV.397* u d-molu (Polansky, 1985: 33), kao i pređenja pojedinih kompozicionih postupaka iz Šenbergove *Fantazije op.47* sa onim iz Betovenovog kasnog *Gudačkog kvarteta op.135* (Hill, 1952: 647). Zatim, imamo i zapažanja Makdonalda u vezi sa Šenbergovim trećim stavom iz *Gudačkog kvarteta br.4 op.37* u kojem se kompozitor vraća svojim jevrejskim korijenima i odaje počast hebrejskim kantilenama (Mac Donald, 2008: 109).

Korišćena literatura:

- Abraham, Džerald. (2004). *Oksfordska istorija muzike III*. Beograd: CLIO.
- Асафьев, Борис В. (1963). *Музыкальная форма как процес*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Ashby, Arved. (2001). Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Composition as „Ideal Type“. *Journal of the American Musicological Society*. 54/3. 585–625.
- Auner, Joseph H. (2013). *Music in the twentieth twenty-first centuries*. New York: W.W. Norton & Company.
- Beekmann, C. Johnson, Alvin H. Waite, William G. Cannon. (1962). *The Art of Music*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Boss, Jack. (2013). Presentation of „Musical Idea“ through Tetrachord Exchanges and Rhythmic/Metric Correspondences in the Intermezzo and Gavotte of Schoenberg's Suite for Piano, Op. 25. *Intégral* 27. 1–52.
- Boss, Jack. (2014). *Schoenberg's Twelve-Tone Music*. Cambridge University Press.
- Brinkmann, R. (1977). On Pierrot's Trail. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. 2/1. 42–48.
- Budds, Michael J. (2002). *Jazz & the Germans: Essays on the Influence of „hot“ American Idioms on the 20th-century German Music*. New York: Pendragon Press.
- Burkholder, Peter. (1991). Musical Time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern Composers. *Journal of Musicology*. 9. 412–429.
- Covach, John. (2000). Schoenberg's „Poetics of Music,“ the Twelve-Tone Method, and the Musical Idea. *Schoenberg and Words. The Modernist Years*. New York, London: Garland Publishing. 309–346.
- Cheng, Christine. (2016). *On Approaching a Performance of Paul Hindemith's Der Schwanendreher*. University of Queensland, Australia: master rad.
- Danuser, Hermann. (2007). *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Fukuchi, Hidetoshi. (2004). *Begleitungs-music zu Einer Lichtspielszene, op.34: Evidence of Arnold Schoenbergs Musikalische Gedanke*. University of North Texas: doktorska teza.
- Harner, L. Nevin. (1962). *Hindemith: Third piano sonata, Ana analysis*. University of Rochester: master rad.
- Heneghan, Áine. (2005). An Affinity with Bach. *JASC* 7. 99–123.
- Hill, Richard S. (1952). Arnold Schoenberg: Phantasy for Violin with piano accompaniment. *Notes* 9/4. 647–648.
- Hindemith, Paul. (1941). *The Craft of Musical Composition*. London: Schott.
- How, H. Deborah. (2009). *Arnold Schoenberg's Prelude from the Suite for Piano op.25, from Composition with Twelve-tones to the Twelve-tone method*. University of Southern California: doktorska teza.
- Hyde, M. Martha. (1982). *Schoenberg's twelve-tone harmony: the Suite op. 29 and the compositional sketches*. The the University of Michigan: UMI Research Press.
- Hyde, M. Martha. (1996). Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*. 18/2. 200–235.
- Jeffery, Chris. (2008). A semiotic investigation into dialectical opposition in Schoenberg's Third String Quartet, first movement. *South African Music Studies* 28. 135–153.

- Kohoutek, Ctirad. (1984). *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Lange, Horst H. (1966). *Jazz in Deutschland: die deutsche Jazz-Cronik von 1900 bis 1960*. Berlin: Colloquium.
- Lendvai, Ernő. (1971). *Béla Bartók: an analysis of his music*. London: Kahn & Averill.
- Leeuw, Ton de. (2005). *Music of the Twentieth Century*. Amsterdam University Press.
- Messing, Scott. (1988). *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester: University of Rochester Press.
- Neumeyer, David. (1986). *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press.
- Neumeyer, David; Schubert, Giselher. (1990). Arnold Schoenberg and Paul Hindemith. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. XIII/1. 3–46.
- Noh, Hwayoung. (2016). *Style, Culture, and Politics in Piano Waltzes of the Early Twentieth Century: Ravel (1911), Hindemith (1922), and Prokofiev (1940)*. Texas Tech University: doktorska teza.
- Peričić, Vlastimir. (1962). O dodekafonskoj tehniци. *Zvuk*, 53. Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije. 265–275.
- Polansky, Larry. (1985). History and the Word: Form and Tonality in Schoenberg's Phantasy For Violin With Piano Accompaniment. *Ex Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*. III/1. 29–40.
- Rosen, Charles. (1976). *The Classical Style*. London: Faber&Faber.
- Rosen, Charles. (1996). *Arnold Schoenberg*. Chicago: Chicago University Press.
- Squire, Joseph Sarto. (1968). *A study of neoclassical elements in four suites for piano solo: Bartok, Hindemith, Schoenberg and Stravinsky (1915–1925)*. University of Wisconsin-Milwaukee: master rad.
- Stein, Erwin. (1964). *Arnold Schoenberg, Letters*. ed. Erwin Stein. London: Faber and Faber.
- Straus, N. Joseph. (1990). *Introduction to Post-Tonal Theory*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Swift, Richard G. (1996). Schoenberg's Second Chamber Symphony, Op. 38. *International Journal of Musicology*. 4. 169–181.
- Taruskin, Richard. (1993). Review: Back to Whom? Neoclassicism as Ideology. *19th-Century Music*. 16/3. 286–302.
- Tull, Charlotte Dorsey. (1957). *A comparative study of harmonic tension in Hindemith's Piano sonatas and in his theoretical writings*. University of North Texas, Denton: master rad
- Whittall, Arnold. (2008). *The Cambridge Introduction to Serialism*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

SUMMARY

NEOCLASSICAL IMPULSES IN SCHOENBERG AND HINDEMITH SUITES

MA Gordana Grujić

Music after the First World War is characterized by two directions, the atonality and the formation of dodecaphony against the aspirations of the neoclassical composers to

preserve the traditional values of tonal music. In 1923, Schoenberg presented his ideas on composing using twelve tones, applied in *Suite op.25* for piano. At that time, another German composer, Paul Hindemith, emphasized his new experimental aspirations in *Suite 1922 op.26* which is also written for piano. In this paper, we present the basic characteristics of the two compositions by Schoenberg and Hindemith. Although there are seemingly two opposing works considering the style, it is possible to find significant neoclassical impulses in both of them. They are greatly expressed in Schoenberg's *Suite op.25*.

On one hand, Schoenberg is more traditional in choosing movements for *Suite op.25* and their formal conception which relies primarily on a song form. He also built *Suite op.25* on a prime row and tritone's distance, which evokes the tonic-dominant relationship. Hindemith, on the other hand, considerably relies on Germanic tradition, and combines the elements of jazz which is reflected in the elements of harmonic language elements and the choice of the song forms for movement in *Suite 1922*. Let us not forget that Hindemith was in the experimentation phase during this period (1917–1927) which is reflected primarily through the implementation of jazz elements in *Suite 1922* with a strong connection with the tradition which is certainly unexpected is this phase of a creative career.

Key words: Schoenberg, Hindemith, dodecaphony, jazz, neoclassicism.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп Дани Војина Комадине Савремено и традиционално
у музичком стваралаштву (2019 ; Источно Сарајево)

Зборник радова / Научни скуп Дани Војина Комадине
"Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1", Источно
Сарајево, 13-14. децембар 2019. ; [главни и одговорни уредник
Мирадет Зулић]. - Источно Сарајево : Музичка академија
Универзитета у Источном Сарајеву, 2020 (Источно Сарајево :
Копикомерц). - 342 стр. : илустр. ; 21 cm

Податако уреднику преузет из импресума. - Текст ћир. и лат. -
Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Summeries.

ISBN 978-99976-902-1-0

COBISS.RS-ID 129609985