

ДИЈАЛОГ СА ПРОШЛОШЋУ: БАРОКНО НАСЛИЈЕЋЕ У СТВАРАЛАШТВУ СТРАВИНСКОГ, БАРТОКА И ХИНДЕМИТА

мр Биљана Штака

УДК: 781.4

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

E-mail: biljana.staka@mak.ues.rs.ba

Кратко или претходно саопштење

Сажетак: Коришћење барокних техника у музици XX вијека представља значајан аспект неокласичарских и модернистичких струјања у музичком стваралаштву тог периода. Ове технике, првобитно обликоване у бароку (око 1600–1750), доживјеле су реинтерпретацију у дјелима композитора попут *Игора Стравинског* (рус. Ђгорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), *Беле Бартока* (Béla Viktor János Bartók, 1881–1945) и *Паула Хиндемита* (Paul Hindemith, 1895–1963). Ови композитори су, користећи формалне, хармонске и текстуалне принципе барока, успјели да створе мост између традиције и савременог музичког израза. Кључне барокне технике (засноване на имитацији, фугираном развоју, полифоном и контрапунктском ткању...), које су нашле своју примјену у музици XX вијека, у раду ћемо сагледати на примјерима дјела: *Концерт за камерни оркестар у Ес дуру – Дамбертон-оукс концерт* (Dumbarton Oaks Concerto, 1938) И. Стравинског, *Дивертименто* (Divertimento for String Orchestra, Sz.113 BB.118, 1939) Б. Бартока и *Лудус Тоналис* (Ludus Tonalis, 1942) П. Хиндемита, те указати на чињеницу колико је њихова примјена била кључна за формирање нових израза и стилова.

Кључне ријечи: барокне технике, XX вијек, неокласицизам, Стравински, Барток, Хиндемит.

Утицај барока на композиторе XX вијека

Процјену утицаја барока на компоновање у XX вијеку можемо започети истраживањем значења израза „барокно“. Такво истраживање нас води кроз сложену и промјењиву историју овог појма, који је у различитим временима и контекстима носио различита значења. Као кључне аспекте можемо издвојити *етимологију* и *историјско поријекло*:

Етимолошки, ријеч „барокно“ потиче од португалског израза *barroco*, који се користио за означавање неправилних или несавршених бисера. Истина је да је у прошлости ова ријеч имала пежоративно значење, без обзира на то да ли се односила на неправилне облике бисера или на бизарне елементе преувеличане архитектуре, симболизујући нешто необично, пренаглашено, нескладно или гротескно. Ова негативна конотација задржала се током XVIII и XIX вијека, када је барокни стил често посматран као „претјеран“ у односу на класичну „чистоту“ ренесансе.

И филозофија и естетика имале су свој „поглед“ на значење барока. С почетка XX вијека, многи научници су дали свој допринос, како

теоријском тако и практичном разумијевању барокне музике. Нпр. Еугенио д'Орс (Eugenio d'Ors, 1881–1954), шпански филозоф и есејиста, дубоко је истраживао барок као умјетнички и културни феномен. У свом дјелу *Du Baroque* (1935)¹, д'Орс је дефинисао барок као умјетност покрета, умјетност у којој се динамизам појављује као њена стална карактеристика, истичући да барок произлази из виталности и инстинкта, за разлику од класицизма који потиче из интелекта. Ови увиди наглашавају д'Орсову перцепцију барока као израза динамичне енергије и инстинктивне креативности. И Сузан Клерк (*Suzanne Clercx-Lejeune*, 1910–1985), истакнути белгијски музиколог, детаљно је истраживала барокну музику и њене естетске карактеристике. У свом дјелу *Le Baroque et la Musique*² (1948), она такође описује барок као умјетност покрета; умјетност у којој се динамизам појављује као њена стална карактеристика. И ова дефиниција наглашава кључну улогу динамике и покрета у барокној умјетности, што је била и централна тема њених истраживања. Споменимо и Манфреда Букофцера (*Manfred Bukofzer*, 1910–1955), њемачко-америчког музиколога који је био пионир у истицању естетике и теоријских основа барокне музике. Његово најзначајније дјело *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach* (1947)³, сматра се једним од најважнијих радова у области историје музике и анализе барокног стила и, као стандард у музиколошкој литератури, често се користи и као уџбеник. Анализирајући како су барокне технике остале релевантне током вијекова, истицао је да је „барокна музика заснована на идеји контраста и драме, што је универзална естетска вриједност коју композитори XX вијека могу трансформисати за своје потребе“ (*Bukofzer*, 1947: 356).

У модерној естетици, барок се више не доживљава као „претјеран“ или „неправилни“ стил, већ као период иновација и изражајности. Рехабилитација барокног стила у умјетности и музици почела је крајем XIX и почетком XX вијека, захваљујући истраживањима умјетничких и музичких историчара. Барок се од тада посматра као један од најбогатијих периода у историји умјетности, цијењен због своје сложености, иновативности и емоционалне снаге. Данас се појам „барокно“ често користи метафорички за описивање било чега што је прекомјерно сложено, богато детаљима или емоционално интензивно. У савременој умјетности и дизајну, термин може означавати и стил који је бујан, декоративан или чак експериментално сложен.

Утицај барока на музику XX вијека може се пратити кроз различите аспекте. Рецимо, барокно третирање дисонанци и хармоније је било

¹ French Edition by Eugenio d' Ors: *Du Baroque*, Agathe Rouart-Valéry (Translator), GALLIMARD, 1983.

² Clercx, Suzanne (1948). *Le Baroque et La Musique: Essai d'Esthetique Musicale*, Bruxelles,. Editions de la Librarie Encyclopedique.

³ Bukhofzer, Manfred F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, New York. W. W. Norton & Company.

револуционарно, омогућивши бржи хармонски ритам и развој афективног стила речитатива. Такође, поларизација између баса и сопрана у бароку поставила је темеље за многе касније технике компоновања. Надаље, у касном бароку, инструменталне форме попут соната и концерата, посебно концерто гросо (*concerto grosso*), имале су велики утицај на савремену музику XX вијека. На крају, барокна музика није била само полифона, већ је имала и богату структуру засновану на контрасту, што је омогућило даљи развој инструменталних стилова. Ови елементи остали су кључни у компоновању кроз читав XX вијек, пружајући инспирацију многим савременим композиторима.

Полифонија и контрапункт

Прије него пређемо на сагледавање барокних техника у музици XX вијека, кратко ћемо се задржати на значењу самих појмова *полифоније* и *контрапункта*. Ради се о два различита, али и међусобно повезана аспекта музике, оба на бази вишегласја.

Полифонија је *текстурални аспект музике*⁴ и односи се на присуство два или више независних гласова или мелодијских линија које се симултано одвијају ("текстура у музици" описује начин на који су музичке линије или гласови испреплетени у одређеном дјелу). Притом, сви гласови (или линије) су релативно равноправни; сваки глас има сопствену мелодијску самосталност, а заједно чине богату, сложену текстуру⁵. У практичном смислу, ради се о организацији и међусобном односу гласова унутар композиције гдје гласови истовремено учествују са сопственим мелодијским линијама, али су и хармонски повезани.

Контрапункт је *технички аспект* који се односи на правила и принципе којима се воде интеракције између независних гласова унутар полифоне текстуре. С обзиром на то да се више мелодијских линија одвија истовремено, контрапункт подразумева теоријске смјернице како те линије могу да се комбинују и крећу једна према другој, поштујући хармонске и ритмичке односе. Контрапункт је често повезан с правилима из барокне музике, гдје постоји контрола над дисонанцама, консонанцама, интервалима и ритмовима између гласова. Контрапункт је, дакле, основа за полифонију у бароку, при чему су гласови вођени правилима хармонског и ритмичког усклађивања, а контрапунктске технике кориштене за организацију дисонанци и консонанци.

Укратко, полифонија се односи на текстуру са више гласова, док је контрапункт умјетност и скуп техника комбиновања тих гласова према

⁴ У музичком контексту, израз "текстурални аспект" може се описати као "структура гласова" или "гласовна структура". Ова терминологија наглашава начин на који су гласови или музичке линије организовани и како се међусобно односе у композицији.

⁵ Лат. *textura* = ткање

одређеним правилима како би се постигла складна и кохерентна полифона фактура.

Полифонија, као препознатљива фактура барокног наслијеђа, нашла је своју примјену у музици XX вијека, посебно у оквирима неокласицизма, постајући један од његових карактеристичних израза. Као великог мајстора у коришћењу контрапункта у својим неокласичним дјелима издвојићемо **Игора Стравинског**. Иако је његов приступ овој техници био неконвенционалан и далеко од традиционалних правила која су карактерисала композиторе барока и класицизма, његова контрапунктска техника одражавала је његов иновативни дух, жељу за експериментисањем и наглашавање ритма и хармоније. Његова мисао „Музика прошлости није само наслијеђе, већ и полазиште за креирање новог“, потиче из његових изјава у аутобиографији *Chroniques de ma vie* (1935), гдје разматра своју неокласичну фазу. У том периоду, често је истраживао форме прошлости као инспирацију за своја дјела.

Издвојићемо неке кључне карактеристике његовог контрапунктског стила:

1. Неокласицидни приступ контрапункту

У свом неокласичном периоду, Стравински се ослања на форме и технике из прошлих епоха, посебно из барока, али их трансформише кроз сопствени, модерни стил. На примјер, у *Дамбертон-оукс* концерту (*Dumbarton Oaks Concert*, *Концерт за камерни оркестар у Ес дуру* за 16 дувачких инструмената из 1938. године), очигледна је инспирација Баховим контрапунктом, али је приступ слободнији и мање строго структурисан. Композитор контрапункт користи као облик израза, али без жеље да се придржава барокних правила, често комбинујући елементе контрапункта са дисонантним хармонијама и необичним ритмичким обрасцима.

2. Полиритмички и полихармонски контрапункт

Стравински је био познат по својој употреби сложених ритмова и метара. У контрапункту, то резултира сложеним полиритмичким текстурама гдје различити гласови имају различите ритмичке структуре. Ова техника је видљива и у *Дамбертон-оукс* концерту, гдје се контрапункт остварује кроз полиритмију и динамичне, непрекидне промјене метра. Слојеви ритмова стварају ефекат густог звучног ткива, иако сваки глас задржава сопствену ритмичку независност.

3. Хармонски дисонантан контрапункт

Стравински често користи контрапункт уз дисонантне хармоније, што резултира јединственом звучном текстуром која је далеко од

традиционалног хармонског склада и љепоте. Контрапункт код Стравинског је често "оштрији" и дисонантнији, с нагласком на необичне интервале и хармонске односе између гласова. Ово је посебно изражено у његовим каснијим дјелима као што су кантата *Симфонија псалама* (*Symphonie de psaumes*) за хор и оркестар (1930) и *Кантикум Сакрум* (*Canticum Sacrum* K086) из 1955. године.

4. Употреба имитације и варијација тема

Иако Стравински користи имитацију у контрапунктским дијеловима, ријетко се придржава класичних правила имитативног контрапункта као што су канон или строга fuga. Умјесто тога, он користи мотиве који се слободно варирају и преплићу. Његов контрапункт се често заснива на кратким, јасним тематским фрагментима који се понављају, варирају и комбинују на сложен начин стварајући слојевиту звучну фактуру, али без строгих правила која су карактеристична за барокне фуге (примјер 3).

5. Функционалност контрапункта кроз оркестрацију

Односи се на примјену контрапункта на начин који истиче специфичне карактеристике инструмената. Контрапункт код Стравинског се често манифестује кроз пажљиво планирану оркестрацију, гдје сваки глас има сопствену инструменталну боју, што доприноси јасноћи и богатству звука. Често комбинује контрапункт са оркестарским бојама тако да сваки глас има јасну улогу и идентитет. Ова техника оркестрације ствара богат звучни слој гдје се контрапунктске линије преплићу, али остају препознатљиве и јасне.

6. Битоналност и политоналност у контрапункту

Стравински, у свом неокласичном изразу, често комбинује контрапункт са битоналним и политоналним поступцима. У таквим структурама поједини гласови могу бити засновани на различитим тоналитетима, али су истовремено повезани контрапунктском логиком. На тај начин долази до спајања традиционалне полифоне дисциплине са модерним хармонским језиком. Овакво преклапање тоналних планова појачава утисак дисонантности и нелинеарности музичког тока, док сама политоналност ствара додатни слој напетости и динамике, наглашавајући вишеслојност и транспарентност његове звучне фактуре.

7. Контрапункт као ритмички покретач

Код Стравинског је ритам често централни елемент композиције, а контрапункт се користи као средство ритмичког истраживања. Гласови су ритмички независни, а различити ритмички обрасци стварају сложене

контрапунктске структуре. Овај приступ је јасно изражен у многим његовим дјелима гдје се контрапункт често фокусира на ритмичке обрасце и метарску разноликост.

Из свега наведеног можемо закључити да је Стравински користио контрапункт не као средство за опонашање прошлих стилова, већ као алат за изражавање ритмичке сложености, хармонске напетости и динамичног музичког израза. Његов јединствени приступ контрапункту створио је препознатљив звук који је оставио велики утицај на савремену музику.

Нема сумње да је од цјелокупне барокне музике управо концерто гросо имао највећи утицај на музику XX вијека. Корели (Arcangelo Corelli, 1653–1713) и његови сљедбеници пренијели су одговарајуће типове традиционалне сонате у *concerto da chiesa* и *concerto da camera*, што се најјасније уочава у *Дамбертон-оукс концерту*⁶ Игора Стравинског и *Дивертименту* Беле Бартока.

Роман Влад⁷, у својој књизи *Стравински* (Stravinsky, 1960)⁸, анализирајући Стравинског и његова дјела, скренуо је пажњу на нешто што је већ било прилично очигледно: снажан *баховски* призив првог става *Дамбертон-оукс концерта*, чија структура и контуре имају много заједничког са одговарајућим дијеловима из серије Бахових *Бранденбуришких концерата*, укључујући и утицаје које је Бах имао на Стравинског приликом компоновања тог дјела⁹. Иако инспирисан

⁶ *Дамбертон-оукс концерт* (*Концерто ин Ес*) је једно од кључних дјела из неокласичног периода Стравинског. Компоновано је за тридесетогодишњицу брака Роберта и Милдред Блис (Robert Woods Bliss, Mildred Barnes Bliss), а име је добило по њиховој резиденцији у Вашингтону, „Dumbarton Oaks“. Композиција је инспирисана барокним *Бранденбуришким концертима* Ј. С. Баха, али са јасним елементима модерног музичког језика који је карактеристичан за Стравинског. Очигледне референце на Бахове композиције, на самом почетку дјела, биле су захтијеване од стране поручилаца, брачног пара Блис, међутим, Стравински се у даљем току рада на партитури постепено удаљавао од барокних модела и до финала је ова композиција постала слојевита и мозаична, па је у том смислу најављивала стил његових позних дјела насталих у Америци. Дјело је написано за мали камерни ансамбл: флаута, кларинет, фагот, 2 хорне, 3 виолине, 3 виоле, 2 виолончела, 2 контрабаса и чембало (коришћено у духу барокне праксе као *basso continuo*) и састоји се од три става (1. *Tempo giusto*, 2. *Allegretto* и 3. *Con moto*) који се изводе без паузе.

⁷ Роман Влад (Roman Vlad, 1919–2013) био је италијански композитор, пијаниста и музиколог румунског поријекла.

⁸ Vlad, Roman. (1960). *Stravinsky*. Oxford University Press. London & New York.

⁹ И нека дјела Стравинског, настала прије *Дамбертон-оукс концерта*, показују, на различите начине, његову окренутост ка бароку. Нпр. *Концерт за виолину и оркестар ин Де* (*Violin Concerto in D*, 1931) такође је близак барокним идејама. Наслови четири става пружају кључ за разумијевање (1. *Toccata*, 2. *Aria I*, 3. *Aria II*, 4. *Capriccio*. Овдје није

Брандербушким концертима, Стравински уноси и свој препознатљив стил, који укључује: јасну и „економичну“ оркестрацију (оркестарски дијалози између група инструмената су динамични и разиграни), сложен контрапункт (са модерним хармонским језиком) и ритмичку сложеност и разноликост (ритмичке промјене и неочекивани акценти уносе се као модерни елементи).

Први став *Дамбертон-оукс концерта* (*Tempo giusto*) је живог, разиграног карактера, сложене текстуре са много контрапунктских елемената, а прва тема јасне барокне инспирације. Поређењем првих ставова *Дамбертон-оукс концерта* и његовог барокног претходника, уочићемо да су присутни исти покретни ритмови, исте линије које произилазе из акорда и љествице, понављајући педални тон, иста дијатоника. Односи између модалних сегмената остају претежно статични и функционишу као колористички проширени тонални план. Одступања од основног тоналитета Ес дура, која се јављају већ на почетку дјела, имају пролазни карактер и не нарушавају стабилност централног тоналитета. Умјесто праве модулације, овдје је ријеч о локалним помјерањима (тзв. „локалним модалним излетима“) која се убрзо враћају на полазишни тонални центар.

Примјер бр. 1

И. Стравински: *Дамбертон-оукс концерт* (почетак I става)



У дјелу нема јасних граница између *concertina* и *ripiena*, иако дувачки и гудачки инструменти ријетко размјењују тематски материјал. Чак и када сви учествују, мотиви су обрађени углавном антифоно. Само у једном дужем дијелу става дешава се да гудачи готово искључиво прате, док су фаготу и хорнама повјерени тематски задаци.

ријеч о једноставном преузимању старих наслова, без обзира на њихове историјске импликације; три од четири става прожета су духом касног барока.

Примјер бр. 2И. Стравински: *Дамбертон-оукс концерт*, I став (Т. 39–42)

Фугато-одсјек, испуњен честим метричким промјенама, надопуњује дио у којем наступају искључиво гудачи. У њему се развија богата полифона текстура у стилу Баха, али осавремењена модерном хармонском логиком и ритмичким разноликостима. Употреба имитација и самосталних мелодијских линија даје овом сегменту истовремено сложену, али прегледну звучну структуру.

Примјер 3

И. Стравински: *Дамбертон-оукс концерт* I став (Т. 77–106)

The image displays a musical score for the first movement of Igor Stravinsky's 'Dumbarton Oaks Concerto'. The score is arranged in four staves, with two treble and two bass clefs. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as 'poco marc. in p' and 'sub. meno f' are present. The key signature consists of two flats, and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs.

Без понављања, почетни мотиви у модификованом облику обликују и коду (Т.139–179). Структура става је, дакле, потпуно адитивна¹⁰, при чему поновна употреба тематских мотива обезбјеђује континуитет. То је у складу са Баховом традицијом, иако он обично није користио толико

¹⁰ Органски се развија додавањем или наслојавањем елемената на начин да сваки додатни слој доприноси укупном звуку или структури композиције (кроз понављање и слојевитост).

различитих тематских идеја у једном једином ставу, као што је то учинио Стравински овдје.

Бела Барток, један од најзначајнијих композитора XX вијека, у свом стваралаштву је често комбиновао различите стилове и технике, укључујући елементе барокне музике. Барок је оставио дубок траг на његовом стваралаштву, нарочито у контексту употребе полифоније, контраста и формалних структура попут концерто гросо форме.

*Дивертименто за гудачки оркестар*¹¹ (*Divertimento*, Sz.113, BB 118, 1939) Беле Бартока, који је настао годину дана након *Дамбертон-оукс концерта*, такође црпи инспирацију из концерто гросо форме (ниједно од ових дјела не представља први излет композитора у форме и стилове барока, али најјасније показује њихов интерес за овај период.)

За разлику од *Дамбертон-оукс концерта*, Бартоков *Дивертименто* дијели извођаче на *concertino* (у овом случају гудачки квартет) и *ripieno* (гудачки оркестар), чиме се *Дивертименто* више приближава традицији XVIII вијека¹². С друге стране, форма првог става је јасна и сонатна, што показује утицај и класичног периода. Уочљиви контрасти између солистичких група и цијелог оркестра (елементи концерта гросо), уз обиље неокласичних елемената и присутне фугиране елементе и имитације, текстуру дјела чине веома комплексном.

Бартокова способност да повеже најједноставнију фактуру са прилично сложеном, без стварања утиска хетерогености, добро је позната. Прва тематска група, на почетку I става *Дивертимента*, као и код Стравинског, има одређену енергичност која открива наклоност бароку. Бартокова тема је синкопирана, а метар, за њега необичан, деветосмински или шестосмински. Са синкопама, кратке ноте долазе на наглашене добе, а дуге на ненаглашене, дајући дјелу мађарски призвук, иако метри нису мађарски. Развијање линије варирањем ритмичко-

¹¹Бартоков *Дивертименто за гудачки оркестар* јасан је примјер његовог ослањања на барокне форме и стилове, са модернистичким приступом. Ово дјело обилује барокним утицајима, посебно у својој инспирацији концерто гросо формом. Састоји се од три става: 1. *Allegro non troppo* је написан у сонатној форми и карактерише га живахни ритам са елементима мађарске народне музике. 2. *Molto adagio* је спор и меланхоличан, са израженим контрастима и дубоким емоционалним набојем. 3. *Allegro assai* финални став је брз и енергичан, са елементима народних плесова и сложеним ритмичким структурама.

¹²Антифону третирање (које је дјелимично постало нужно због разлика у извођачким могућностима појединих барокних инструмената) било је карактеристично управо за барок. Композитор је могао, због звучног контраста, дијелити извођаче у веће или мање групе – *concertino* и *ripieno*; с друге стране, до те подјеле могло је доћи и због неједнаких изражајних могућности инструмената. С тим у вези је и тзв. „терасаста динамика“: док нпр. гудачи истражују удаљеније тоналитете, дувачи паузирају, јер не могу свирати те тонове; па повратак у основни тоналитет, са спајањем свих инструмената, истиче се кроз *tutti* у *ff*.

мелодијских мотива композитор постиже средствима која су очигледно барокна.

Примјер 4

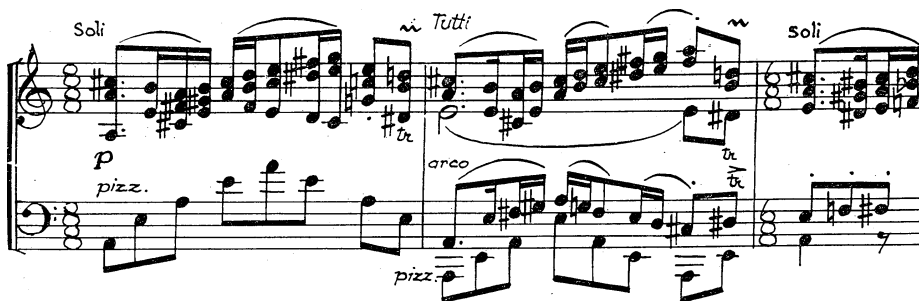
Б. Барток: *Дивертименто* (почетак I става)



Први дио става (*Allegro non troppo*) изводе готово искључиво сви заједно (*tutti*), док у другом дијелу (*Un poco più tranquillo*), такт по такт, соло инструменти се непрестано, са новим тематским материјалом, антифоно смјењују са *tutti* оркестром.

Примјер 5

Б. Барток: *Дивертименто*, I став (Т. 25–27)



За разлику од Стравинског, Барток у овом ставу користи поступке који су углавном карактеристични за развојни дио сонатног облика. Иако нема јасно одвојене репризе, мотиви из прве и друге тематске групе често се појављују према крају става, чиме оправдавају уврштавање става у сонатну форму. У питању је, дакле, дјело које по свом духу потиче из *кончерто гросо*-облика касног барока, али је његова форма зависна и од каснијих узора.

Можемо издвојити барокне елементе који се намећу као кључни у одређивању карактеристика његовог контрапунктског стила у оквиру овог дјела:

1) *Форма кончерто гросо* (принципи овог барокног облика везани су за структуру дјела гдје је примјетан дијалог између мање групе гудача (*concertino*) и већег ансамбла (*ripieno*). Ова игра између солистичких и оркестарских секција ствара динамичке контрасте и додаје драматичност дјелу);

2) *Полифонија и контрапункт* (Барток користи сложене текстуре и полифоне структуре, укључујући имитацију и фугато епизоде, које подсећају на барокне мајсторе попут Баха. Ове технике додају дубину и богату звучну текстуру.);

3) *Ритмика и тематска обрада* (честа примјена мотивске обраде и ритмичких варијација. Његови живописни ритмови често носе народни карактер, али су интегрисани у структуру која подсећа на барокну ритмичку организованост);

4) *Триставна структура* (*Дивертименто* је састављен од три става, што је уобичајена структура за барокне концерте);

5) *Модернистички приступ* (иако Барток користи барокне елементе, његова обрада је иновативна и модерна. Хармоније су дисонантне, ритмика је неочекивана, а текстуре су густе и често асиметричне. Ово ствара музику која је дубоко укоријењена у традицији, али истовремено одражава Бартоков јединствени израз и модерну естетику).

Можемо закључити да Бартоков *Дивертименто за гудачки оркестар* представља примјер како је велики композитор XX вијека могао оживјети барокне форме и технике у савременом контексту. Кроз комбиновање барокних принципа са својим препознатљивим стилем, Барток ствара дјело које је истовремено традиционално и иновативно, демонстрирајући дубоку повезаност прошлости и садашњости у музичком стваралаштву. Његове идеје, инспирисане есејима о музици, предочене и у серији предавања које је одржао на Харвард Универзитету (Harvard University, SAD) фебруара 1943. године, (*Harvard Lectures*), гдје се посебно осврће на интеграцију фолклорних и класичних елемената у својој музици, најјасније се огледају у његовој мисли: „*Комбиновање старих музичких облика са народним мотивима је као стварање моста између прошлости и садашњости*“ (Барток, *Harvard Lectures*. 1943)¹³.

Своју реинтерпретацију, барокне технике су доживјеле и у дјелима **Паула Хиндемита** који је био познат по својој способности да комбинује елементе барокне музике са модерним композиторским техникама, што се може уочити у многим његовим дјелима.

Хиндемитове најраније партитуре, које су нам доступне, показују композитора са добром контрапунктском техником, вјештог у фуги и осталој имитацијској полифонији, као и у техници варирања. Његов тематски материјал, чак и у младалачким дјелима, показује склоност ка

¹³Lampert, Vera. "Bartók at Harvard University as Witnessed in Unpublished Archival Documents." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 35, no. 1/3, 1993, pp. 113–54. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/902200>. Accessed 5 Jan. 2025.

истрајној ритмичкој покретљивости која подсећа на енергију барокног концерта гроса, али истовремено предсказује ритмичке обрасце карактеристичне за музику двадесетих и тридесетих година XX вијека. Било би наивно рећи да Хиндемит дугује више бароку него другим периодима у историји музике. Он је прави еклектик, који позајмљује оно што му одговара како би постигао своје циљеве, а ипак те „позајмице“ чини толико природним да дјелују као да су његов властити изум. Тако га од 1922. године, на почетку његове каријере, видимо како ствара дјела која су, по својим техникама и приступима, веома различита. До 1925. године, са *Гудачким квинтетом бр. 4, оп. 22*, ти су се елементи стопили у препознатљив „Хиндемитов стил“, који, упркос модификацијама, више није показивао стилске несугласице. Његова барокна инспирација посебно је присутна у начинима на које користи полифонију, контрапункт, формалне структуре и хармонске принципе. У књизи *The Craft of Musical Composition* (1937–1940), гдје Хиндемит детаљно описује своје теоријске основе и приступ компоновању, истакао је да „употреба контрапункта није само техничка пракса, већ филозофија у којој сваки глас има своју улогу и значење.“ (Hindemit, 1984: 59).

Издвојићемо начине како се барокне технике појављују у Хиндемитовим дјелима:

1. Контрапункт и полифонија

Као мајстор контрапункта, обогатио је своја дјела сложеним полифоним текстурама гдје се различити гласови независно развијају, али хармонски кохерентно. Нпр. у дјелу *Лудус Тоналис* (*Ludus Tonalis*, 1942), Хиндемит користи контрапункт са различитим техникама имитације, укључујући инверзију, ретроградност и секвенце, карактеристичне за барокне фуге и каноне. Ово дјело често се посматра као Хиндемитов омаж барокном контрапункту у стилу Баховог *Добро темперованог клавира*.

2. Фуга¹⁴ као композиторска форма

Хиндемит у дјелу *Ludus Tonalis* посебно истиче фугу као кључни

¹⁴ Фуга је имала релативно споредну улогу у постбарокној музици све до XX вијека. Поновно интересовање за фугу може се сматрати знаком повратка интересовања за барок. Како би се и могло очекивати, велики дио фуга XX вијека заснован је на Баховој техници. Овдје се вјероватно ради о природној повезаности, јер Бахове фуге су познате као врхунац те форме, па је природно да су служиле као узор и током XX вијека. Ипак, Хиндемитове фуге нису нужно „баховске“. На примјер, *Лудус Тоналис* истражује различите типове обликовања фуге, али без контратема, без тоналних одговора, и у многим случајевима с нагласком на комбинацији тема, контрапунктским техникама инверзије и аугментације, а у једној фуги и са савршеном ретроградном инверзијом прве половине у другом дијелу.

елемент музичког тока. Фуга се не појављује само као заокружена форма, већ и као „техника“ која омогућава развој тематског материјала кроз разноврсне гласове. Поред потпуних фуга, он користи и фугато дијелове, чиме гради драматичне контрапунктске односе. При томе комбинује барокну дисциплину строгог контрапункта са модерним хармонским интервалима и мелодијским варијацијама, што резултира својеврсним спојем традиције и новог музичког израза.

3. Генералбас (*basso continuo*) и хармонска структура

Иако Хиндемит не користи генералбас у традиционалном смислу, хармонска структура дјела *Ludus Tonalis* показује извјесну сродност са барокним принципом „темељног баса“. Бас линија у овом циклусу често има континуиран и стабилан ток, који усмјерава музичку текстуру и омогућава већу слободу у развоју горњих гласова. Управо овај однос између „носећег“ баса и слободнијих мелодијских линија подсећа на функцију генералбаса у барокној музици, гдје је хармонска подлога служила као основа за богату полифону надградњу. У дјелу *Ludus Tonalis* овај принцип је модернизован – уместо класичног шифрованог баса, Хиндемит гради хармонску основу на систему сопствених интервалних односа. Та хармонска „сидра“ у басу чине оквир за контрапунктски рад у горњим гласовима, чиме се ствара специфичан баланс између барокне традиције и савременог музичког језика. На тај начин, и без дословне примјене генералбаса, Хиндемит у овом дјелу оживљава његову суштинску функцију – улогу темељне носеће линије која омогућава богати полифони развој.

4. Секвенцирање и тематски развој

Коришћење секвенце, као кључног барокног композиторског алата, омогућавало је континуирани развој мотива кроз различите тоналне центре, стварајући осјећај кретања и прогресије. У дјелу *Ludus Tonalis* Хиндемит овај принцип преузима и трансформише, користећи га не само на мелодијском већ и на хармонском плану. Његове секвенце грађене су од проширених и дисонантних интервала, чиме традиционална барокна техника добија модерну интерпретацију. Тако секвенцирање у овом дјелу постаје средство које истовремено одржава континуитет са барокном традицијом и отвара простор за савремени хармонски идиом.

5. Структура и облик базирани на барокним формама

Поред техника, Хиндемит је често оживљавао и барокне формалне моделе пратећи и строге формалне структуре инспирисане барокним

облицима као што су *свита* и *кончерто гросо*¹⁵. Његова камерна дјела често садрже јасне алузије на *кончерто гросо*, са принципом супротстављања солистичког и оркестарског звука. Такође, коришћење вишеставачних облика сличних барокној свити показује његову склоност ка разноврсности карактера и стилова унутар једног дјела. Ставови су ритмички и тематски контрастни, што доприноси богатству укупне форме. На тај начин, у Хиндемитовом опусу, барокна инспирација није ограничена само на техничко-полифоне поступке, већ и на формално-структурне оквире, чиме се заокружује његов „дијалог са прошлошћу“.

6. Орнаментација и мелодијска украшеност

Хиндемит често користи орнаментику и украшавање тема, што је једна од типичних барокних пракси, али у дјелу *Ludus Tonalis* тај поступак добија савремени контекст. Уместо традиционалних мелизматских украса, он примјењује дисонантне интервале, необичне мелодијске скокове и неправилне ритмичке обрасце. Тако орнаменти не служе само као декоративни елементи, већ као активни чиниоци у развоју мотива и у изградњи полифоне текстуре. Овакав приступ чини да се мелодијске линије повремено „освијетле новим колоритом и добију додатну сложеност, што представља још један примјер Хиндемитовог преобликовања барокне технике у модернистичку.

7. Третирање хармоније и модалности

Хиндемит користи хармоније које нису строго везане за традиционални дур-мол систем, али ипак задржавају осјећај „центрирања“ око основног тона, на сличан начин као у барокним праксама прије коначне кристализације тоналитета. Такав приступ омогућава му да гради хармонску напетост и слободу унутар јасно дефинисаних оквира. У својим дјелима он се ослања на интервале које рангира према степену „стабилности“ и хармонске „вриједности“, чиме истражује могућности хармоније изван оквира традиционалног дур-мол система, али унутар властитог логичног и досљедног поретка.

8. Практичан приступ и педагошка улога

Хиндемит је своје контрапунктске вјештине пренио и у педагогију, користећи дјела као што је *Ludus Tonalis*, као водич за проучавање контрапункта и музичке теорије. Овај дидактички приступ такође је дио

¹⁵ Нпр., *Kammermusik*, циклус од седам камерних дјела, садржи барокни принцип супротстављања солистичког и оркестарског звука, сличан форми *кончерто гросо*.

барокне традиције (каква је била Бахова), гдје композиције имају педагошку сврху, служећи као примјери за студенте.

У цјелини гледано, Хиндемитова дјела приказују комбинацију барокних принципа са модерним музичким језиком, где се строга структура и формалност барока комбинују са савременим хармонским иновацијама и слободом у ритмичком изразу. Његов приступ одражава поштовање према прошлим стиливима, али увијек са свјежим интерпретацијама које су у складу са естетиком XX вијека.

Хиндемитово дјело *Лудус Тоналис* из 1942. године представља једно од најзначајнијих остварења контрапунктске технике XX вијека и често се сматра његовим одговором на Бахов *Добро темпировани клавир*. Ова композиција је збирка од дванаест фуга и интерлудијума повезаних кроз централну тему, а дјело је посвећено истраживању тоналитета, контрапункта и хармоније у Хиндемитовом специфичном тоналном систему. Хиндемитова контрапунктска техника у овом дјелу ослања се на принципе *инверзије*, *аугментације* и *ретроградног кретања*, што су биле омиљене технике барокних композитора, али их је он проширио и модернизовао.

Навешћемо кључне аспекате Хиндемитове контрапунктске технике у овом дјелу:

1. Специфичан систем тоналитета

Хиндемит користи сопствени систем назван "*хармонска тоника*", заснован на хијерархији интервала. За разлику од традиционалне тонике, он разматра интервале према њиховој стабилности и хармонској вриједности, што му омогућава да компонује унутар тоналне структуре без ослањања на традиционални дур-мол систем. *Лудус Тоналис* истражује тоналитет као флексибилну основу, гдје су интервали између тонова и њихов хармонски однос кључни за стварање структуре.

2. Иновативна употреба контрапункта

Хиндемит примјењује ригорозну контрапунктску технику која укључује различите форме имитације, попут инверзије, рачијег или ретроградног кретања. На тај начин контрапункт није само средство развијања музике, већ и креативна игра са мелодијским облицима. Различите фуге истражују специфичне контрапунктске технике укључујући и често коришћење обртања мелодијских линија – *инверзије*, што доприноси варијабилности и богатству контрапунктског садржаја.

3. Тематска кохерентност

Лудус Тоналис почиње и завршава са *Прелудијумом* и *Постлудијумом*, који су скоро идентични, али обрнутог редослиједа. Ово пружа кружну структуру дјелу, која додатно наглашава Хиндемитову посвећеност

контрапунктској симетрији и тематском јединству. Све фуге у оквиру дјела дијеле сличну тематску основу, трансформишући се кроз различите контрапунктске технике. Ова тематска кохерентност пружа осјећај повезаности и унификације цијелог дела.

4. Синтеза традиционалног и модерног приступа

Иако се Хиндемит ослања на технике традиционалног контрапункта, он их савремено интерпретира. Његове фуге, иако често строго формалне, имају тон слободе и модерног израза. Хиндемит истражује могућности контрапункта у тоновима који су изван типичне тоналне хармоније, користећи се сложеним интервалима и дисонанцама који рефлектују његов специфичан хармонски језик.

5. Интерлудијуми и хармонски мостови

Између фуга, Хиндемит уводи *интерлудијуме* који дјелују као хармонски мостови, повезујући различите фуге у континуирану цјелину. Ови интерлудијуми нуде контраст у темпу, ритму и хармонији, омогућавајући промјењљивост текстуре и емотивну разноликост. Ова структура интерлудијума чини *Лудус Тоналис* сличним барокној свити или збирци прелудијума и фуга, али са модерним хармонским обртима.

6. Практичан приступ контрапункту као вјежби и естетском истраживању

Као композитор и педагог, Хиндемит је посматрао *Лудус Тоналис* и као практичан водич за извођаче и студенте. Дјелује као студија из контрапункта, а истовремено омогућава извођачу да кроз извођење истражи тон, ритам, форму и технику. *Лудус Тоналис* се може посматрати као уџбеник контрапункта гдје Хиндемит користи сваку фугу за истраживање одређених контрапунктских аспеката, али са естетским нагласком на стварању нове музичке естетике. У овом дјелу Хиндемит користи контрапункт као алат за истраживање нових тоналних могућности, задржавајући везу са традицијом кроз јасно дефинисане форме, али уводећи сложене хармонске односе. Ово дјело остаје изузетно значајно као примјер модерног приступа контрапункту, спајајући техничко мајсторство са изражајним и естетским иновацијама.

На крају, **резимирајмо**: значење израза „барокно“ еволуирало је кроз вијекове, од почетних негативних конотација „неправилности“ и „пренаглашености“ до признања као синонима за сложеност, богатство и виталност. У умјетности, музици и филозофији, барок је постао знак за покрет, енергију и драматичну експресију, што га чини кључним појмом у разумијевању западне културне традиције. Барок је такође дао

пресудан допринос развоју тоналности, која је омогућила хармонску основу полифоније и поставила темеље за сложеније музичке форме.

Многе карактеристике барокне композиције нашле су своју примјену и у дјелима XX вијека: од ритмичке моторике, преко полифоне текстуре и адитивног принципа формалне конструкције, до идиоматских специфичности појединих инструмената и хармонске поларизације између баса и дисканта. Посебно су значајне технике као што су контрапункт, имитација, секвенца и фугато, али и формални модели попут свите или концерта грота.

Композитори XX вијека, као што су Игор Стравински, Бела Барток и Паул Хиндемит, нису се задовољили пуким копирањем барокне традиције, већ су је преобликовали кроз призму својих модернистичких естетика и иновација. **Стравински** је у својим неокласичним дјелима, посебно у *Дамбертон-оукс концерту*, користио барокне форме као полазиште, али их је спојио са савременим ритмовима, дисонантним хармонијама и необичним метричким структурама. Тематска обрада у овом дјелу инспирисана је Баховим *Бранденбуршким концертима*, али са јасним модерним печатом. **Барток** је у *Дивертименту за гудачки оркестар* на сличан начин комбиновао барокне форме са народним мотивима и својим модерним хармонским језиком. Тако је постигао синтезу архаичног и савременог, у којој полифони поступци и моторички ритмови добијају нову димензију. **Хиндемит** је, као истински еклектик, своју барокну инспирацију најцјеловитије исказао у дјелу *Ludus Tonalis*. У њему је оживио барокне технике као што су фуга, имитација, секвенцирање и орнаментика, али их је преобликовао кроз савремени хармонски и ритмички језик. Посебно је значајна његова концепција „слободне тоналности“, која подсећа на барокну хармонску флексибилност прије коначног учвршћивања функционалне тоналности, али је истовремено заснована на модерним интервалним односима. Уз то, Хиндемит је користио стабилне и континуиране бас линије у функцији модернизованог генералбаса, чиме је обезбиједио хармонску основу за полифони развој. Додатно, моторичност и полифона густина у овом дјелу подсећају на барокни концертни принцип, док орнаментика и необични интервалски скокови обогаћују мелодијске линије у савременом духу.

Кроз ове примјере видимо да барокне технике и облици нису само историјска реликвија, већ трајни извор инспирације и креативног преобликовања у XX вијеку. Њихово присуство у дјелима Стравинског, Бартока и Хиндемита показује да је „дијалог са прошлошћу“ био један од кључних механизма изградње модерне музичке мисли.

Комбинација традиционалног и иновативног омогућила је да барокне технике добију нови живот у савременом контексту, чиме је потврђена њихова универзалност и трајна вриједност. Кроз адаптацију и реинтерпретацију, композитори XX вијека успјели су да створе дјела која истовремено поштују наслијеђе прошлости и одражавају дух новог

времена, чиме је барокна музика остала значајан извор инспирације за будуће генерације.

Поновно интересовање за барокне облике може се сматрати знаком интересовања за барок, као и интерес за друге карактеристике барокне полифоније које су током XX вијека све укључене у савремену композициону технику и праксу. Једна опасност ипак је постојала. Ако употреба ових елемената постане сама себи циљ и музика изгуби свој смисао, може доћи до јаза између композитора и слушаца, што је својевремено и забиљежено у савременом музичком животу. Барокни композитор писао је подразумијевано у савременом и разумљивом идиому свог времена. Писао је за тадашњи тренутак, а публика је имала довољно техничког знања да би могла пратити музичке иновације свог времена. Током XX вијека, из било ког разлога, „прогресивни“ композитор више није имао тако близак контакт са својом публиком, као што је то био случај у барокном периоду. Ипак, савремена музика XX вијека је успијевала да се непрестано обнавља, упркос изазовима у стварању нових естетских вриједности. Ово се огледало у различитим иновацијама, попут електронске музике и алеаторике, гдје слијед звукова постаје предмет случајности или интерпретације извођача. Ипак, многи модерни композитори, иако често негирају сличности са својим претходницима, и даље су се дјелимично ослањали на методе из прошлости.

Музика која је усмјерена ка будућности може, с времена на вријеме, бацити користан поглед и на прошлост. Тачније, коришћење и трансформација елемената музике из прошлих периода у савременом стваралаштву омогућава музици да, док уводи ново, задржи континуитет свог развоја; у супротном, музика ризикује да изгуби контакт са свијетом око себе.

Коришћена литература:

- Abraham, Džerald: Oksfordska istorija muzike I, II, III, Beograd: Clio, 2002.
- Bukhofzer, Manfred F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York. W. W. Norton & Company. 356.
- Clercx, Suzanne. (1948) *Le Baroque et La Musique: Essai d'Esthetique Musicale*. Bruxelles. Editions de la Librarie Encyclopedique.
- D'Ors, Eugenio. (1983). *Du Baroque*. Agathe Rouart-Valéry (Translator), GALLIMARD.
- Hindemit, Paul. (1984). *The Craft of Musical Composition*. Book 1. Theory. Fourth edition. English Translation by Arthur Mendel. SCHOTT. 59.
- Lampert, Vera. "Bartók at Harvard University as Witnessed in Unpublished Archival Documents." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 35, no. 1/3, 1993, pp. 113–54. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/902200>. Accessed 5 Jan. 2025.
- Лукић, Зоран. (2001). *Музика XX века: Стравински, Барток, Хиндемит и барокне технике*. Нови Сад. Музички институт.
- Stravinsky, Igor. (1935). *Chroniques de ma vie*. Paris. Denoël et Steele.

Vlad, Roman. (1960). *Stravinsky*. Oxford University Pres. London & New York.

SUMMARY

DIALOGUE WITH THE PAST:

THE BAROQUE LEGACY IN THE WORK OF STRAVINSKY, BARTOK AND HINDEMITT

MA Biljana Štaka

The meaning of the term "baroque" has evolved over the centuries, transitioning from negative connotations of "irregularity" and "overemphasis" to recognition as a synonym for complexity, richness, and vitality. In art, music, and philosophy, the baroque is synonymous with movement, energy, and dramatic expression, making it a key concept in understanding Western cultural tradition. Baroque also made a crucial contribution to the development of tonality, which provided a harmonic foundation for polyphony and established the framework for more complex musical forms. Many characteristics of baroque composition have found application in the works of the 20th century: rhythm, polyphonic texture, the additive principle of formal construction, the idiomatic specifics of individual instruments and their mutual exchange, harmonic polarization between bass and discant, and so on. Finally, baroque techniques and forms, such as counterpoint, polyphony, concerto grosso, and fugue, played a key role in shaping 20th-century music. Composers such as Igor Stravinsky, Béla Bartók, and Paul Hindemith did not simply copy tradition, but reshaped it through the prism of their modernist aesthetics and innovations. Stravinsky, relying on baroque roots, developed his own dissonant and rhythmically intricate counterpoint. In his neoclassical works, such as the *Symphony for Winds* and *Dumbarton Oaks Concerto*, Stravinsky uses the baroque form as a starting point. However, he introduces freedom into the structure, combining baroque counterpoint with modern rhythms and harmonies. Thus, in the *Dumbarton Oaks Concerto*, the thematic treatment is inspired by Bach's Brandenburg Concertos but emphasizes contemporary elements, such as dissonances and unusual meters. Bartók also frequently combined baroque techniques with modernist principles, as seen in his *Divertimento for String Orchestra*, often blending baroque forms with folk motifs and modern harmonic language. Hindemith, as a true eclectic, used baroque techniques as a foundation for developing new, unique musical forms. In works like *Mathis der Maler* and *Ludus Tonalis*, he employs fugue and imitation, but with harmonic and rhythmic adaptations reflecting contemporary language; motorism, as in the baroque concerto grosso, visible in dynamic, energetic rhythms and orchestration as a means of emphasizing counterpoint, where each instrumental voice acquires its unique identity. The combination of traditional and innovative allowed baroque techniques to gain new life in the contemporary context, thus confirming their universality and enduring value. Through adaptation and reinterpretation, 20th-century composers succeeded in creating works that simultaneously respect the legacy of the past and reflect the spirit of the new time, making baroque music a significant source of inspiration for future generations. Renewed interest in baroque forms can be seen as a sign of renewed interest in baroque itself, as well as an interest in other characteristics of baroque polyphony that were included in contemporary compositional technique and practice during the 20th century. However, there was one danger. If the use of these elements became an end in itself and the music lost its meaning, a gap between

composers and listeners could emerge, as was noted in contemporary musical life. A baroque composer wrote implicitly in the contemporary and understandable idiom of his time. He wrote for the present moment, and the audience had enough technical knowledge to follow the musical innovations of the time. During the 20th century, for whatever reason, the "progressive" composer no longer had such a close connection with his audience as was the case in the baroque period. Nonetheless, 20th-century contemporary music managed to constantly renew itself, despite challenges in creating new aesthetic values. This was reflected in various innovations, such as electronic music and aleatoric music, where the sequence of sounds became a subject of randomness or interpretation by the performer. However, many modern composers, although often denying similarities with their predecessors, still partially relied on methods from the past. Music that is directed toward the future can, from time to time, cast a useful glance at the past. More precisely, the use and transformation of musical elements from previous periods in contemporary creation allows music to, while introducing the new, maintain the continuity of its development; otherwise, music risks losing contact with the world around it.

Keywords: Baroque techniques, 20th century, neoclassicism, Stravinsky, Bartók, Hindemith.

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

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (6 ; 2024 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 6 :
зборник радова са научног скупа одржаног 12-14. децембра
2024. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија, 2025 (Источно Сарајево :
Копикомерц). - 186 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-064-5-7

COBISS.RS-ID 143400705