

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за дириговање

Александар Брујић

ПРИСТУП ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ РАНОГ ОПУСА ЈОЗЕФА ХАЈДНА
- на примеру симфоније бр.26 у де-молу (Ноб.І:26), мисе бревис бр.7 у
Бе-дуру (Ноб.ХХІІ:7) и концерта за виолончело и оркестар бр.1 у
Це-дуру (Ноб.VІІb:1)

–образложење докторског уметничког пројекта–

Ментор:

Даринка Матић-Маровић, професор емеритус
Универзитета уметности у Београду

Коментор:

др Соња Маринковић, редовни професор
Факултета музичке уметности у Београду

Београд

2016.

УВОД	5
СИМФОНИЈА У РАНОМ СТВАРАЛАШТВУ ЈОЗЕФА ХАЈДНА	8
ХАЈДН: СИМФОНИЧАР-ПОЧЕТНИК (ПРЕТХОДНИЦИ, УТИЦАЈИ, ФОРМА, ТЕМАТИКА, ОРКЕСТАР).....	8
ПЕРИОД <i>ШТУРМ УНД ДРАНГ</i> (<i>STURM UND DRANG</i>) СИМФОНИЈА (1766-1774).....	12
ХАЈДНОВА СИМФОНИЈА БР.26 У ДЕ-МОЛУ (<i>LAMENTAZIONE</i>) - АНАЛИЗА КОМПОЗИТОРСКОГ ПОСТУПКА.....	14
КОНЦЕРТАНТНО СТВАРАЛАШТВО ЈОЗЕФА ХАЈДНА НА ПРИМЕРУ КОНЦЕРТА ЗА ВИОЛОНЧЕЛО И ОРКЕСТАР БР. 1 У ЦЕ-ДУРУ	28
ИНСТРУМЕНТАЛНИ КОНЦЕРТ СРЕДИНОМ 18. ВЕКА И РАНО КОНЦЕРТАНТНО СТВАРАЛАШТВО ЈОЗЕФА ХАЈДНА	28
КОНЦЕРТ БР. 1 ЗА ВИОЛОНЧЕЛО И ОРКЕСТАР У ЦЕ-ДУРУ – НАСТАНАК, СТИЛ И ФОРМА.....	29
МИСА У РАНОМ СТВАРАЛАШТВУ ЈОЗЕФА ХАЈДНА	37
ЦРКВЕНА МУЗИКА У БЕЧУ СРЕДИНОМ 18. ВЕКА.....	37
ОПШТЕ ОДЛИКЕ КОМПОНОВАНИХ МИСА У 18. ВЕКУ.....	38
КАРАКТЕРИСТИКЕ ХАЈДНОВОГ РАНОГ МИСНОГ СТВАРАЛАШТВА.....	39
ХАЈДНОВА <i>МАЛА ОРГУЉСКА МИСА</i> БР. 7 У БЕ-ДУРУ – АНАЛИЗА КОМПОЗИТОРСКОГ ПОСТУПКА.....	41
ПРИСТУПИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ КРОЗ МУЗИЧКЕ ПАРАМЕТРЕ	57
ИЗБОР ТЕМПА И АГОГИКА У ДЕЛИМА ХАЈДНОВОГ РАНОГ ОПУСА	59
ДИНАМИКА И АРТИКУЛАЦИЈА У РАНОМ ХАЈДНОВОМ ОПУСУ	73
ГЛАС КАО ХАЈДНОВО СРЕДСТВО ИЗРАЗА У <i>МАЛОЈ ОРГУЉСКОЈ МИСИ</i> БР. 7 У БЕ-ДУРУ	81
КОРИШЋЕЊЕ ОПСЕГА ХОРСКИХ ГЛАСОВА.....	82
ПРОБЛЕМАТИКА ФРАЗИРАЊА И МИКРО-ДИНАМИКЕ.....	88
УПОТРЕБА ГЛАСА У СОЛИСТИЧКЕ СВРХЕ – СОПРАНСКИ СОЛО У СТАВУ <i>BENEDICTUS</i>	95
ОРКЕСТРАЦИЈА У РАНОМ ОПУСУ ЈОЗЕФА ХАЈДНА	
ОРКЕСТРАЦИЈА НА ПРЕЛАЗУ ИЗ БАРОКА У КЛАСИЦИЗАМ	99
ПРЕГЛЕД ОРКЕСТРАЦИЈЕ У РАНОМ СИМФОНИЈСКОМ ОПУСУ ЈОЗЕФА ХАЈДНА	101

СПЕЦИФИЧНОСТИ ХАЈДНОВЕ ОРКЕСТРАЦИЈЕ У СИМФОНИЈИ БР. 26 У ДЕ-МОЛУ И КОНЦЕРТУ ЗА ВИОЛОНЧЕЛО И ОРКЕСТАР БР. 1 У ЦЕ-ДУРУ	104
<i>КИРХЕНТРИО</i> КАО ИНСТРУМЕНТАЛНА ПРАТЊА У <i>МАЛОЈ ОРГУЉСКОЈ МИСИ</i> БР. 7 У БЕ-ДУРУ.....	110
ТУМАЧЕЊЕ ПОЈЕДИНИХ ОРНАМЕНАТА У РАНИМ ДЕЛИМА ЈОЗЕФА ХАЈДНА.....	115
ТРИЛЕРИ И ГРУПЕТА	116
ПРЕДУДАРИ	129
ЗАКЉУЧАК	137
ЛИТЕРАТУРА	139

УВОД

У музици 18. век је био раздобље значајних промена. Форме које су настале средином 18. века и дан-данас су предмет интересовања и извор идеја младим композиторима. Централна композиторска личност средине и друге половине 18. века чије је стваралаштво музици дало дефинитивно нов лик је био Јозеф Хајдн (Joseph Haydn, 1732–1809) . Нема музичког жанра у коме Хајдн није оставио значајног трага. Велики део Хајднових композиција спада у симфонијски, вокално-инструментални и концертантни жанр, што значи да је оркестарској музици и оркестру као сржи сва три жанра Хајдн посветио посебну пажњу. Хајдн је истовремено на Естерхазијевом двору био и диригент оркестра и театра, задужен за сва музичка догађања. Хајдн је био интерпретатор све своје музике писане на Естерхазијевом двору, било као солиста, било као диригент, тако да се може лако закључити да је Хајдново диригентско умеће код Естерхазија (Esterhazy) било подједнако важно за његов опстанак као и његов композиторски таленат.

Хајднов приступ интерпретацији сопствених композиција данас је нама непознат. Једино што нам је познато, то су нотни записи Хајднових композиција. Тај нотни запис пред извођаче понекад поставља бројна питања. Сам Хајднов нотни запис каткад није довољно поуздан и јасан, јер је Хајдн писао брзо и много, немајући времена за детаље. Такође постоји чињеница да Хајдн није увек на пробу оркестра доносио композиције завршене у целини већ их је у току рада допуњавао и довршавао (Landon 1958:1). Хајдн је дела изводио са својим оркестром и вероватно није уписивао мноштво детаља који су се, по његовом мишљењу, подразумевали. Због тога диригент који намерава да изведе неко Хајдново дело понекад наилази на тешкоће. Као прво, диригент има одговорност пред већим бројем музичара, хором, оркестром, солистима или балетом, не само пред публиком. Музичарима који свирају у оркестру мора да буде јасно и шта жели Хајдн и шта жели диригент, иначе неће бити убедљиве и заједничке интерпретације. Сва ова питања захтевају од диригента приступ интерпретацији који није базиран само на пређашњем искуству и емотивном приступу Хајдновој музици, нарочито ако је реч о млађем диригенту.

Главна намена овог текста је образложење докторског уметничког пројекта у форми концерта на коме су заступљена дела из три жанра у којима је Хајдн оставио бројна и веома значајна дела: симфонијског, концертантног и вокално-инструменталног. Да би у један такав уметнички пројекат била укључена и значајна истраживачка компонента, изабрана су дела која припадају раном Хајдновом опусу. Та истраживачка компонента је неопходна због тога што партитуре раних Хајднових дела из поменута три жанра пред извођаче постављају бројна питања. С друге стране, узете су у обзир доступни нотни извори, као и расположиве извођачке снаге, па су за концерт као завршну и централну форму докторског уметничког пројекта изабране следеће Хајднове композиције:

симфонија бр.26 у де-молу *Lamentatione*, Ноб.І:26

концерт за виолончело и оркестар бр.1 у Це-дуру, Ноб.ⅤІб:1

Missa brevis Sancti Joannis de Deo (*Мала оргуљска миса* у Бе-дуру), Ноб.ⅩⅩІІ:7

Концерт је планиран за мај 2016. У истој години хор *Београдски мадригалисти* обележава 65 година рада па би концерт стога требало и извести у склопу поменутог јубилеја.

Овај текст не треба схватити као неко обавезно диригентско штиво без кога је немогуће поставити, на пример, неку Хајднову мису или симфонију. У њему се упућује на изворе и објашњава приступ припреми за интерпретацију дела из раног Хајдновог опуса. Циљ овог рада је двострук. Са једне стране, он треба да објасни сложен приступ диригентској интерпретацији музике раног Хајдна, са друге стране он треба да буде подстицај не само диригенту на истраживање богатог Хајдновог раног стваралаштва, већ и другим музичарима, који у овом тексту такође могу наћи одговоре на нека питања у вези са интерпретацијом Хајднове музике. Тај подстрек на истраживање Хајдновог стваралаштва би имао драгоцен ефекат ако би његов резултат било извођење Хајднових дела која се ређе изводе, а која својом свежином и уметничким квалитетом заслужују да имају своје место, како на концертном подијуму, тако и у музичкој педагогији.

Диригент извођењу једног музичког дела прилази из више праваца. На самом почетку стоје увек претходна искуства у раду са ансамблима и склоност ка неком стилу, жанру и композитору. Међутим, понекад нека дела музичке литературе захтевају дубље истраживање, па самим тим пређашње искуство и таленат нису

довољно поуздана основа за почетак рада на новом делу. Диригент би требало да има увид у околности у којима је дело настало, за какав је ансамбл писано, да ли постоје подаци о првим извођењима и слично. Стога се овај рад састоји из два дела. Први део обухвата стилску и композициону анализу музичког дела као и неке битне историјске чињенице везане за Хајдново рано стваралаштво. Форма *Мисе бревис* је резултат потреба Католичке цркве и њеног схватања црквене музике у Аустрији у том добу и то треба да буде познато диригенту који намерава да постави једну такву мису. Исто тако су важне чињенице које описују музички живот тог доба, па ће бити јасније како је и зашто писао Хајдн, за које прилике и за какве ансамбле, што је као спољашњи елемент дало јак печат његовом стваралаштву. Други део рада је уже стручно везан за диригентску праксу и директно се тиче интерпретације. И други део рада се често позива на чињенице из историје музике, пре свега из музичке педагогије и интерпретације јер је данас доступна богата литература са краја 18. и почетка 19. века везана за музичку педагогију и интерпретацију. Ту литературу су стварали најчешће истакнути музички педагози који су оставили значајна тумачења везана за темпо, динамику и орнаментацију. Такође је врло битно решити неке недоумице везане за сам Хајднов нотни текст. У Хајдновим партитурама раног опуса постоје ознаке које су до почетка 19. века постепено нестајале из употребе, што мање искусном диригенту може да причињава тешкоће. Други део рада се бави параметрима везаним за извођење дела а то су: избор темпа и агогика, третман гласа, оркестрација, динамика и орнаментација.

У раду нема речи о техничкој страни вођења ансамбла што подразумева пре свега диригентску мануелну технику. Тај део процеса припреме ансамбла и самог извођења се тиче сваког диригента понаособ, пре свега његовог искуства и претходне техничке спреме.

Намера овог рада није да диригенту понуди решења питања везаних за извођење као једина и обавезујућа, већ да предложи са више или мање аргумената неко прихватљиво решење уочених проблема. Ти аргументи морају бити изведени из узајамног дејства реалних музичких чинилаца у делу, а не својеволјно натурени без музичких основа као некакав плод личних афинитета и тренутне инспирације. Такав приступ диригент би требало да има и у раду са ансамблом у циљу обезбеђивања кохерентности ансамбла и успешног остваривања идеје заједничког музицирања.

СИМФОНИЈА У РАНОМ СТВАРАЛАШТВУ ЈОЗЕФА ХАЈДНА

ХАЈДН: СИМФОНИЧАР-ПОЧЕТНИК (ПРЕТХОДНИЦИ, УТИЦАЈИ, ФОРМА, ТЕМАТИКА, ОРКЕСТАР)

Хајдн није писао симфоније пре ступања у службу код грофа Морцина (Karl Joseph Franz Morzin) 1757. године. Композитори су тада писали музику, нарочито симфоније и опере, по наруџбини и није било уобичајено да композитор напише неку симфонију искључиво као плод некавог тренутног уметничког надахнућа. Музика бечке класике је писана као „пригодна“ (*Gelegenheitsmusik*), односно „употребна“ музика (*Gebrauchsmusik*), дакле нешто што је наручено, посвећено извођењу у одређеној прилици (Landon 1966:6). Тако је и Хајдн своје симфонијско стваралаштво започео у служби грофа Морцина а наставио на Естерхазијевом двору.

Међутим, Хајдн је био 1757. стваралац са одређеним искуством стеченим на другим пољима композиционе делатности. Пре него што је почео да пише симфоније, већ је компоновао сонате за клавикорд, концерте за чембало, црквену музику, гудачке квартете, гудачка триа, дивертимента за гудачке и дувачке инструменте и једну оперу-Грбави Баво (*Der krumme Teufel*). Уз стицање техничког мајсторства које је приметно већ у овим раним делима (дар за форму и оркестрацију, вештина у стварању озбиљних облика из једноставних мотива), Хајдн је, претпоставља се, вероватно имао прилике и да се упозна са симфонијским делима својих савременика, што је дало добру основу за самостално симфонијско стваралаштво.

Мада се чини да су на Хајдна композитори Манхајмске школе имали највише утицаја, многе опште „техничке“ карактеристике манхајмског симфонијског стваралаштва се у раним Хајдновим симфонијама не препознају баш тако често као што су нпр. дуга *крешенда* и *декрешенда* и избегавање строге репризе. Стога би се композитори који су имали евентуалан утицај на Хајдново рано симфонијско стваралаштво вероватно најсигурније могли наћи у Хајдновом окружењу, дакле у Аустрији (Landon 1966:7). Од аустријских композитора који су стварали значајна симфонијска дела средином 18. века треба поменути Флоријана Леополда Гасмана

(Florian Leopold Gassmann), Георга Кристофа Вагензајла (Georg Christoph Wagenseil), Карлоса Д'Ордоњеза (Carlos D'Ordonez) и Георга Хофмана (Georg Hofmann). Овом списку треба додати и Јана Ванхала (Jan Vanhal) који је из Италије у својим симфонијама компонованим у Аустрији донео утицаје оперских увертира.

У Хајднов рани симфонијски опус спадају симфоније писане у служби грофа Морцина (по вероватном редоследу настанка број 1, 7, 18, 2, 4, 5, 10, 11, 17, 19, 20, 25, 27, 32, 107 и можда 3 и 15) и Естерхазија до отприлике 1775. године, од када се Хајдн окреће лакшем и популарнијем стилу писања симфонија, што је утицај његове преоријентације на оперско стваралаштво 1773. Неке од симфонија настале у периоду од 1773. до 1781. чак садрже и прерађене нумере из опера (Webster 2001).

Хајдново симфонијско стваралаштво настало у Естерхазијевој служби се може поделити на:

1. Стваралаштво од 1761. до 1770. (симфоније број 6-9, 12-16, 21-24, 28-31, 33, 34, 36, 39, 40, 32, 108б, 35, 38, 58, 59)
2. Стваралаштво са карактеристикама стила *Штурм унд дранг* од 1766. до 1774. (26, 41-49, 52, 65).

Без намере да се улази у проблематику хронолошког приказивања настанка Хајднових симфонија, треба само поменути да нема тачних података на основу којих се може сачинити поуздан редослед њиховог настанка. Хајднови рукописи симфонијских партитура са евентуалним подацима о времену стварања су права реткост. Симфоније које су пронађене у каснијим периодима имају високе редне бројеве (106, 107, 108) без обзира што датирају из периода пре настанка *Лондонских* симфонија.

Симфоније писане до 1774. су међусобно веома различите када је у питању форма. Неке од њих су у уобичајеном облику италијанске увертире (*sinfonia*), дакле, троставачне са распоредом ставова брз – лаган – брз, а четвороставачне имају менует као други став. Трећи став – менует се среће у симфонији бр. 4, док симфоније бр. 5, 11 и 18 имају на почетку лаган став по узору на *сонату да киеза*. Симфонија бр. 15 има први став у облику француске увертире са одсецима који се смењују по темпима као лаган – брз – лаган. Ни унутрашња форма ставова Хајднових раних симфонија нема пуно међусобно заједничких црта. Што се састава оркестра тиче, већина симфонија је писана за оркестар који се састојао од гудачких инструмената, две обое, две хорне и имале су *басо континуо* који се састојао од виолончела и контрабаса којима је био

придодат и фагот који се постепено, добијајући све већу издвојену солистичку улогу, издвојио из *баса континуа* и постао равноправни члан групе дрвених дувачких инструмената. У симфонијама бр. 20 и бр. 32 Хајдн оркестру по први пут додаје тимпане и трубе.

Не зна се како је тачно изгледао Морцинов оркестар, али се зна како је отприлике изгледао Естерхазијев. Највероватније је принц Паул Антон Естерхази (Paul Anton Esterhazy) на неком од концерата чуо Хајдна како наступа са Морциновим оркестром што је могао бити разлог за позив да дође у Естерхазијеву службу. Естерхазијев оркестар је био значајно појачан након Хајдновог доласка на његово чело. Имао је две флауте, две обое, један фагот, четири хорне, и гудачки ансамбл који је био састављен највероватније од (укупно) најмање шест виолина, две или три виоле и три виолончела. Двојица контрабасиста су свирала на инструменту који се звао виолон а који је као најдубљу жицу имао контра-це. Трубе и тимпани су за специјалне прилике могли бити позајмљени из Ајзенштата. Од 1780. оркестар је имао већ 24 члана а Хајдн је оркестром на концертима дириговао са гудалом у руци (Landon 1966:15), можда и са позиције концертмајстора, док је оперске представе водио за чембалом.

Шездесетих година 18. века Естерхазијев оркестар је имао Ајзенштат за седиште а повремено је наступао и у месту Китзе у близини Братиславе. Хајдн је имао обавезу да са оркестром изведе два концерта недељно у официрском дому у Ајзенштату уторком и петком од два до четири часа послеподне. Међутим, концертни подијуми на дворовима нису били једино место где су се изводиле симфоније. Симфоније (односно њихови поједини ставови) су се изводиле и на богослужењима у црквама као инструментални уводи у делове богослужења и стога су манастирске архиве у Аустрији и Баварској и дан-данас пуне рукописа и штимова симфонија композитора, Хајднових савременика, па и самог Хајдна. Црквене библиотеке и нотне архиве су и у периоду после Другог светског рата биле извори значајних открића која су бацила светло не само на стваралаштво црквене музике 18. века већ и на симфонијско.

Прво што је Хајдн од симфонијске музике написао за Естерхазија су биле симфоније бр. 6, 7 и 8 (*Јутро, Подне и Вече*). Оркестар су сачињавале једна до две флауте, две обое, фагот, две хорне и гудачки инструменти који у себе укључују једну или две соло виолине, соло виолончело и соло виолон. Ове симфоније су мешавина *кончерта гроса*, дивертимента, концерта, свите и симфоније, тако да имају у себи

делове који имају више барокног призвука од било које од симфонија писаних у преиоду службе код грофа Морцина.

Још једна специфичност ових раних ајзенштатских симфонија је истицање неког од инструмената оркестра што даје појединим ставовима концертантни дух. Концертантност у оквиру симфоније ће постати једна од основних карактеристика целокупног Хајдновог симфонијског стваралаштва, нарочито раног симфонијског опуса. У симфонији бр. 13 лагани став има соло виолончело, а лагани став симфоније бр. 24 има соло флауту. Врхунац концертантног стила у Хајдновим раним симфонијама срећемо у симфонији бр. 31 у Де-дуру (*Mit dem Hornsignal*) и у бр. 72, такође у Де-дуру. У овим симфонијама се не третирају виртуозно само хорне којих у обе симфоније има по четири, већ и група дрвених дувачких инструмената, виолина, виолончело, па и контрабас-виолон. Обе симфоније имају елементе барокног концертантног стила (*concerto grosso*) јер постоји супротстављање група соло инструмената (*concertino*) оркестарског тутија (*ripieno*). Симфонија бр. 31 почиње мотивом хорне којим се уједно и завршава (почетак првог става):

Пример бр.1- Ј.Хајдн, симфонија бр.31 (почетак првог става):



Драматичност и динамичност музичког тока појачава и Хајдново коришћење јасних и наглих динамичких контраста пре него постепених динамичких промена кроз *крешендо* и *декрешендо*.

Још један од поступака којим се Хајдн служи у компоновању раних симфонија је коришћење цитата, нарочито мелодија црквене музике, прецизније речено – грегоријанског корала. Тако симфонија бр. 30 у Це-дуру са називом *Алелуја* почиње мелодијом из грегоријанског корала која се пева на Ускрс:

Пример бр.2 - Ј.Хајдн, симфонија бр.30, први став

Allegro I Joseph Haydn

2 Oboi

2 Corni *) in C/Do

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello,
Basso
e Fagotto

ПЕРИОД ШТУРМ УНД ДРАНГ (STURM UND DRANG) СИМФОНИЈА (1766-1774)

После смрти главног Естерхазијевог капелмајстора Грегора Вернера (Gregor Werner), Хајдн преузима све Вернерове обавезе а самим тим и писање црквене музике за Естерхазијеве потребе (Webster 2001). У периоду од 1766. до 1774, Хајдн се више окреће не само црквеној музици већ и опери. Хајдн у овом периоду пише симфоније под утицајем једног новог стила романтичарског призвука што доноси значајне новине у његовом симфонијском језику а то је *Штурм унд дранг* (*Бура и продор, у слободнијем преводу-Силина и жудња*) стил. Назив стила је преузет од истоимене драме немачког књижевника Фридриха Максимилијана фон Клингера (Friedrich Maximilian von Klingler) (Landon 1966:22). Постоје несугласице да ли је овај назив оправдан за стил у коме су писане симфоније тог периода с обзиром да је појам тог стила као одлике једног периода Хајдновог стваралаштва уведен тек почетком 20. века, а било је и композитора чија су поједина дела такође имала одлике тог стила, на пример Моцартова (Wolfgang Amadeus Mozart) симфонија бр.25 у ге-молу. Промене у музичком изразу у Хајдновим симфонијама тог периода вероватно нису последица новина у другим уметностима нити у делима композитора-савременика већ су резултат управо поменутог окретања Хајдна ка црквеној музици и опери, жанровима у којима

текст има своје специфичне драматуршке и експресивне захтеве. До данас је *Штурм унд дранг* ознака за стил романтичарског призвука који носи у себи јак емотивни набој и слободу у комбиновању, за оно доба, врло експресивних елемената музичког језика. Најизразитије особине овог стила налазе се у Хајдновим симфонијама бр. 26, 39, 41 до 49, 52 и 65. Нешто умереније карактеристике поменутог стила налазе се у симфонијама бр. 50, 51, 54 до 57, 60 и 64.

Основне одлике *Штурм унд дранг* стила у симфонијама су (Webster, 2001):

1. Употреба молског тонског рода и тоналитета са више предзнака,
2. Ритмичка и хармонска сложеност (синкопирање, нпр.)
3. Ширење форме,
4. Снажни контрасти у динамици и промени регистара, изненадни мелодијски скокови, нагли прекиди музичког тока паузом,
5. Виши техничко-извођачки захтеви, тремоло,
6. Појачана употреба контрапункта.

У том периоду Хајдн почиње нагло да се интересује за компоновање симфонија у молском тонском роду. Од десет молских симфонија које је написао током читавог стваралаштва, у периоду од 1766. до 1772. Хајдн је написао шест. Једини опус са гудачким квартетом у молу (оп. 20) такође потиче из тог периода. Мада су симфоније писане у молу учесталије у овом периоду, већина композиција овог периода је компонована у дуру. Што се тиче коришћења удаљених тоналитета (под тим се подразумева писање у тоналитетима са више предзнака који нису били уобичајени у то доба) код Хајдна срећемо, на пример, симфонију бр. 45 – *Опроштајну симфонију у фис-молу (Abschiedsinfonie)*, једину класичарску симфонију писану у том тоналитету) и Симфонију бр. 49 у еф-молу (*La Passione*). Такође треба поменути да појам удаљеног тоналитета не треба схватати само као полазни тоналитет симфоније са више предзнака. Уобичајен поступак у оквиру стила ових симфонија је било брзо и нагло прелажење у други тоналитет удаљен за више предзнака.

Када се помиње ширење форме у овим симфонијама, подразумева се да лагани ставови и финала имају све важније место у сонатном циклусу у односу на први став тако што постају дужи и драматуршки богатији. Такве новине су довеле до потребе да се састав оркестра и улога дувачких инструмената у лаганим ставовима значајно појача у односу на раније симфоније у којима је оркестрација првог става имала већу тежину

у односу на оркестрацију лаганог става, и који је понекад био писан само за гудачке инструменте. Од ових симфонија обое и хорне редовно наступају у лаганим ставовима.

Примена контрапункта у овим симфонијама је учестала и контрапунктска решења постоје и на местима где се то традиционално не би очекивало, као што је, на пример, канон у оквиру менуета Симфоније бр. 44, *Туга*:

Пример бр.3 - Ј.Хајдн, симфонија бр.44, други став

The image shows a page of a musical score for the second movement of Haydn's Symphony No. 44. The title is "Menuetto Allegretto Canon in Diapason" and it is marked "Sinfonia No. 44 II". The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Oboes, Corno I in E/Mi, Corno II in G/Sol, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello, Basso e Fagotto. The music is in 3/4 time and features a canon between the strings and woodwinds. The score is written in G major and 3/4 time. The first part of the score shows the woodwinds and strings playing a canon. The second part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The third part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fourth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventh part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The ninth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The tenth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eleventh part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twelfth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirteenth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fourteenth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifteenth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixteenth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventeenth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighteenth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The nineteenth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twentieth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twenty-first part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twenty-second part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twenty-third part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twenty-fourth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twenty-fifth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twenty-sixth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twenty-seventh part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twenty-eighth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The twenty-ninth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirtieth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirty-first part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirty-second part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirty-third part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirty-fourth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirty-fifth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirty-sixth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirty-seventh part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirty-eighth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The thirty-ninth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fortieth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The forty-first part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The forty-second part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The forty-third part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The forty-fourth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The forty-fifth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The forty-sixth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The forty-seventh part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The forty-eighth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The forty-ninth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fiftieth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifty-first part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifty-second part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifty-third part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifty-fourth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifty-fifth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifty-sixth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifty-seventh part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifty-eighth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The fifty-ninth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixtieth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixty-first part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixty-second part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixty-third part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixty-fourth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixty-fifth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixty-sixth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixty-seventh part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixty-eighth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The sixty-ninth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventieth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventy-first part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventy-second part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventy-third part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventy-fourth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventy-fifth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventy-sixth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventy-seventh part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventy-eighth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The seventy-ninth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eightieth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighty-first part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighty-second part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighty-third part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighty-fourth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighty-fifth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighty-sixth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighty-seventh part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighty-eighth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The eighty-ninth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The ninetieth part shows the woodwinds playing a canon with the strings. The hundredth part shows the woodwinds playing a canon with the strings.

ХАЈДНОВА СИМФОНИЈА БР. 26 У ДЕ-МОЛУ (*LAMENTATIONE*) – АНАЛИЗА КОМПОЗИТОРСКОГ ПОСТУПКА

Није сасвим сигурно одакле овој симфонији ознака *Lamentatione* (*Тужбалица*) нити укупан звук овог дела упућује на такав назив. Сматра се да ова симфонија компонована око 1768-1770 (Webster, 2001) док се у Хобокеновом попису (Anthony van Hoboken) помиње да је настала око 1765 (Hoboken 1957:29). Једина поуздана чињеница је да на једном од најстаријих примерака симфоније стоји уписано *Passio et Lamentatio* (Friesenhagen, Heitmann 2008:9). Већ у називу симфоније може се наслутити да њен садржај има везе са Ускрсом, боље рећи Страсном седмицом.

Следећа необичност која се брзо уочи код ове симфоније је форма циклуса. Симфонија је троставачна и завршава се менуетом, а не брзим ставом. Да ли је симфонија била писана као самостално симфонијско дело за које би се очекивало да има брз финале или је била писана као комад за извођење на богослужењима у току Страсне седмице, као што је то био обичај, тешко је одговорити. Није искључена ни

могућност да је ова симфонија двоставачна јер постоји препис симфоније у коме менует недостаје (Friesenhagen, Heitmann 2008:14). Каква год била Хајднова намера везана за извођење овог дела, ова симфонија представља смео композициони подухват заснован на необичним и, за то доба, смелим композиционим решењима.

Симфонија је прави представник *Штурм унд дранг* стила. Иако се ради о сажетом делу, ова симфонија показује већину његових типичних одлика. У анализи ставова ће бити речи о конкретним одликама. Писана је за најједноставнији састав Хајдновог симфонијског оркестра, дакле гудачки састав са по две обое и хорне и наравно, фаготом у оквиру *баса континуа*. Сваки став ове симфоније је компонован на себи својствен начин, мада Хајдну са лакоћом успева да ову необичну симфонију заокружи у складну целину.

Први став (Allegro assai con spirito)

Већ први став доноси новине које се код Хајдна раније нису сретале. Први став је сонатна форма у чијој експозицији између прве и друге теме као да нема никаквог прелаза већ се теме контрастно смењују. Мост (од 9. до 16. такта) између тема постоји, али мост у експозицији не модулира и не припрема тоналитет друге теме. Мост је састављен из два контрастна двотакта елегантног и лирског расположења насупрот синкопираном покрету прве теме и четворотакта чија је основа синкопирани покрет из прве теме:

Пример бр.4 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став

The image shows a musical score for the first movement of Haydn's Symphony No. 26, measures 1 through 16. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and includes a woodwind part for the Bassoon (Bassoon I). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first two staves are for Violin I and Violin II, both playing a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for Viola, playing a similar pattern. The fourth and fifth staves are for Cello/Double Bass and Bassoon I, respectively, both playing a similar pattern. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and articulation markings like accents and slurs. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Хајдн је на тај начин на малом простору поставио јак контраст између краја прве теме и моста и јак контраст између моста и друге теме. Тим поступком је постала очигледна композиторова идеја да се из неког разлога истакне наступ друге теме, што би другој теми дало већи значај. Контрасну смену моста и друге теме Хајдн је без тоналног прелаза извео тако што је другу тему од моста одвојио динамички (мост се завршава у *пијану*, а друга тема почиње наглим *фортеом*) и хармонски (мост се завршава унисоно у полазном тоналитету а друга почиње одмах у паралелном Еф-дуру).

Поред динамичке и хармонске компоненте овде треба поменути и ефекат кратке четвртинске паузе којом се две теме одвајају, а истом паузом је одвојена и прва тема од моста. Нагли прекиди и одвајање одсека кратком или дужом паузом су карактеристике *Штурм унд дранг* стила. Појавом те паузе након унисоног завршетка моста у *пијану*, слушаалац заиста нема представу у ком правцу ће музички ток даље наставити да се креће, па наступ друге теме делује потпуно изненађујуће:

Пример бр.5 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став

Друга тема је контрасна првој и у томе што се синкопиран остинатни ритмички покрет прве теме смењује пре свега равномерним, такође остинатним осминским покретом у првим виолинама. Важност друге теме се огледа у материјалу који она доноси, позајмљеном из традиционалне аустријске драматизације Страсне седмице чије мелодије потичу из средњег века. Као извор цитата Хајдн је вероватно користио венецијанско издање Пасије из 1761(Webster 2000):

Пример бр.6 – Cantus ecclesiasticus (насловна страница венедијанског издања *Пасије*)



Целокупна позајмлјена мелодија је дата првој обои удвојеној са другим виолинама. Први део друге теме (од 17. до 25. такта) је у *forte* динамици и одговара музици која прати текст из Пасије (Webster 2000), а који декламује Еванђелиста (*Pasio Domini nostri secundum Marcum. In illo tempore*)

Пример бр.7 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став



Други део у пијано динамици и у дугим нотним вредностима (половинама, од 26. до 31. такта) одговара музици која прати Христове речи (*Ego sum*):

Пример бр.8 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став



Трећи део (од 32. до 38. такта), опет у *форте* динамици, одговара речима повицима Јевреја (*Jesum Nazarenum*):

Пример бр.9 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став



Почетак развојног дела (49-56. такт) чине прва тема транспонована у паралелни тоналитет (Еф-дур) и део моста из експозиције (прва два двотакта) и тај одсек се завршава на доминанти ге-мола. После осам тактова поступно силазећих секвенци на материјалу прве теме од 65. до 68. такта се јавља подсећање на Христове речи (други део друге теме из експозиције). Директним спајањем поменутих секвенци на материјалу прве теме и четворотакта који представља други део друге теме Хајдн опет добија јак тематски контраст, овог пута припремљен хармонским прелазом (64-65. такт). Интересантно је да је Хајдн у жељи за постизањем великих контраста и ова четири такта поделио на два двотакта, на јачи и тиши. Након тишег двотакта наступа први пут у ставу у *форте* динамици један у првим виолинама разложен умањени терцквартакорд што представља врхунац развојног дела (69. такт):

Пример бр.10 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став



Разлагање акорада и пасаже у првим виолинама Хајдн нагло прекида у 75. такту започињући завршни одсек развојног дела, опет сменом *фортеа* у *пијана*, без икакве реминисценције на било какав пређашњи материјал, већ само кроз осмински покрет у првим виолинама. Наступ репризе опет долази потпуно неочекивано у *фортеу* након што завршни одсек развојног дела прође иступање у паралелни тоналитет (Еф-дур) из кога изненада пређе у само једном такту (78-79. такт) у доминантни квинтсектакорд де-мола (цис-е-ге-а):

Пример бр.11 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став

Након преписане прве теме и проширеног моста срећемо другу тему у неочекиваном, истоименом тоналитету, у Де-дуру. Овакво решење је новина код Хајдна и неће се често сретати у његовом даљем стваралаштву. Мост између прве и друге теме се овај пут завршава на доминанти после које следи дужа пауза него у експозицији (три четвртине паузе) чиме се појачава ефекат изненадног наступа друге теме. Завршна група је значајно проширена у односу на експозицију. Хајдново решење да друга тема у репризи буде у истоименом дуру имало је очигледно снажну драматуршку потпору. Да је Хајдн другу тему ставио у полазни тоналитет, дакле у мол, музика преузета из *Пасије* би имала сасвим другачији карактер, а овако се став завршава у снажном оптимистичном тону.

Други став (Adagio)

Завршетак првог става у Де-дуру проузроковаће то да други став почиње у релативно удаљеном тоналитету, Еф-дуру, па као последицу те удаљености тоналитета Хајдн добија и жељени контраст између ставова. Посматрајући спољни облик другог става примећује се да он по димензијама превазилази први, не по броју тактова већ по укупном трајању, ако се узме у обзир да је дводелан и да има знакове за понављање на крају оба дела става. Ни састав оркестра није смањен у односу на први став, па се може говорити о поменутом проширењу форме лаганог става, што је одлика симфонија писаних у *Штурм унд дранг* стилу.

Други став доноси на исти начин у деоницама обое (соло обоа) и и друге виолине материјал позајмљен из литургијске музике. Овог пута се ради о *Плачу Јеремијином* (Landon 1966:23) . Двоглас између поменуте мелодије и басове линије употпуњује трећи глас у првим виолинама који личи на некакву ритмички и мелодијски богату слободну импровизацију равноправну са мелодијом у другим виолинама и обои:

Пример бр.12 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, други став

The image shows a musical score for the second movement (Adagio) of Haydn's Symphony No. 26. The score is in 3/4 time and features a 'Chorale' section. The instruments shown are 2 Oboes (with the first Oboe playing a solo), 2 Horns in F/Fa, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The music is marked 'p' (piano) and includes dynamic markings like 'p' and 'p'.



Тема коју друге виолине и обоа износе у првих шеснаест тактова се јавља у измењеном облику кроз цео став. Она се не јавља само у прелазима у којима преовладава двоглас између првих виолина које настављају да свирају пређашњу импровизацију али у сталном триолском покрету, почевши од 17. такта:

Пример бр.13 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, други став



Овај двоглас модулира у Це-дур, тема се јавља поново од 24. такта у Це-дуру (доминантни тоналитет), па се може рећи да у овом ставу постоје основе монотематског сонатног облика. Овај пут тему прати двоглас који личи на поменути прелаз од 17. до 23. такта:

Пример бр.14 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, други став



У развојном делу се појављују само делови теме, тротакти, такође у другим виолинама и соло обои и у њему доминира двогласна импровизација између првих виолина и басове линије тако да развојни део подсећа на наступ теме од 24. такта у експозицији. Импровизација се завршава изненадним *форте* акордом (56-57. такт, једино *форте* место у овом ставу!), доминантним септакордом полазног тоналитета (Еф-дур) и реприза почиње опет темом која је величанствено изложена у обе обоје и обе хорне док обе групе виолина настављају шеснаестинску импровизациону пратњу:

Пример бр.15 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, други став





Оно што повезује овај став са спољним ставовима симфоније није само тема која се као и у првом ставу јавља у обоји и виолинама, већ и повремена иступања у репризи у паралелни мол (де-мол), почетни тоналитет симфоније. Тим иступањима се обезбеђује да реприза има значајну тоналну улогу с обзиром да нема две појаве теме ни прелаза као у експозицији. Овај став је показатељ Хајдновог занатског умећа да изгради облик на само употребом теме у различитим видовима већ и да искористи пратњу и импровизацију пратње као повезујући чинилац у форми.

Трећи став (Menuet)

Прво што се у овом најнеобичнијем ставу симфоније примећује је то да нема ознаке темпа. Необична решења у композицији овог става ће бити чинилац који ће прецизно одредити темпо извођења и о томе ће бити речи у тексту посвећеном интерпретацији и избору темпа, па нема потребе замерати Хајдну на евентуалној брзоплетости у необележавању ознаке за темпо на почетку става.

Менует као финале једне симфоније није уобичајено решење и могло би се рећи да је ефектније решење да троставачни сонатни циклус буде заокружен брзим ставом. Менует уместо брзог финала у раним Хајдновим симфонијама се среће још у симфонијама бр. 4, 9, 18 и 30. Необичност овог менуета је у томе да је његов карактер далеко од карактера галантне трочетвртинске игре што је добијено снажним контрастима због којих се може рећи да је и овај став прави представник *Штурм унд драг* стила. За разлику од прва два става симфоније који цитирају теме које се користе

у богослужењум могло би се рећи да овај менует има и сракастичан карактер (Riley, 2014:111)

Сам почетак менуета, иако јасног тоналитета, има у себи неку хармонску нестабилност због брзог увођења наполитанског секстакорда, већ у 3. такту:

Пример бр.16 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, трећи став

The image shows the beginning of the Minuet from Haydn's Symphony No. 26, third movement. The score is in 3/4 time and features five staves: 2 Oboes, 2 Corni in D/Re, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello/Basso/Fagotto. The music starts with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket (n. 2) at the end of the first measure.

Прва реченица се завршава на доминанти у *пијану*. После релативно дуге паузе од четири четвртине, оркестар наставља унисоно у *тутију* и *форте* динамици и модулира у паралелни тоналитет и тај прелаз траје од 10. до 13. такта:

Пример бр.17 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, трећи став

The image shows the end of the Minuet from Haydn's Symphony No. 26, third movement. The score is in 3/4 time and features five staves: 2 Oboes, 2 Corni in D/Re, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello/Basso/Fagotto. The music starts with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket (n. 2) at the end of the first measure.

Последња реченица до знака за понављање је опет у *пијану* у Еф-дуру. Смена вишегласне структуре оркестра у *пијану* и једногласа у *фортеу* је главни поступак за истицање контраста које је Хајдн хтео да добије у овом менуету (20-21. такт):

Пример бр.18 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, трећи став



Од 33. такта Хајдн доноси једно ново решење. Тада се јавља троглас у *фортеу* који због двогласних имитационих елемената између баса (виола са контрабасом, виолончелом и фаготом) и дисканта (обое и виолине) чини другу врсту контраста у односу на четвороглас у *пијану* који му и претходи и који за њим следи. Ти елементи имитације (33-39. такт) слушаоцу дају утисак да ће овај двоглас дуже трајати, али Хајдн ће и овај двоглас прекинути нагло, овај пут неразрешено на умањеном квинтсектакорду (ха-де-еф-гис) и опет после дуже паузе музички ток непредвидиво наставља даље:

Пример бр.19- Ј.Хајдн, симфонија бр.26, трећи став



Трио није конструисан на динамичким контрастима и контрастима између једногласа и вишегласа. Први јасан контраст је истоимени тоналитет у коме је трио писан, Де-дур. Изненађење које на слушаоца оставља овај трио засновано је на појави оштрог *форте* акорда који се јавља у *тутију* увек између оркестарског *пијана* и *пијано* наступа првих виолина који му следи, и то на ненаглашеном (трећем) тактовом делу. На начин како је конструисана прва реченица конструисан је цео став и овај акорд се јавља већ у другом такту:

Пример бр.20 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, трећи став

Поменути акорд још необичније звучи као почетак другог дела трија (после знака за понављање) јер му не претходи двотакт који стоји на почетку трија:

Пример 21-Ј.Хајдн, симфонија бр.26, трећи став

The image shows a musical score for the third movement of Haydn's Symphony No. 26, starting at measure 59. The score is in G major and 3/4 time. It features a first violin part with a melodic line and a piano accompaniment. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The score is written for five staves: two for the first violin, two for the piano, and one for the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a double bar line and a box containing the number 59. The first violin part starts with a rest, followed by a series of notes. The piano accompaniment starts with a series of notes, followed by a series of notes. The bass line starts with a series of notes, followed by a series of notes. The score is written in a clear, legible font.

Ако се прихвати претпоставка да је ова симфонија извођена на богослужењима везаним за Страсну седмицу, било би интересно вратити се у доба извођења и видети реакцију ондашње публике на извођење оваквог менуета у цркви. Међутим, постоје преписи ове симфоније у којима менуета нема, па се може претпоставити и да је симфонија у цркви извођена у двоставачном облику, без менуета. На примеру сваког става ове симфоније се види каквим је умећем Хајдн успео да на малом простору споји елементе који делују крајње супротстављено. Треба узети у обзир да је његово рано симфонијско стваралаштво пуно сличних експеримената и да нема ниједне симфоније која је сува реплика стила којим је писана претходна, чак и у симфонијама којима је придодата заједничка одредница стила *Штурм унд дранг*. У преко стотину симфонија комбинације Хајднових композиционих решења увек делују као апсолутни новитет, иако се нека од тих решења јављају у више дела кроз цео његов симфонијски опус.

КОНЦЕРТАНТНО СТВАРАЛАШТВО ЈОЗЕФА ХАЈДНА НА ПРИМЕРУ КОНЦЕРТА ЗА ВИОЛОНЧЕЛО И ОРКЕСТАР БР. 1 У ЦЕ-ДУРУ

ИНСТРУМЕНТАЛНИ КОНЦЕРТ СРЕДИНОМ 18. ВЕКА И РАНО КОНЦЕРТАНТНО СТВАРАЛАШТВО ЈОЗЕФА ХАЈДНА

Барокни инструментални концерт у форми *Кончерта гроса* око средине 18. века већ бива замењен новом формом класичарског инструменталног концерта (Eisen 2001). Развој нове форме концерта се примећује у свим европским културним центрима, у Енглеској, Француској, Немачкој, Аустрији и Италији. Композитори су стварали инструменталне концерте које су изводили не само професионални извођачи већ и аматери, а било је и аутора који су намењивали концерте својим ученицима, дакле стварали су концерте и у педагошке сврхе. По Ејзену (Eisen 2001), Неки концерти су били извођени јавно пред широм публиком, неки на дворским концертима, неки у паузама између ставова ораторијума (пракса у Енглеској), а неки на богослужењима, између ставова мисе (пракса у Италији и Аустрији).

У почетку су класичарски концерти писани најчешће за флауту и виолину, ређе за клавијорд, међутим пре краја 18. века, број клавијирских концерата превазилази број виолинских (Eisen 2001). Управо у другој половини 18. века композитори почињу да се интересују и за инструменте за које се концерти ређе пишу, на пример, за харфу, мандолину или гитару. Тако је и Хајдн 1786. компоновао за напуљског краља пет концерата за инструмент *лира органицата* (Новокеп 1957:540). У овом периоду и улога оркестра постаје све значајнија тако да Хајдн пише виолинске концерте уз пратњу гудачког оркестра, а Моцарт у клавијирским концертима већ достиже пун оркестар који је користио у симфонијама. Што се тиче Аустрије, најистакнутији композитор концерата пре Хајдна био је Георг Кристоф Вагензајл (Eisen 2001) који се у својим делима приближавао примени сонатног облика каква ће бити усвојена у Моцартовим концертима.

У свом раном опусу Хајдн пише концерте за чембало, виолину, виолончело, виолон (контрабас), баритон, оргуље, флауту, фагот и хорну. Најуспелије концертантно дело из позног опуса је концерт за трубу и оркестар (1796). Највише концерата је

написао за чембало (око 25), али осим концерта у Де-дуру остали концерти за чембало никада нису достигли неку нарочиту популарност код публике. Виолински концерти би требало да завређују више пажње и солиста и публике, а свирају се, нажалост, ретко и у оквиру школских програма. Концерти за дрвене дувачке инструменте се, такође, не изводе често, али оба концерта за виолончело су и дан-данас радо слушана дела на концертима и захваљујући зналачки искоришћеним могућностима инструмента Хајдн је поставио захтеве којима могу да одговоре само солисти са изразито виртуозним способностима.

КОНЦЕРТ БР.1 ЗА ВИОЛОНЧЕЛО И ОРКЕСТАР У ЦЕ-ДУРУ – НАСТАНАК, СТИЛ И ФОРМА

До данас је познато да је Хајдн написао само два концерта за виолончело и оркестар, у Це-дуру и Де-дуру (Gerlach 1981:7). С обзиром да је Бетовен (Ludwig van Beethoven) написао само Троструки концерт клавир, виолину и виолончело, може се рећи да су Хајднови концерти врхунац концертантне литературе за виолончело настале у класицизму. Мада постоје назнаке да је Хајдн можда компоновао још неки концерт, сам Хајдн у свом попису дела помиње само ова два концерта. Концерт у Це-дуру написан је између 1762. и 1765. вероватно за челисту Јозефа Вајгла (Joseph Weigl, 1740-1780) који је био музичар у Естерхазијевом оркестру од 1761. до 1769. када се сели у Беч, али наставља сарадњу са Хајдном, наступајући у извођењима Хајднових квартета (Gerlach,1981:7). Први концерт за виолончело је био дуго изгубљен све док чешки музиколог Олдрих Пулкерт (Oldrich Pulkert) 1961. није у музеју у Прагу пронашао преписе штимова који су били власништво архива дворца Раденин у Чешкој (Furse 2009:6). Према Хашеру (Huscher 2016), концерт је први пут изведен у Прагу, 19. маја 1962, солиста је био Милош Садло (Milos Sadlo) а пратио га је оркестар Чешког радија под управом Чарлса Макераса (Charles Mackeras). За кратко време концерт је постао стална нумера на репертоару водећих светских виолончелиста. Проналажење овог концерта неки музиколози сматрају највећим открићем после Другог светског рата.

Концерт је троставачан и писан је за Естерхазијев оркестар скромног састава (виолине, виола, виолон-контрабас, фагот у оквиру басове линије, по две обое и хорне)

и вероватно је да је челиста свирао и *тутти*-одсеке, што делује невероватно с обзиром на виртуозитет који се од солисте захтева у соло-деоници.

Када се овај концерт одслуша у целини, јасно се примећује да он по питању стила стоји на самом почетку развоја класичарског концерта. У њему се може чути и позни барок и наговештаји зрелог класичарског концерта. Смена деоница солисте и *туттија* личи на барокну традицију, а концерт је у целини писан у класичарској форми са применом сонатног облика у сва три става. Сонатни облик првог и трећег става је јасно битематски са оркестарским уводом и само са другим делом друге теме у репризи у првом ставу, а са комплетном другом темом у репризи у трећем ставу. Сонатни облик другог става је монотематски. Теме у првом ставу су јако контрастне што се јасно види из примера:

Пример бр.22 - Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, први став

Прва тема:

Moderato

Hoboken VIIb:1

Oboe I

Oboe II

2 Corni in C

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

Друга тема (од 12. такта)

The musical score consists of two systems. The first system begins at measure 10 and includes staves for the piano's right and left hands and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is more melodic, with some grace notes. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte). The second system starts at measure 14 and continues the piano accompaniment with similar rhythmic intensity, while the vocal line has some rests and longer note values. The score concludes with a final cadence.

Две теме трећег става су сличног карактера што ставу даје призвук ронда. Прва тема почиње овако:

Пример бр.23 - Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, трећи став

Finale
Allegro molto

Oboe I
Oboe II
2 Corni in C
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Basso

Друга тема почне као прва али после кратке модулације (мутација) пређе у лирско али и даље живахно расположење и тај прелаз се види у првим и другим виолинама од 21. до 29. такта:

Пример бр.24 - Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, трећи став

The image displays a musical score for the third movement of Joseph Haydn's Cello Concerto No. 1, measures 19 through 24. The score is arranged in two systems. The first system (measures 19-23) features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a cello part with a bass clef. The piano part includes a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The cello part consists of a steady eighth-note pattern. Dynamics include piano (*p*) and piano fortissimo (*pp*). The second system (measures 24-28) continues the piano accompaniment and cello part. The piano part has a more active melodic line in the right hand, while the cello part maintains its rhythmic pattern. Dynamics include piano (*p*) and piano fortissimo (*pp*).

Развојни део сва три става је место на коме се појављује стилска мешавина барока и класицизма. Основна карактеристика развојних делова је да почињу првом темом у доминантном тоналитету и да се настављају у звуку који стилски много више подсећа на барок, на дела Тартинија (Giuseppe Tartini) и Вивалдија (Antonio Vivaldi). У првом ставу развојни део почиње првом темом у доминантном тоналитету а тема се постепено мења у потпуно нетематско смењивање пасажа, репетираних тонова у

наглим променама регистара, разломљених акорада и све је то праћено хармонским променама које понекад у свом секвентном покрету јако подсећају на барок. Звучни резултат је изразито моторичан пулс, основна карактеристика барокне музике (125-128. т.):

Пример бр.25 - Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, трећи став

The image displays two systems of musical notation, each representing measures 125 through 128 of a piece. Each system consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves (two alto clefs and one bass clef). The notation is dense with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a complex interplay of voices, with the upper staves featuring more melodic lines and the lower staves providing harmonic support. The second system continues this texture, with some changes in the lower voices. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

Хајдн се служи још једним поступком који је позајмљен од италијанских мајстора а који ће Моцарт радо користити, а то је увођење наступа солисте на лежећем тону док оркестар свира тему. На тај начин се појачава лирски ефекат теме у другом ставу, односно, ефекти изненађења у трећем ставу.

Пример бр.26- Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, други став (16-21.такт) :

Трећи став, 41-44. такт:

Каквом идејом је вођен Хајдн када је овако поступао, комбинујући стилски различите елементе, стари барокни и нови класични стил у овом концерту? Главна одлика овог концерта је мешавина стилова у композиционом приступу форми. И изразити виртуозитет захтеван од солисте у овом концерту је мешавина барокног и класичарског виртуозитета, што је била основна Хајднова идеја.. На овај начин је композитор омогућио солисти да покаже шта све солиста заиста може да изведе и у томе композитор није хтео да га спречава ниједним поступком, па због тога Хајдну

није ни било битно да форму развојних делова заснива на некаквом развијенијем тематском раду који се користи у симфонијама. Од солисте се захтева моћ контроле свих техничких параметара у брзим темпима и издржљивост. Неки од виртуозних ефеката између солисте и оркестра код публике изазивају велику пажњу. На пример, виртуозни пасажии које изведу виолине бивају поновљени, имитирани у соло виолончелу као да се солиста и оркестар смењују на некаквом такмичењу. Оркестарска пратња је такође лака и моторична без обзира о ком се одсеку радило и најчешће је смишљено ограничена само на хармонски пулс који подржава солисту у његовим бравурозним подухватима у првом и трећем ставу и у лирском музицирању у другом ставу. Солиста није ограничен ни по питању избора динамике јер у деоници виолончела није нигде уписана никаква динамичка ознака, осим где виолончело наступа у оквиру *тuttiја* па се избор динамике оставља познавању стила и укусу солисте.

МИСА У РАНОМ СТВАРАЛАШТВУ ЈОЗЕФА ХАЈДНА

ЦРКВЕНА МУЗИКА У БЕЧУ СРЕДИНОМ 18. ВЕКА

Беч је у 18. веку био престоница моћног вишенационалног аустријског царства и самим тим је био и место сусрета различитих култура и град у коме су се преплитали различити уметнички стилови. У том периоду класицизам полако смењује барок што се види и у стилу компоновања црквене музике. Аустријска круна је била и најзначајнији покровитељ Римокатоличке цркве у Европи и јасно је да је и Црква имала нарочит утицај на све сфере живота, на уметност такође. Без обзира на појаву нових тенденција у уметности, Црква је имала конзервативан став према црквеној музици. Тај став се није огледао у подржавању неког нарочитог стилског правца у компоновању црквене музике, већ у општем и укорењеном схватању да је једини задатак црквене музике да верника утврди у молитви и при томе су се у стварању црквене музике поштовала нека писана и неписана правила. Црквена музика компонована у то време је била компонована наменски, значи само за извођење на богослужењу, а концертна извођења су била јако ретка.

Ипак, Црква је била забринута око појава које је унео нов стил у црквену музику средином 18. века и није била задовољна утицајем који је имала италијанска опера а који се пре свега осећао у виртуозним аријама које су постале саставни део ставова мисе. Поводом тавих новина се 1749. оглашава папа Бенедикт XIV и поставља захтеве композиторима како би црквена музика требало да звучи (Jones 1994:25). Тражио је да текст буде разговетан, да инструменталну пратњу чине само гудачи да не би било прегласавања хора од стране оркестра и да се избегавају оперски елементи при компоновању миса.

На основу увида у црквену музику тог доба, може се закључити да се бечки аутори нису строго држали папиних захтева. Међутим ситуација се донекле мења 1783. прописима цара Јозефа II којима се, што се праксе извођења миса у самом Бечу тиче, инструментална пратња знатно редукује и дозвољава само у недељним празничним службама у парохијским црквама под условом да је обезбеђена инструментална пратња на одговарајућем нивоу (Jones 1994:26). И у бечкој катедрали Св. Стефана је била забрањена инструментална музика, осим што се подразумевало да оргуље смеју да се користе. Прописи цара Јозефа нису били производ његовог конзервативног става према

црквеној музици јер је и он сам био модеран владар. Његова жеља је била само увођење реда у богослужење у храмовима царске престонице, мада су поменути прописи утицали негативно на развој црквене музике у Бечу.

ОПШТЕ ОДЛИКЕ КОМПОНОВАНИХ МИСА У 18. ВЕКУ

Да би се могло утврдити шта је Хајдн већ у свом раном опусу донео ново црквеној музици, потребно је имати увида у опште карактеристике које су имале мисе компоноване у то доба. Без обзира на састав инструменталне пратње, основу на којој су мисе изграђене чине следећи елементи:

1. Полифони хорови
2. Хомофони хорови
3. Комбинација полифоних и хомофоних хорова
4. Хомофоне арије за соло глас
5. Ансамбли за двоје или више солиста, хомофони или полифони.

Полифони хорови су наслеђе стила *антико* у црквеној музици који се види у деловима мисе најчешће писаним као фуге или фугата (Jones 1994:28). На тај начин су најчешће компоновани делови ставова као што су *Cum Sancto Spiritu* (завршна нумера става *Gloria*), *Et vitam venturi saeculi. Amen* (завршна нумера става *Credo*). И рефрен *Osanna in excelsis* који се јавља после ставова *Sanctus* и *Benedictus* је често полифоно писан а разлог за то може да буде подсећање верника на громогласни поздрав који је јеврејски народ упутио Христу док је на магарцу улазио у Јерусалим. Хомофони стил је наслеђен из стила *концертато* Венецијанске школе (Jones 1994:29). Користи се у ставовима где је важно декламовати текст који је веће дужине и то у ставовима *Gloria* и *Credo*. Ансамбли и сола су плод утицаја италијанских опера које су се у Бечу у 18. веку често изводиле (Jones 1994:29).

На то како ће једна Миса изгледати, утицао је највише третман текста који композитор употребљава у писању Мисе као и неки немужички чиниоци попут планираног трајања композиције, доступности ансамбла и солиста, па и саме локације у цркви где ће миса бити изведена. Третман текста је поставио неке норме које су код већине аутора била више или мање поштоване. Због тога је став *Kyrie* најчешће троделне форме са дословном или измењеном репризом која је резултат поновљеног

текста *Kyrie eleison*. Став *Gloria* је обично подељен на нумере које могу бити додељене и хору, и солистима, и ансамблима. Ако став није подељен онда је прокомпонован што важи и за *Credo*. Ставови *Sanctus* и *Benedictus* су одвојени због литургијских радњи које постоје између (свечано уздизање Хостије пред верницима) и сваки део се завршава рефреном *Osanna*. Став *Benedictus* је често дводелна арија или ансамбл солиста. Став *Agnus Dei* је дводелан при чему је први део прокомпонован, може бити и арија а други део *Dona nobis pacem* је полифон или троделан.

Ставови мисе могу бити и тематски повезани тако што су фуге на крајевима ставова *Gloria* и *Credo* често изграђене на истом тематском материјалу, а исто се неретко употребљава и материјал из става *Kyrie* у делу *Dona nobis pacem*.

КАРАКТЕРИСТИКЕ ХАЈДНОВОГ РАНОГ МИСНОГ СТВАРАЛАШТВА

Осмогодишњи Јозеф Хајдн постаје члан дечијег хора при катедрали Св. Стефана у Бечу, 1740. године (Greenberg 2000:1). То доба у Бечу је било доба прелаза између стилова јер је стари полифони стил постепено уступао место новом хомофоном стилу. У таквом окружењу комбинацијом старог и новог, а и свог личног стила, Хајдн је изграђивао свој стил што се види и у његовом целокупном мисном стваралаштву. Као певач у хору Катедрале Св. Стефана, Хајдн је имао прилике да свакодневно изводи композиције и старих и нових аутора међу којима треба поменути Калдару (Antonio Caldara), Фукса (Johann Joseph Fux), представнике „старог“ стила (*stile antico*) као и Ројтера (Georg von Reuter) и Вагензајла (Georg Christoph Wagenseil), представнике новог „галантног“ стила (*stile galante*). Прву своју мису (*Missa brevis* у Еф-дуру) Хајдн пише вероватно 1750 (Hoboken 1957:70).

Након губитка гласа Хајдн је у Бечу провео тешке године, али и уз непрекидно усавршавање како и где год је могао. Тако упознаје и италијанске мајсторе настањене у Бечу, Пјетра Метастазија (Pietro Metastasio) и Николу Порпору (Antonio Nicola Porpora). Никола Порпора, цењени напуљски оперски аутор, упознаје га са италијанским вокалним стилем док је Хајдн радио као корепетитор на часовима певања које је Порпора држао у Бечу (Webster 2001).

Хајднова служба код грофа Морцина је окончана распуштањем грофовог оркестра 1760. године. У то доба Хајдново стваралаштво није било окренуто црквеној музици. Преласком у службу грофа Естерхазија за Хајдна су се отвориле нове

могућности, а нарочито 1766. након смрти Грегора Вернера, главног Естерхазијевог капелмајстора који је доживотно био задужен за духовну музику у Естерхазијевој служби. Исте године Хајдн ствара своје прво велико мисно дело *Мису Св. Цецилије* (*Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae*). После *Мисе Св. Цецилије* Хајдн наставља са успесима на пољу црквене музике и до 1772. компонује и *Велику Оргуљску Мису* у Ес-дуру (*Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae Missa Sancti Josephi; Grosse Orgelsolomesse*) као и *Николау-Мису* (*Missa Sancti Nicolai*). Хајдн пише 1777. *Малу оргуљску мису* у Бе-дуру (*Kleine Orgelsolomesse; Missa Sancti Johannis de Deo*). Овде наведена дела су сачувана у целини и Хајдново ауторство је потврђено. За *Мису Missa brevis alla capella „Rorate coeli desuper“* није потврђено да је Хајдн аутор а потиче отприлике из периода када је писао своју прву *Мису бревис* у Еф-дуру (Webster 2001). Миса *Sunt bona mixta malis* писана 1767. је изгубљена, а сачувани су само фрагменти (Webster 2001).

Хајдново стваралаштво на пољу литургијске музике у овом периоду има помало необичну узлазну путању. Свака миса писана у овом периоду је по нечему специфична. Све мисе се разликују у сложености форме и у величини извођачког састава, самим тим и у општем расположењу које у делу преовладава. Миса *Rorate coeli desuper* је била такође, бар по наслову, *Миса бревис*. *Миса бревис* у Еф-дуру је писана за два соло сопрана, хор, *кирхентрио* (*Kirchentrio* – две виолине, виолончело и контрабас) са оргуљама и по форми је *Миса бревис*. У њој се истичу дијалози соло сопрана са хором и хомофоне је фактуре. У фрагментима сачувана миса *Rorate coeli desuper* је била такође, бар по наслову, *Миса бревис*, писана само за хор и оргуље. *Миса Св. Цецилије* је најдужа Хајднова миса, виртуозно ремек-дело писано за квартет солиста, хор и оркестар који је далеко бројнији од оног за који Хајдн у то доба пише симфоније и укључује обое, фаготе, хорне, трубе, тимпане, гудаче и оргуље. Чини се да је Хајдн овом мисом хтео након стицања позиције капелмајстора код Естерхазија да покаже своје композиторско умеће на пољу црквене музике у најбољем могућем светлу. Кроз ову мису се наслућује Хајднова тежња за компоновањем великих вокално-инструменталних дела која ће бити крунисана ораторијумима *Стварање света* и *Годишња доба*. *Велика оргуљска миса* је писана за ансамбл сличан *Миси Св. Цецилије* са значајним виртуозним одломцима намењеним оргуљама, али је мање опсежно дело и има елементе *Штурм унд дранг* правца који је био одлика неколицине симфонија ствараних у истом периоду. *Николау-миса*, претежно хомофоно дело великог

извођачког састава које је по сложености између *Misce brevis* и *Misce solemnis* се понегде назива „пасторалном“ или „6/4 мисом“ због ретко употребљаваног шесточетвртинског такта и кантабилне мелодије (Jones 1994:60).

Мала оргуљска миса у Бе-дуру је миса са правим одликама *Misce brevis*. Међутим, сажетост ове мисе стоји у обрнутој пропорцији са богатством израза којим ова миса одише. Миса је писана за Милосрдно братство, монашки ред из Ајзенштата чији је покровитељ био португалски светитељ из 16. века, Јован Божији (Joannis de Deo) (Jones 1994:60). Миса је изведена у цркви поменутог братства која има врло мало места за хор, па није необично што је писана за соло сопран, хор и *кирхентрио* са оргуљама.

ХАЈДНОВА МАЛА ОРГУЉСКА МИСА У БЕ-ДУРУ- АНАЛИЗА КОМПОЗИТОРСКОГ ПОСТУПКА

Мала оргуљска миса у Бе-дуру заузима специфично место у Хајдновом стваралаштву јер је писана, хронолошки посматрано, тачно на половини његовог рада на мисама с обзиром да је компоновао укупно 14 миса. У погледу стила, стил у коме је писана има у себи пуно традиционалних елемената, а најављује и новине којих ће бити у Хајдновим каснијим мисама. У приказу композиционог поступка у овој миси треба поћи од специфичне форме у којој је писана, форми *Misce brevis*.

Форма *Misce brevis* је плод потребе Цркве у Аустрији да миса која се служи ван великих празника не траје дуже од 45 минута. У Италији није било таквих захтева композиторима. Композитори који су стварали *Misce brevis* су се служили следећим поступцима у циљу сажимања форме мисе:

- 1) Хорске деонице истовремено износе различит текст, што је поступак употребљаван у ставовима са пуно текста (*Gloria, Credo*),
- 2) Нема одсека писаних као фуге,
- 3) Једноставна фактура и оркестрација,
- 4) Мали број соло нумера,
- 5) Ставови *Gloria* и *Credo* су једноставачни без поделе на нумере.

Анализом ставова *Мале оргуљске Мисе* у Бе-дуру добија се увид у оно што је у овој миси одлика традиционалног и оно што су одлике личног Хајдновог тадашњег и будућег стила.

Став *Kyrie* је најчешће наговештава карактер и ток читаве мисе. Став почиње наступом хора без икаквог оркестарског увода, мада оркестраски увод код *Мисе бревис* често постоји. Такође се да приметити да став почиње спорим темпом, *адађом*, што је опет ређа варијанта темпа почетка мисе. Очигледно је да је Хајднова жеља била да миси на самом почетку да изразито молитвени и смирени карактер. Оно што је традиционално у овом ставу је троделна форма става (са измењеном репризом) која је резултат троделне форме текста (*Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*). *Christe eleison* одсек је јако контрастан у односу на први одсек *Kyrie eleison*, почиње Еф-дуром у коме завршава први одсек и пролази накратко преко молске доминанте (бе-мол) и истоименог мола (еф-мол) у це-мол и враћа се на почетни тоналитет става (Бе-дур) припремајући измењену репризу. Овај брзи пролаз кроз неколико тоналитета и повратак на почетни тоналитет на динамичан начин потцртава молбу текста *Christe eleison*. Овај ефекат појачавају и тритонуси који се јављају између суседних гласова у 13. и 14. такту:

Пример бр.27 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Kyrie*

11

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie section of Haydn's Little Organ Mass. It features a piano introduction in G major, followed by four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) singing "son. Christe eleison, eleison, Christe eleison". The score includes dynamic markings like "f" and "p", and fingering numbers for the bass line.

И динамички план у потпуности подржава Хајднову идеју да се драмски истакне средњи одсек става који се у потпуности изводи у *форте* динамици. Хајднова идеја да се молба Богу да се смиљује нагло појача после средњег одсека *Christe eleison* чује се у репризи *Kyrie eleison*. Одсек *Kyrie eleison* је измењена реприза а поменута

комплементарности ритма међу гласовима овај одсек и даље звучи полифоно, мада без елемената имитације. Сукцесивни наступи гласова слушаоцу помажу да разазна која фраза текста почиње да се пева. Евидентно је да текст којим почиње став *Gloria (Gloria in excelsis Deo)* у партитури недостаје. То је последица праксе да целебрант (свештеник) тај текст изнесе у краткој прозби и на ту прозбу се надовеже хор од текста *Et in terra pax hominibus*. Фактор који целом овом политекстуалном одсеку даје целину су силазни двотактни мотиви у виолинама уз силазни мотив који траје први такт и по у деоници баса са текстом *Et in terra pax hominibus*. Силазни ход поменутих мотива је можда намера композитора да се слушаоцу сугерише силажење Славе Божије на земљу:

Пример бр.29 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Gloria*

The image shows a musical score for the Gloria section of a Mass by Joseph Haydn. The score is for a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, and Cello/Bass) and a vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The tempo is marked 'Allegro (di molto)'. The lyrics are: 'Gra-ti-as a-gi-mus Do-mi-ne Fi-li-u-ni-De-us, A-gnus Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae'. The score includes dynamic markings like [f] and [p].

Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris, Amen. је довољно кратак текст да не мора да буде политекстуално подељен по гласовима и Хајдн му је придодео нов одсек. Делимичан повратак традицији Хајдн чини тиме што женски хор отпева *Amen* а мушки га имитира чиме се ствара утисак имитације и полифоније, што је, иначе, карактеристичан поступак у компоновању става *Gloria* који се завршава често фугом. На почетку речи *Amen* сопран се пење опет на тон ге², што је и у овом ставу највиши певани тон (као и у ставу *Kyrie*), па због тога ова имитација представља врхунац овог става:

Пример бр.30 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Gloria

The image displays two systems of a musical score for the Gloria in the Little Organ Mass by Joseph Haydn. The first system, starting at measure 19, features a piano accompaniment with a dynamic marking of *p* and vocal parts for men and women. The lyrics are "a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men." The second system, starting at measure 25, features a piano accompaniment with a dynamic marking of *f* and vocal parts for men and women. The lyrics are "men, men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

С обзиром на то да се ова имитација и код женског и код мушког хора изводи у *пијано* динамици а да смо исту реч имали већ два пута у снажном наступу хора, може се закључити да је Хајдн са минимумом средстава произвео и јак и снажан ехо-ефекат на крају става.

Credo у овој *Миси бревис* је традиционално троделан. Форма и хармонски језик у овом ставу су у целини подређени драматургији текста. Први део обухвата текст до реченице *descendit de coelis* и политекстуално је организован с тим да је Хајдн обратио пажњу на то да гласови наступају један након другог након подужих пауза, што слушаоцу омогућава да чује који глас и у ком тренутку почиње да изводи коју фразу текста. Оркестар удваја варирано хорске деонице. Тенор у петом такту има фанфарно

поновљене осмине и четвртине на тону це¹ што благо издваја овај глас и текст који се у том тренутку износи, а то је *descendit de coelis*:

Пример бр.31 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Credo

4

Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et fer - rae,
tri, per quem o - mni - a fa - cta sunt, per quem o - mni - a
lu - tem de - scen - dit de coe - lis. de -
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

6 6 6 (t) 6 7 6 7 6

Одсек се завршава у доминантном тоналитету (Еф-дур) са два такта оркестарског наступа без хора.

Други одсек је драматуршки убедљив и сва музичка средства истичу драматику текста (11-46. такт). Овај одсек се састоји од три дела. Први део говори о оваплоћењу Христовом од Марије Дјеве и траје од 11. до 37. такта, завршава се текстом *homo factus est*. Други део другог одсека почиње текстом *crucifixus etiam pro nobis* и завршава се у 36. такту текстом *et sepultus est*. Трећи део другог одсека је повратак у темпо *алегро* јер почиње текстом *Et resurrexit*.

Први део другог одсека почиње у споријем, мирнијем темпу (промена из *алегро* у *адађо*) чиме је композитор хтео да најави тајну Оваплоћења Исуса Христа. Снажан контраст између два одсека појачан је и динамичком променом (из *фортеа* у *пијано*) и наступом хора који више није политекстуалан већ тенори и басови заједно певају мирне четвртине у октави уводећи мирни наступ женског хора у паралелним терцама. Овде се примећује Хајднова намера да овом одсеку да важно место у ставу тако што ће максимално проширити облик понављањем текста:

Пример бр.32 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Credo*

11 Adagio

Et in-car-na-tus est, et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto
 Et in-car-na-tus est, et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto
 Et in-car-na-tus est, in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto
 Et in-car-na-tus est, in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto

Adagio

Примећује се и да се постепеним прелазом из Еф-дура преко малих дурских и умањених септакорада до коначног це-мола, четворогласни хор спушта све дубље и да пева све тише и тиме наговештава драмски врхунац става (*Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato*), а то је други део другог одсека. Други део другог одсека се састоји од шест тактова у којима се сам бас хроматски спушта описујући драму распећа Христовог. Остинатни осмински ритам разломљених акорада у првој и моторични шеснаестински покрет у другој виолини учествују убедљиво у изградњи атмосфере страха и неизвесности:

Пример бр.33 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Credo*

27

est, ho-mo fa-ctus est,
 est, ho-mo fa-ctus est,
 est, ho-mo fa-ctus est,
 est, ho-mo fa-ctus est, cru-ci-

pianiss.
 pianiss.
 pianiss.

fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to,

У трећем делу другог одсека имамо убедљив тонски опис како је Христ страдао и био сахрањен. Интересантан је хармонски пут од доминанте це-мола којом трећи део другог одсека почиње до коначног ге-мола којим се овај део завршава и који траје само 6 тактова. До ге-мола се стиже преко Ге-дура, Ге-прекомерног сектакорда, Ес-дур сектакорда, фис-умањеног септакорда, Де-дур сектакорда, и каденцирајућег квартсектакорда у ге-молу. Хајдн је са сваким тактовим делом у тих шест тактова мењао акорде и постепено водио гласове и тиме успорио музички ток осликавајући сцену Христовог страдања и погребља. Цео овај део се завршава дубоким унисоном прво у женском, па затим у мушком хору (де¹ у женском, односно мало де у мушком хору), чиме се постиже ефекат безнадежности, напуштености, стрепње и ишчекивања:

Пример бр.34- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Кугле

37

pas - sus, pas - sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est,

6, b6, b6, 7, 6, 4, b, 6, 5, b, 6, 6/4, #

44 *Allegro*

pul - tus est. Et re - sur - re - xit
 pul - tus est. Et i - te - rum ven -
 et se - pul - tus est. Et in Spi - ri - tum San - ctum,
 et se - pul - tus est. Qui cum

Allegro

Трећи одсек става *Credo* на музички недвосмислен начин пружа одговор на питање да ли ће Господ васкрснути као што је обећао својим ученицима. Дубоки и тихи унисоно у спором темпу је сада изненада замењен громким упадом хора у брзом темпу којим се објављује Васкрсење Христово. Захваљујући мотиву из става *Gloria* који се одмах јавља у обе виолине и након тога у басу континуу, а који ће пратити хор до краја става и политекстуалности у којој се почечи у хорским деоницама брзо смењују један за другим, имамо реминисценцију на став *Gloria* као да је Хајдн хтео да нас подсети на Христа који је победио смрт (претходни пример, такт 47-48).

Трећи одсек се такође састоји из три дела. Први део је изразито политекстуалан и траје до 58. такта. У другом делу (59-66. такт) желећи да појача значај текста *Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam*, Хајдн остаје при политекстуалности али поменути текст ставља у оба женска гласа док тенори и басови певају други текст. Такође се и овде примећује како је Хајдн повезао прва два дела трећег одсека постепеним спуштањем регистра хора од првог ка другом делу трећег одсека. Због тога трећи део трећег одсека (почиње у 65. такту) нема политекстуалности:

Пример бр.35 Ј. Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Credo

61

tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am, et
 tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am, et
 ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, et
 re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum, et

66

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men. a - men.
 vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men. a - men.
 vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men. a - men.
 vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - men, a - men.

Трећи део трећег одсека се завршава са имитацијама на речи *Amen* какве постоје на крају става *Gloria*. Тим повратком на имитацију на крају става Хајдн овај став опет делимично враћа традицији јер је било уобичајено у то доба да се цео одсек *Et vitam venturi saeculi. Amen* пише као fuga.

Sanctus

Овај став је такође троделан. Први део (*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*) је полифон, други део је хомофон (*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*) и трећи део (*Osanna in excelsis*) је полифон.

Полифона фактура у ставу *Sanctus* није неуобичајен поступак за то доба. Полифонијом овог става се описује Божија свеprisутност и вечитост као и многогласно појање анђела који пред Божијим престолом певају *Свет, Свет, Свет* (*Sanctus*), а шестоосминским тактом се дочарава Божије величанство. Гласови тему доносе сукцесивно од баса ка сопрану што дочарава уздизање молитве са Земље на небо. Када фактура пређе у хомофонију Хајдн понавља по једанпут текст *Pleni sunt coeli et terra* односно и двапут *gloria tua* као да је хтео да изнова подсећа слушаоце на испуњеност неба и Земље Божијом славом а између тих понављања стоје четири осминске паузе. Трећи одсек јесте писан као полифон јер гласови наступају након пола такта један за другим, али се примећује и да се сопран, алт и тенор полако текстуално усаглашавају и групишу засебно и као слободни у односу на бас и прелазе на хомофону фактуру. Поставља се питање зашто је Хајдн поновио другу фразу са текстом *Osanna in excelsis* са почетком у тишој динамици као ехо ефекат, а завршава се *forte* динамиком у последња два такта. Могуће је да је Хајдн овим поступком хтео да дочара победу вере у Бога:

Пример бр.36 - Ј. Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Sanctus

26

na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san - na.

na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san - na.

na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na.

san - na in ex - cel - sis, o - san - na.

Tasto Solo

5 6 5 6 5 4 5

Benedictus

Benedictus је у овој миси став са најјасније израженим утицајем опере и честа је појава да један вокални солиста или ансамбл солиста изводе овај став. У овом случају постоји двоје равноправних солиста, сопран соло и оргуљаш. Коришћење оргуља као соло инструмента у миси је знак аустријске традиције и зато се такве Ммсе називају „оргуљским“. Ово је најдужи од свих ставова и представља централни став ове Ммсе.

Може се рећи да је став, по садржају, троделан јер се састоји од оргуљског увода, солистичког дела за сопран и хорског дела *Osanna in excelsis* традиционално преузетог из става *Sanctus*. Став почиње у субдоминантном тоналитету (Ес-дур), што је често решење код класичара, а завршава се у Бе-дур, дакле, у основном тоналитету. После оргуљског увода од 12 тактова, сопран има дводелну нумеру дужине 35 тактова. Два дела наступа сопрана су одвојена кратким оргуљским прелазом (уз минимално учешће осталих чланова оркестра) који такође постоји и испред полифоног *Osanna in excelsis*.

Osanna in excelsis је уобичајено полифон одсек али није ни копија *Osanna* из става *Sanctus* већ је измењено поновљен. У овом наступу *Osanna* почиње у Ес-дур у коме се завршио соло сопрана, али се убрзо, после само једног такта враћа у основни тоналитет (Бе-дур) у коме се став и завршава. Слично осталим ставовима, Хајдну је и овде пошло за руком да музичким средствима јасно осликава текст мисе. Нотни текст који изводи соло сопран је пун *анођатура* чиме се нарочито потцртавају речи *Benedictus* и *venit*:

Пример бр.37 - Ј. Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Benedictus*

28

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ne,

Tasto Solo

4/2

32

no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

(Solo)

37

Agnus Dei

Agnus Dei je, u poreђењу sa ostalim stavovima, prilično opsežan stav i u sebi ima i tradicionalnih i modernih odlika. Forma stava je uslovljena tekstem i obično je stoga dvoделна (*Agnus Dei qui tollis pecata mundi, miserere nobis* i *Dona nobis pacem*). Ovaј stav u mnogочему сегментима представља заокружење мисе тако што се у драматуршком прилазу мисном тексту Хајдн користи поступцима које смо срели у неким од пређашњих ставова. Први део става (1-31. такт до *Dona nobis pacem*) модулира из Бе-дура у Еф-дур пролазећи и задржавајући се у ге-молу и це-молу. Ту се примећује и да је Хајдн користио трочетвртински такт као и поменуте тоналитете у ставу *Credo (Et incarnatus est)* вероватно желећи да истакне бол и патњу у тексту *Agnus Dei qui tollis pecata mundi*. Хајдн модулацију веже директно за текст, односно реч *miserere* која у себи има увек умањени септакорд преко ког се модулира у следећи тоналитет:

Пример бр.38 - Ј. Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Agnus Dei*

The musical score is for the beginning of the *Agnus Dei* from Haydn's *Little Organ Mass*. It features a full orchestra and a vocal quartet. The tempo is *Adagio*. The score includes parts for Violino I, Violino II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo/Violoncello/Basso. The lyrics are: "A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re,". The score shows dynamic markings of *p* and *f*, and includes figured bass notation for the organ/violoncello/bass part.

И оркестрација има елементе реминисценције на став *Credo*. Виолине прате на самом почетку басову деоницу истом фигуром којом је прва виолина пратила басов наступ *crucifixus* (разломљени *staccato* акорд са покретом навише).

Динамички контрасти *forte* и *pijano* подсећају на став *Kyrie*. Помоћу динамичких контраста Хајдн поново осликава два емотивно различита начина у обраћању Богу. *Пијано* нас подсећа на смиреност, трпељивост, понизност и скромност док *forte* подсећа на отвореност и страственост.

Dona nobis pacem је обично писан у бржем темпу у односу на први део става, међутим то овде није случај. Такође је честа појава тематике из става *Kyrie, cum Sancto Spiritu (Gloria)* или *Et vitam venturi saeculi (Credo)*. Поступак који је уобичајен за овај став у мисама из тог периода је повратак *Dona nobis pacem* у основни тоналитет и коришћење имитације. У 50. такту се изненада јавља текст *Agnus Dei* као некакав поновљени вапај Богу што је потцртано *fortissimo*, динамичком ознаком која се у хору једини пут у целој миси јавља баш на овом месту:

Пример бр.39- Ј. Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Agnus Dei*

49

f *ff* *pianiss.* *pp* *p*

cem. A - gnus De - i, do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

cem. A - gnus De - i, do - na no - bis pa - cem,

cem. A - gnus De - i, do - na no - bis pa - cem,

cem. A - gnus De - i, do - na no -

f *p* [Vel.] $\frac{1}{4}$ 6 8 5 6 [Tutti]

Agnus Dei се завршава, а самим тим и миса, на неубичајен начин. Разлог што је текст *Dona nobis pacem* обично писан у бржем темпу и често полифоно, је у томе да се истовремено прикаже и Слава Божија и неограничено поверење које имају верници према Богу, а у музичко-формалном смислу представља идеалан начина да миса добије заокружење. У овом случају жеља композитора као да је била да припреми верника да напусти мису у потпуном миру и преданости Богу и у ту сврху су употребљена сва музичка средства. Две виолине које већ 6 тактова свирају *пијанисимо* од 67. такта имају ознаку *perdendosi* и завршавају у *унисону* са виолончелом и басом, хорски четвороглас се дели на женски и мушки хор који певају имитационо у *пијанисиму* и завршавају у наступ у претпоследњем такту, виолончело и бас прелазе у 68. такту на *тицкато* када и оргуље престају да свирају:

Пример бр.40 - Ј. Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Agnus Dei

65

perdendosi

pp

pianiss.

pp

pa - cem, pa - cem, pa - cem, do - na. pa - cem.

pa - cem, pa - cem, do - na. pa - cem.

pa - cem, pa - cem, do - na. pa - cem.

do - na no - bis pa - cem, do - na.

[Tutti]

7 6 6 8

pizzicato

senza Organo

Мала оргуљска миса у *Бе-дуру* се не може сматрати некаквим револуционарним делом. Хајдн је у много чему задржао традиционални приступ компоновању мисе, пре свега у третману текста и општим формалним решењима, а оно што је новина и што је он лично унео у композицију углавном је експресивност каква ауторима црквене музике у то доба није била својствена. Примећује се да је на једном малом простору, у овој миси која у различитим извођењима траје од 17 до 20 минута, Хајдн оставио читаву палету експресивних музичких решења. Уз све ово богатство музичког изражавања и крајњу извођачку приступачност мисе, ова миса недвосмислено представља дело које са задовољством могу слушати и верници на богослужењима и публика у концертним салама.

ПРИСТУПИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ КРОЗ МУЗИЧКЕ ПАРАМЕТРЕ

Темпо, динамика и артикулација су музички параметри које композитор упише, више или мање јасно, као идеју, али интерпретатор је тај који композицији даје коначни звук композиције и трајање. Питање интерпретације композиција насталих пре романтизма је отворено из једног новог угла после Другог светског рата када је почело интресовање за „аутентичну“ интерпретацију музичког дела. Дела су почела да се изводе на „старим“ инструментима (оригиналним инструментима, односно савременим копијама старих инструмената са интонацијом која је била важећа у доба кад су дела настала) и са бројчаним саставом извођача за који се претпоставља да је могао да учествује у првом извођењу. Неке композиције за које је публика навикнута да буду изведене са огромним бројем извођача (по неколико стотина) као што је, на пример Бахова *Пасија по Матеју*, по први пут су изведене са бројем извођача који одговара оригиналном Баховом ансамблу, а који је бројао укупно око 50 музичара.

Технички проналасци за снимање звука су омогућили да чујемо поједине велике композиторе из 19. и 20. века како свирају или диригују што своја, што туђа дела. На тај начин смо упознати са начином на који је одређени композитор остварио идеју записану у нотном тексту, односно како је сам себе интерпретирао. У случају Сергеја Рахмањина у могућности смо да чујемо неке од његових клавирских композиција које је снимио 2-3 пута и на сваком снимку се основни параметри интерпретације (темпо, агогика, динамика и артикулација) разликују.

Иако немамо снимке интерпретација великих композитора барока, класике и романтизма, до данас су сачуване многе школе за учење свирања инструмената, писма композитора и расправе о интерпретацији и њеним чиниоцима баш из тих епоха. Управо из тих докумената присталице „аутентичног“ извођења црпе највише информација. Понекад су и ти документи међусобно контрадикторни и као што је поменуто, на основу њих се не може са сигурношћу сазнати, на пример, да ли чембало треба да свира у Хајдновом симфонијском оркестру или не. Због тога и саме присталице „аутентичног“ извођења каткад упадају у бескрајне међусобне расправе за које, и поред бројних аргумената, ретко има коначног решења.

Проблем интерпретације музике нема никада једнострано решење и овај рад је стога покушај да се у потрази за одговором на питање интерпретације приђе са више

страна. Извођач тај одговор може да тражи у поменутиим документима, у самој партитури, у међусобном упоређивању музичких дела, као и у сопственом искуству и интуицији. У даљем тексту биће речи о интерпретацији основних музичких параметара, онако како их је Хајдн уписао у нотном тексту. Такође ће бити укључено и разматрање употребе гласа у Хајдновим вокално-инструменталним композицијама, приказ основа Хајднове технике оркестрације у раном периоду његовог стваралаштва као и решења за проблематику орнаментације.

ИЗБОР ТЕМПА И АГОГИКА У ДЕЛИМА ХАЈДНОВОГ РАНОГ ОПУСА

Музичка теорија у доба барока је сматрала да је темпо везан за метар (такт), односно за карактер барокне игре (Brown 1999:290). Преласком из барокног у класични стил постепено се мењало и схватање темпа, па темпо више не зависи од врсте такта, већ од више музичких чинилаца. Музичка теорија класичног стила дели темпа у спора, умерена и брза и свака од ових група има своје варијанте, што је остало као норма до данас. Хајднова Симфонија бр.26 у де-молу, Концерт за виолончело и оркестар у Це-дуру и *Мала оргуљска миса* бр.7 у Бе-дуру представљају три различита жанра. Сваки од та три жанра има и неке посебне захтеве кад је избор темпа у питању. Тематика ставова симфоније са драматургијом ставова одређује темпо извођења. Интерпретација текста и вокални захтеви одређују темпо у миси, док темпо у концерту за виолончело произилази из консензуса између предложених Хајднових идеја и идеја и способности солисте. Без обзира на ово генерализовано посматрање, избор темпа је у тесној вези са свим осталим музичким чиниоцима, са метром и акцентуацијом, динамиком, артикулацијом и фразирањем, без обзира на жанр коме дело припада.

Клајв Браун (Brown 1999:297) наводи чланке из часописа *Алгемајне Музикалише Цајтунг* из 1811. у којима се помињу сведочанства како су извођене Хајднова и Моцартова музика. У неким од сведочанстава се помиње и темпо тако да се може прочитати да су Хајдн и Моцарт волели да темпа првих ставова буду спорија него што је то била извођачка пракса у 19. веку, да је Хајдн волео бржа финала за разлику од Моцарта, да су и Хајдн и Моцарт волели да менуети буду свирани брже итд. Међутим, у доба класицизма су постојале и неке опште конвенције у вези са избором темпа. Виолиниста и композитор Јохан Фридрих Шуберт (Jochan Friedrich Schubert 1770-1811) у уџбенику *Нова школа певања* обухвата и износи конвенције које су стварали његови претходници и кад је у питању избор темпа, дотичне конвенције се могу сажети на следећи начин (Brown 1999:296):

1. Темпо не може бити одређен некаквим натписом, већ се заснива на унутрашњим карактеристикама саме композиције. То значи да *алегро* у осминама не мора бити једнако брзо свиран као *алегро* у триолама или четвртинама. Исто тако, *алегро* у црквеној музици или ораторијуму би требало да је мирнији од *алегра* у оперској или

камерној музици јер *алегро* који за основу има свечан текст у узвишеној и осећајној музици треба да буде уздржанији од *алегра* који за основу има весео текст и „лакшу“ музику.

2. *Алегро* са моћном, пуном хармонијом би требало да се изведе спорије од *алегра* са тривијалном хармонском основом.

3. У *адађу* такта 3/8 осмине треба да буду спорије од осмина у *адађу* такта 3/4.

4. Разлике у композиционом стилу и националном укусу такође су битне за одређивање темпа.

Овде се поставља једноставно питање: да ли темпо неког бржег става Мисе треба одређивати тако што ће бити упоређен са темпом једне брже нумере неке опере? Вероватно је да је такав став погрешан. Ако се узме у обзир Хајдново драматуршки успело тумачење текста у *Малој оргуљској миси* у Бе-дуру и евидентни оперски утицај у ставу *Benedictus* онда се долази до закључка да је темпо слуга у драматургији мисе исто као што је слуга у драматургији опере. Због тога је за диригента боље да се при тумачењу темпа мисе више ослони на музичке чиниоце из партитуре него да крене од записаних теоријских тумачења различитих аутора из Хајднове епохе. Међутим, ни у ком случају није лоше познавати ставове композитора савременика у вези тумачења ознака за темпо.

Ставови *Kyrie* и *Agnus Dei* су писани у темпу *адађо*. У Хајдново доба је мишљење о брзини *адађа* било подељено (Brown 1999:341). Прва група у којој су били и Леополд Моцарт (Leopold Mozart), Јан Ладислав Дусек (Jan Ladislav Dussek), Јохан Кристијан Бах (Jochan Christian Bach), Јохан Непомук Хумел (Johann Nepomuk Hummel) и Карл Черни (Karl Cherny) су сматрали да је *ларго* спорији од *адађа*. Друга група је сматрала да је *адађо* спорији од *ларга* и тој групи су припадали и Хенри Персел (Henry Purcell), Јозеф Јоаким Кванц (Joseph Joachim Quantz), Карл Филип Емануел Бах (Karl Philip Emanuel Bach), Муцио Клементи (Muzio Clementi) и Јохан Баптист Крамер (Johann Baptist Cramer). У делима Хајдна и Моцарта се осећа наклоност обојице аутора првој, а код Бетовена другој групи. Став *Kyrie* је писан у 4/4 такту, почетак је врло спор у релативно дугим нотним вредностима. Међутим, кад виолине од трећег такта почну да свирају моторичну шеснаестинску *стакато* пратњу од разломљених акорада и репетираних тонова, без обзира што хор остаје у истом темпу као на почетку става, цео став звучи као да је покренут и утисак некаквог јако спорог *адађа* заиста не постоји:

Пример бр.41- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Kyrie*

Adagio

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
Violoncello
e Basso

Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e

Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e

Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e

Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e

Adagio 6/8 6/8 7/8 7/8 9/8 6/8 6/8

Став *Agnus Dei* је сличан ставу *Kyrie* јер хор опет пева у дужим нотним вредностима кроз већи део става а виолине имају опет осминску *стакато* пратњу од арпеђираних акорада и поновљених тонова. На избор темпа овде утиче и трочетвртински такт као и фразирање по коме један лук у виолинама и хору обухвата и по цео такт (од 33. такта надаље) при чему се и хор полако спушта у дубоку лагу која није пријатна за певање ако се пева преспоро. Поред ових техничких разлога, важно је и поменути да би мелодија и хармонска структура става изгубиле на изражајности у случају споријег *Адађа* :

Пример бр.42- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Agnus Dei*

33

Do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem,

Do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem,

Do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem,

Do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem,

10 10 10 8 4 6 6 5 4 3

[Vcl.] 10 10 10 8 4 6 6 5 4 3

Одсек *Et incarnatus est* става *Credo* је такође писан у *адађу*. По питању темпа може се изводити исто као *Agnus Dei*, с обзиром да се ради опет не само о трочетвртинском такту већ и о осталим чиниоцима који утичу на избор темпа (дуге нотне вредности, мелодија, дубока лага хора). Хор у дубокој лаги у комбинацији са врло спорим хармонским ритмом (*Et homo factus est*, 24-30 такт) може да зазвучи интонативно нестабилно у случају да је цео одсек почео у преспором темпу:

Пример бр.43- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Credo*

The image shows a musical score for the Credo section of Haydn's Little Organ Mass. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 20 and ends at measure 26. It features a piano accompaniment on the left and a four-part vocal choir on the right. The lyrics are: "ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho-mo, et ho-mo fa-ctus". The second system starts at measure 27 and ends at measure 30. It continues the piano accompaniment and the vocal choir. The lyrics are: "est, ho-mo fa-ctus est, ho-mo fa-ctus est, ho-mo fa-ctus est, cru-ci-". The score includes dynamic markings like "pianiss." and "pianiss.".

Став *Benedictus* изразито импровизационог звука са својим богато расписаним оргуљским и сопранским солем у 4/4 такту могао је да има за ознаку темпа само *Moderato*. Богата ритмичка импровизациона структура става (пунктиран и триолски ритам, мноштво украса и пасажа, смена *стаката* и *легата* у оргуљском солу) заједно са озбиљним солистичким вокалним захтевима учиниће изводљивим овај став само у умереном темпу. Ако је темпо пребрз, соло сопран ће са тешкоћама стићи да отпева у низу пунктиран ритам и украс на поновљеном тону у 45. такту:

Пример бр.44- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Benedictus*

42

p

p

dictus, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in

(Solo)

p

Ако је пак, темпо преспор, сопрану ће бити немогуће да без убрзања (што је стилски неприхватљиво!) отпева фразу *In nomine Domini* од 46. до 49. такта са текстом који је Хајдн уписао, а не са олакшаном варијантом кроз убацивање слогова у 47. такту, а која је поменута у одељку о третману гласа у ставу *Benedictus*:

Пример бр.45- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Benedictus*

47

no - mi - ne Do - mi - ni.

(Solo)

У брзе ставове ове Мисе спадају: *Gloria*, *Credo* (први и трећи одсек) и *Sanctus* са рефреном *Osanna* који се понавља после става *Benedictus*. *Gloria* и трећи одсек става *Credo* (*Et resurrexit*) су тематски идентични, у трочетвртинском такту са уписаним темпом *Allegro* иако *Gloria* има придодато у загради и *di molto*. Заједнички за оба

алегра је и мотив који изводе виолине. Шеснаестинске паралелне терце на речи *Amen* које се у оба става прво јављају у женским па у мушким гласовима (*Gloria*, 27. такт, тенор и бас) треба да се отпевају равномерно и разговетно у врло брзом темпу и представљају један од чинилаца у одређивању темпа:

Пример бр.46- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Gloria*

Четвртина из трочетвртинског такта става *Gloria* би по трајању требало отприлике да одговара осмини из четиричетвртинског става *Kyrie*.

Знатно умеренији *алегро* се налази на почетку става *Credo*. Одредницу за овај темпо, што се хора тиче, чини отежан изговор текста који је уписан уз краћу ритмичку вредност (*nostram*, тенор, 3. такт):

Пример бр.47- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Credo*

Украс (*грунето*) на поновљеном тону у виолинама (10. такт) такође сврстава овај *алегро* у умерено брза темпа:

Пример бр.48- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Credo*

7

vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in vi - si - bi - li - um.
 fa - cta sunt, per quem o - mni - a fa - cta sunt.
 scen - dit, de - scen - dit de coe - lis, de coe - lis.
 De - o, de De - o.

Sanctus је јединствен став у миси по врсти такта, а то је такт 6/8. Сичилијана која се јавља у свим гласовима даје ставу елегантан карактер и то је први разлог због кога не треба изводити овај став у пребрзом темпу. Поред сичилијане и овде је одредница *алегра* брзина којом може разговетно да се испева текст потписан под краће нотне вредности (*Sabaoth*, тенор и бас, 7. такт):

Пример бр.49 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Sanctus*

6

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
 Sa - ba - oth, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.
 San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.
 San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.

Брза промена *фортеа* у *пијано* и *пијана* у *форте* на крају става *Sanctus* такође ће утицати на то да став не буде изведен у пребрзом темпу:

Пример бр.50- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Sanctus*

26

na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san - na.

na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san - na.

na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na.

san - na in ex - cel - sis, o - san - na.

Tasto Solo

5 6 5 6 5

За разлику од симфоније бр. 26 и концерта за виолончело у Це-дуру, миса има уписане промене темпа у оквиру ставова. Хајдн је уписао промене темпа не подразумевајући постепене прелазе. На неким местима је због логике музичког тока пожељно направити умерен прелаз између два темпа и то су места где се прелази из бржег у спорији темпо. Први случај је прелаз између првог и другог одсека става *Credo* (*Allegro – Adagio*) у коме је добро да последња четвртина *алегра* буде истог трајања као прва четвртина *адађа*. Овакав поступак оправдава и карактер првог одсека става *Credo* који са својом политекстуалношћу, полифонијом и типично барокном каденцом са украсом пред крај такта има барокни призив:

Пример бр.51- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Credo*

6

11 Adagio

Сличан поступак среће се и код прелаза између краја оргуљског сола у ставу *Benedictus* и рефрена *Osanna in excelsis*, иако се овде прелази из наизглед споријег у бржи темпо. Темпо рефрена *Osanna* јесте бржи, међутим пулс у ставу *Benedictus* је осмина која је бржа од дводелног (три осмине плус три осмине) пулса шестоосминског такта у *алегру*. Са музичко-правописне тачке гледишта интересантна је и појава да се овај прелаз налази у оквиру једног такта (57. такт) и да се у оквиру истог такта истовремено поред промене у темпу могу пронаћи и промене у такту (4/4 у 6/8) и у тоналитету (Ес-дур у Бе-дур). Зато би последња осмина са трилером у оргуљама требало да се успори и да траје исто као три осмине у шестоосминском *алегру*:

Пример бр.52- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Benedictus*

55

Allegro

Tenore

Basso

[Tutti]

O - san - na in ex - cel - sis, in ex -

Allegro

f *p* *f*

Једини случај повратка из споријег у бржи пулс (из *адађа* у *алегро*) је прелаз између другог и трећег одсека става *Credo* и он се изводи без икаквог постепеног прелазу у промени темпа јер би у том случају последња фигура од четири шеснаестине у другим виолинама била нагло и неумерено убрзана, а цео одсек са текстом *Et resurrexit* не би звучао као изненадна објава Васкрсења:

Пример бр.53- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Credo*

44

Allegro

pul - tus est.

pul - tus est.

Et re - sur - re - xit

Et i - te - rum ven -

et se - pul - tus est. Et in Spt - ri - tum San - ctum,

et se - pul - tus est. Qui cum

Allegro

f

Избор темпа у симфонији зависи пре свега од тематике ставова. Основна карактеристика прве теме првог става је синкопиран ритам који не би требало да буде пребрз због ритмичке прецизности. Први став симфоније јесте писан у такту 4/4 у темпу *Allegro assai con spirito*, али пулс овог става звучи дводелно као да је у питању

ала бреве такт. У доба класицизма и раног романтизма владало је мишљење да ала бреве такт не означава де дело треба да буде изведено дупло брже него што су уписане нотне вредности, већ мало спорије од тога. Та дводелност пулса се јасно чује у прва четири такта моста (9-12. такт). Ако се узме у обзир да трилеру претходи и предудар и да се трилер завршава мирним *стакато* акордом меког звука, онда темпо *алегро* овог става заиста треба да тежи умеренијој варијанти. Овакав темпо ће истаћи и мирну коралну мелодију друге теме:

Пример бр.54- Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став

The image displays two systems of musical notation for Example 54, which is the first movement of Haydn's Symphony No. 26. Each system begins with a piano introduction consisting of two staves of music. The first system then branches into three parts: a woodwind part (likely flutes) with a second ending marked 'a2', a string quartet part with a melodic line in the first violin and accompaniment in the other strings, and a piano part with a melodic line in the right hand and accompaniment in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Темпо другог става (*Adagio*) треба да буде у сврси истицања двогласа између коралне мелодије која се налази у обои и другим виолинама и импровизационо смишљеној пратњи у првим виолинама:

Пример бр.55- Ј.Хајдн, симфонија бр.26, други став

The image shows a musical score for the second movement of Haydn's Symphony No. 26, marked 'Adagio'. The score is in 3/4 time and features a 'Chorale' for the strings and a 'Solo' for the first Oboe. The instruments shown are 2 Oboes, 2 Corni in F/Fa, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'p' (piano). The score is written in a single system with five staves. The first staff is for 2 Oboes, the second for 2 Corni in F/Fa, the third for Violino I, the fourth for Violino II, and the fifth for Viola and Violoncello e Basso. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'p' (piano). The score is written in a single system with five staves. The first staff is for 2 Oboes, the second for 2 Corni in F/Fa, the third for Violino I, the fourth for Violino II, and the fifth for Viola and Violoncello e Basso. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'p' (piano).

У Хајдновим симфонијама се појављује највише недоумица, кад је темпо у питању, баш у менуетима. Мада је менует наизглед само елегантна дворска игра заснована на једноставној мелодији и ритму, Хајдн се труди да сваки менует има у себи нечег посебног. Неке од специфичности Хајдновог менуета су једноставност и ритмичност које подсећају у многочему на народну музику (Andreis 1966:309). У симфонијама менует може да има различите ознаке за темпо, што умногоме утиче на карактер игре који је само наизглед непроменљив. Ознаке темпа менуета тако могу бити: *Menuetto*, *Tempo di menuet*, *Moderato*, *Allegretto*, и *Allegro*. Брже ознаке темпа у садејству са ритмом и пулсом могу Хајдновим менуетима понекад дати и призивак који подсећа и на скерца какве ћемо срести код Бетовена. Менует у симфонији бр. 26 је специфичан не по ознаци темпа, већ по томе што нимало не подсећа на једноставну игру. Мада темпо овог менуета може бити мало бржи, пре свега због споријег хармонског ритма, праве одреднице које произилазе из музичких параметара (а не само из ознаке за темпо на почетку менуета) наћи ће се тек у трију. У трију Хајдн инсистира на лигатуром повезаним паровима осмина, повезаним четвртинама, на изненадном *forte* акорду који се јавља на ненаглашеном тактовом делу. Све ово се примећује већ у првих осам тактова трија и бржи темпо никако не би могао да одговара карактеру трија који је Хајдн замислио:

Пример бр.56- Ј.Хајдн, симфонија бр.26, трећи став

The image shows a musical score for a Trio section, measures 49 through 52. The score is written for six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like accents. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a clear rhythmic pattern.

Без обзира што је солиста главни фактор који одређује темпо у солистичком концерту, треба приметити да је први став Концерта за виолончело, мада изразито виртуозан писан у темпу *Moderato* и такту 4/4 исто као темпо става *Benedictus* у миси. Ако се прва тема првог става концерта упореди са оргуљским солем на почетку става *Benedictus*, примећује се да је Хајдн ознаку *Moderato* уписивао на местима где се изражајност теме крије пре свега у њеном ритмичком и артикулационом богатству:

Пример бр.57 - Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, први став

The image shows a musical score for the first movement of Haydn's Concerto for Cello. The score is for a full orchestra, including Oboe I, Oboe II, 2 Corni in C, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Bass. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like accents. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a clear rhythmic pattern. The score is written for measures 1 through 3.

Пример бр.58 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Benedictus

The musical score is for the Benedictus of the Little Organ Mass by Joseph Haydn. It features five staves: Violino I, Violino II, Soprano Solo, Organo Solo, and Violoncello e Basso. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The Violino I and II parts start with a piano (p) dynamic and end with a forte (f) dynamic. The Organo Solo part features a trill (tr) and a triplet (3). The Violoncello e Basso part starts with a piano (p) dynamic.

Ознака темпа трећег става концерта *Allegro molto* и углавном једноставна пулсирајућа оркестарска пратња дају солисти право да својим виртуозним способностима уобличи темпо става. Без обзира на виртуозитет солисте, пожељно је да овај остане у оквиру Хајдновог стила који се очитује пре свега у ритмичкој јасноћи како солисте, тако и оркестра.

ДИНАМИКА И АРТИКУЛАЦИЈА У РАНОМ ХАЈДНОВОМ ОПУСУ

Композиторска пракса уписивања динамичких одредница средином осамнаестог века се сводила на то да се динамичке ознаке у композицијама уписују само као основне смернице за извођење, а некакво посебно детаљно уписивање динамичких захтева од стране композитора није било практиковано (Brown 1999:59). Композитори су се, кад је у питању извођење, ослањали на извођаче, на њихово познавање стила и карактера дела. Такође, композитори су неретко били и диригенти. Међутим, у извођењима је била и прилично често заступљена пракса да је сва динамика „црно-бело“ извођена, без обзира на евентуалне нијансе које би се, било из стилских било естетских разлога, подразумевале.

Док је писао дела раног опуса, Хајдн је био и њихов извођач на Естрхазидејевом двору. То може бити и разлог зашто није детаљније уписивао динамичке ознаке, будући да је сам знао шта како треба да звучи а као диригент је имао сва права да своје идеје и спроведе. Други разлог је можда и сам карактер његове музике тог периода која је базирана више на контрастима него на прелазима, што у доба раног класицизма није било ништа необично.

Мада *Мала оргуљска миса* садржи основне варијанте Хајдновог динамичког плана (*p*, *pp*, *f*, *ff*) не треба схватити да су те динамичке ознаке довољне за стилско извођење мисе. Ознака *f* је понекад подразумевала да ако после *forte* одсека следи ознака *p* (*пијано*) одсек, та два одсека буду повезана *декрешентом* на крају првог одсека. За такав динамички прелаз морала би да постоји мелодијска логика, односно логичан крај фразе на крају *forte* одсека. Са друге стране, следећи одсек који је тиши требало би да настави са сличном тематиком па нема потребе одвајати ова два одсека оштром динамичком границом. Такав случај постоји у 9. такту става *Kyrie*:

Пример бр.59 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Kyrie*

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie section of Haydn's Little Organ Mass. It features a piano accompaniment in the upper system and four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in the lower system. The lyrics are: e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son. Ky-ri-e e-lei-son. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and various musical notations including notes, rests, and bar lines.

Несистематичност у уписивању динамичких ознака код Хајдна негде иде до екстремних појава. На почетку ставова *Gloria*, *Credo* и *Sanctus* Хајдн није уписао никакву динамичку ознаку. У таквим случајевима, најбоља упутства за интерпретацију извођачи могу наћи у добрим редакцијама у којима су динамичке ознаке уписане у заградама. У ставу *Gloria* нагла динамичка промена је уписана тек у 20. такту и то само у виолинама, не у хору, и то је прелазак у *пијано*, директно испред речи *Amen* у сопрану и алту. Због тога је логично да цео претходни део става *Gloria* буде свиран у *фортеу*. За разлику од претходног примера, на месту промене у *пијано* два одсека се не повезују *декрешендом*, јер у другом одсеку следи сасвим другачија тематика (прелаз 20-21. такт):

Пример бр.60- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Gloria*

The image shows a musical score for the beginning of the Gloria section of Haydn's Little Organ Mass. It features a piano accompaniment in the upper system and four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in the lower system. The lyrics are: a-men, a-men, a-men, a-men, a-men, a-men, a-men, a-men. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and various musical notations including notes, rests, and bar lines.

Басова фраза *Crucifixus etiam pro nobis* у ставу *Credo* почиње ознаком *pianiss.* Након шест тактова наступа баса и шест тактова наступа целог хора, женски хор унисоно почиње у 43. такту двотакт *et sepultus est* под динамичком ознаком *p* што никако не значи да би требало да пева нешто јаче у односу на претходни *pijanissimo*:

Пример бр.61- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Credo*

37

pas - sus, pas - sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

У ставу *Benedictus* (4. такт) у виолинама се налази ознака *forz* (*форцато*, или пре *форцандо*). Та ознака означава *крешендо* (у овом случају врло благ *крешендо*, пре *еспресиво*), а не акцентовање тонова, што се види из тога да је уписана под три ноте у *легату*:

Пример бр.62 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Benedictus*

Moderato

Violino I *p* *forz p*

Violino II *p* *forz p*

Soprano Solo

Moderato

Organo Solo

Violoncello e Basso *p*

Прави одговор на питање зашто ознака *forz* означава *крешендо* а не акцентуацију, даје партитура концерта за виолончело и оркестар бр. 1 која садржи оба начина означавања *крешенда*. На почетку другог става (8. такт) ознаку *cresc.* има половина коју свирају прве виолине а остатак оркестра и солиста свирају са ознаком *forz.* :

Пример бр.63 – Ј.Хајдн, концерт за виолончело и оркестар бр.1, други став

На основу овог овог примера се може претпоставити да је Хајдн у овом периоду ознаком *cresc.* радије захтевао промену на држаном тону, а да је ознаком *forz.* подразумевао појачавање звука уопште. На репетираним тоновима Хајдн такође ставља ознаку *cresc.* што се види у другом ставу концерта за виолончело бр.1 (110. такт):

Пример бр.64 – Ј.Хајдн, концерт за виолончело и оркестар бр.1, други став

Чак и када је јасно шта ознака *forz.* значи, поставља се питање какву промену је Хајдн замислио с обзиром да је у 134. и 135. такту трећег става концерта за виолончело бр.1 свим деоницама гудачког оркестра ову ознаку уписао на различитим местима. Да ли је Хајдн хтео да *крешендо* почне у свакој деоници на различитом месту или да почне постепено од друге половине 134. такта где је ознака први пут написана у виолама? Из техничких разлога вероватније је друго решење јер се овај брзи *крешендо* завршава изненадним *пијаном* у 137. такту:

Пример бр.65 – Ј.Хајдн, концерт за виолончело и оркестар бр.1, трећи став

The image shows a musical score for the third movement of Haydn's Concerto for Cello and Orchestra, No. 1. The score is divided into two systems. The first system covers measures 134 to 135, and the second system covers measures 136 to 137. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The first system shows the beginning of a crescendo with 'forz.' markings in various parts. The second system shows the end of the crescendo with 'p' markings, indicating a sudden change to piano.

Поред ознаке *forz.* Хајдн је *крешендо* обележавао и ознаком *rinf.* (*ринфорцандо*, *ринфорцато*). У 159. такту трећег става концерта за виолончело у Це-дуру налазе се оба знака као ознака за *крешендо*:

Пример бр.66 – Ј.Хајдн, концерт за виолончело и оркестар бр.1, трећи став

The image shows a musical score for measures 159-162 of the third movement of Haydn's Concerto for Cello and Orchestra No. 1. The score is written for piano and cello. The piano part is in the upper staves, and the cello part is in the lower staves. The piano part has dynamic markings: *rinf.* (measures 159-160), *forz.* (measures 161-162), and *forz.* (measure 163). The cello part has dynamic markings: *[rin]f.* (measures 159-160), *f[orz].* (measures 161-162), and *f[orz].* (measure 163). The piano part also has a *b²* marking in measure 163. The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and articulations.

Понекад Хајдн у исто време уписује две различите нијансе исте динамике (*p* уз *pp*, *f* уз *ff*) у различитим деоницама. Такво уписивање је пре одраз Хајднове несистематичности у уписивању ознака него жеља за динамичким нијансирањем између деоница. Први пример је из Концерта за виолончело (трећи став, 236. такт):

Пример бр.67 – Ј.Хајдн, концерт за виолончело и оркестар бр.1, трећи став

233

The image shows a musical score for piano accompaniment. It features several staves: a grand staff at the top, followed by a violin staff, and then a cello/bass staff. The piano part is written across two staves. Dynamics include *f*, [*f*], and *pp*. The score is marked with measure numbers 233 and 234.

Други пример је из мисе:

Пример бр.68 - Ј.Хајдн, Мала оргуљска миса, *Agnus Dei*

49

The image shows a musical score for the final section of a mass. It includes piano accompaniment and vocal parts. The piano part is written across two staves, with dynamics including *f*, *ff*, and *ppianiss.*. The vocal parts have lyrics in Latin: "cem. A - gnus De - i, do - na no-bis pa - cem, pa - cem, do - na no-bis pa - cem, do - na no-bis pa - cem, do - na no-bis pa - cem." The score is marked with measure numbers 49 and 50. There are also performance instructions like [Tutti] and [Vcl.] with fingering and bowing indications.

На самом крају мисе, иако хор и оркестар свирају у *пијанисиму* Хајдну је било битно да у виолинама напише ознаку *perdendosi* (превод: губити се, нестајати) као додатно појачавање ефекта *пијанисима* којим се миса завршава:

Пример бр.69 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Agnus Dei

Списак ознака за артикулацију је, бар у ова три дела раног Хајдновог опуса, сиромашан. Што се тиче уписаних лигатура које означавају *legato* Хајднове намере су јасније него кад је реч о динамици, те недоумице око извођења *legata* не постоје. Хајдн бележи *staccato* на два начина: тачком и усправном цртицом (клинчићем). Обележавање цртицом је код Хајдна доста чешће и нема јасне разлике између извођења *staccato* обележеног на ова два начина, мада су бројни теоретичари и музички педагози тог доба у својим радовима покушавали да разјасне разлику између ова два знака. Већ пред крај 18. века појављује се идеја да клинчић (цртица) означава оштрији *staccato* у *forte* динамици (што се среће понегде код Моцарта) а да тачкица означава лакши, мекши *staccato* у *piu*ану (Keller 1955:45).

На овом месту треба поменути неке нормe које се тичу општег звука оркестра (баланса у оркестру) који изводи поменута дела. У случају да се дела изводе на савременим инструментима треба водити рачуна о томе да у саставу који би по величини био сличан Естерхазијевом оркестру (6-8 виолина, 2 виоле, 2-3 виолончела, један контрабас и један фагот, Landon 1966:14), хорне и обое треба скоро увек да свирају тише, без обзира на генералну динамику, јер би биле прегласне у односу на малобројни гудачки корпус. Исто тако, у случају да мису изводи већи хорски ансамбл, потребно је да састав *кирхентрија* буде увећан онолико пута колико волумен хорског ансамбла то захтева. При томе свему треба узети у обзир да је Хајдн пишући ове композиције водио рачуна и о акустичким својствима просторија, односно цркве у којима су ова дела премијерно изведена и чији специфични ехо целокупном звуку мисе даје посебан звук.

ГЛАС КАО ХАЈДНОВО СРЕДСТВО ИЗРАЗА У МАЛОЈ ОРГУЉСКОЈ МИСИ БР. 7 У БЕ-ДУРУ

Јозеф Хајдн је целог живота компоновао за глас. Готово све музичке форме у којима је глас главно изражајно средство, било световне (опера, соло песма, ораторијум, хорске композиције, камерна музика, кантате), било духовне (мисе и друге једноставније црквене композиције) биле су део његовог опуса. Без обзира о ком жанру се ради и какав инструментални ансамбл прати солисту или хор у тим делима, могуће је издвојити неке основне композиционе поступке у којима се види како Хајдн третира људски глас као најмоћније музичко изражајно средство. Сам Хајдн описује глас као моћно изражајно средство на следећи начин (Webster 1998:35) :“Певање може скоро бити проглашено изгубљеном уметношћу. Уместо да певају, људи дозвољавају инструментима да доминирају.“ Јаснији увид у Хајднов однос према компоновању за глас помоћи ће интерпретатору, солисти, хору или диригенту да пронађе најбоља интерпретативна решења која ће Хајднов вокални стил показати у најбољем светлу.

Мада мала по форми, али никако и по богатству израза, *Мала оргуљска миса* у себи садржи довољно елемената који ће јасно представити Хајднов стил компоновања за хор или вокалног солисту. Интерпретација текста певањем је у овој миси доведена до савршенства и сва драматургија овог дела заснована је на добром коришћењу хора и солисте. Чак и у формалном смислу, централно место мисе заузима *Benedictus* писан за соло сопран.

С обзиром да носећу улогу у тумачењу текста мисе има хор, прво треба кренути од интерпретативних захтева које је Хајдн поставио пред хор. Будући да је мисни текст писан на латинском језику, на самом почетку рада са хором треба јасно нагласити да је изговор текста врло важно изражајно средство и да треба инсистирати на традиционалном латинском изговору текста, а не на италијанизираној варијанти која такође има своје поборнике.

КОРИШЋЕЊЕ ОПСЕГА ХОРСКИХ ГЛАСОВА

Претпоставимо да је Хајдн ову мису из одређених техничко-акустичких разлога написао за прилично мали хорски ансамбл. Из саме партитуре се не може видети за колико велики хор је миса писана, сем што је јасно да је реч о једноставном четворогласном мешовитом хорском слогу у коме нема поделе појединачних деоница на више и ниже, на пример, на први и други тенор. Овако писан хор омогућава да дело може да изведе и већи и мањи ансамбл под условом да ансамбл располаже певачима одговарајућих вокално-техничких способности. Претпоставка да је Хајдн написао *Мису бревис* и да је самим тим пред хор и солисту поставио ниже техничке захтеве него што би их иначе поставио у некој *Миси солемнис* или ораторијуму, у потпуности је погрешна.

У приказивању Хајдновог хорског стила може се поћи од употребе амбитуса хорских гласова. Високи изражајни захтеви које пред хор поставља драматургија текста мисе су као последицу имали то да је Хајдн скоро сваку хорску деоницу написао у амбитусу који је, за оно доба, био скоро максималан, тако да преглед амбитуса хорских гласова изгледа овако :

сопран (од *малог бе* до *ас²*)

алт (од *малог а* до *ес²*)

тенор (од *малог це* до *ге¹*)

бас (од *великог ес* до *ес¹*).

Примећује се да су спољни гласови, нарочито бас, нешто ширег амбитуса у односу на унутрашње. Међутим, Хајдн је у другим вокално-инструменталним делима писао и за шире амбитусе, на пример хорски сопран у неким Хајдновим композицијама пева и до *бе²* (ораторијум *Стварање света*).

Такође се примећује да се високи гласови крећу до дубина које нису баш пријатне за сопран или тенор. При томе треба узети у обзир да је у Хајдново доба камертон био нижи за око пола степена у односу на данашњи камертон и да стога високим гласовима можда већи проблем причињавају дубоки тонови (*мало це* у тенору и *мало бе* у сопрану) него висине.

Под условом да хорски певач поседује основно познавање хорске вокалне технике и очуване гласовне могућности, досезање постављених граница у амбитусу не

би требало да је проблем и у томе је Хајдн понекад хорском певачу помагао тако што певач до изразито високих или ниских тонова долази постепеним лествичним покретом или мањим скоком навише из доњег припремљеног тона, ако је у питању скок у виши тон. Треба напоменути да и оркестар увек подржава хор у овим случајевима. Неколико примера ће дати јаснију слику о овом занатски оправданом Хајдновом поступку. У ставу *Kyrie*, у 15. такту, тенор се постепено креће узлазно до ge^2 и то у *фортеу*, што додатно олакшава певање поменуте висине:

Пример бр.70 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Kyrie*

У ставу *Agnus Dei* сопран долази до as^2 благим скоком навише из ef^2 у 42. такту а до свог најдубљег тона (*мало бе*) стиже поступним покретом наниже и праћен алтом са доњим терцама. Сопран и алт ће се на крају фразе срести у унисону и на тај начин ће

алт помоћи сопрану да отпева овај, за сопранску лагу, врло дубок тон. И бас у ставу *Agnus Dei* долази до свог најдубљег тона поступним покретом а затим скоком од терце наниже у 48. такту:

Пример бр.71 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Agnus Dei*

41

do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem,

do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem,

do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem,

do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem,

[Tutti] Tasto Solo *) 6^{b7} 5⁷ 4⁵ 9 8 5 5 8 6 6 6 6 6 6^{b7} 6⁴ 3

Дубока мистичност одсека *Et incarnatus est* захтевала је промену такта (4/4 у 3/4) , промену темпа (*Allegro* у *Adagio*) тако да након оркестарског прелаза тенор и бас певају неприпремљену октаву *мало еф-еф*¹ у *пијану* (11. такт), при чему хор мора да звучи потпуно мирно и уједначено. Најбоље решење да овај такт заиста тако звучи је да се тенор саветује да пева фалсетом:

Пример бр.72 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Credo*

11 Adagio

Et in-car-natus est, et in-car-natus est de Spi-ri-tu San-cto

Et in-car-natus est, et in-car-natus est de Spi-ri-tu San-cto

Et in-car-na - tus est, in-car-na - tus est de Spi-ri-tu San-cto

Et in-car-na - tus est, in-car-na - tus est de Spi-ri-tu San-cto

Adagio

Хајдн не олакшава увек досезање висина поступним покретом или благим скоком. У ставу *Gloria* (18. такт) тенор скоком од велике сексте навише досеже највиши тон свог опсега (*ze¹*) а бас истовременим скоком чисте октаве навише досеже највиши тон свог опсега (*ec¹*). Треба узети и у обзир чињеницу да је темпо на овом месту прилично брз и да цео хор после овог такта треба да узме брзо кратак дах испред речи *Amen*. Треба обратити пажњу и на то да хор на овом месту никако не сме да успори или да испевава и продужава последњу, високу четвртину у 18. такту :

Пример бр.73 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Gloria*

The image shows a musical score for the Gloria section of a Mass by Joseph Haydn. It covers measures 15 through 18. The score is arranged for piano and four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris,". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The vocal parts have a melodic line that includes a significant interval jump, particularly in the tenor part, which is highlighted in the text above.

Идентична ситуација постоји и у 69. такту у ставу *Credo*. Међутим, на једном месту цео хор пева неудобни унисони скок од дециме навише при чему бас и алт достижу највише тонове амбитуса, а у следећем такту тенор и сопран достижу ниске тонове. Овај скок навише (*Credo*, 24. такт) је писан у *пијану* тако да су управо динамички захтеви ти који одређују начин певања, јер хор треба у овом тихом *унисону* да звучи апсолутно уједначено. На овом месту се може саветовати да скок певају само виши гласови, сопран и тенор, и ако је хор већи онда са њима и први алт и баритон. Наравно, оваквим решењима се прибегава у случају слабије вокално-техничке спремности целог хора:

Пример бр.74 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Credo

20

ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho-mo, et ho-mo fa-ctus

ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho-mo, et ho-mo fa-ctus

ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho-mo, et ho-mo fa-ctus

ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho-mo, et ho-mo fa-ctus

Драматургију овог одсека који унисоним *пијаном* објављује тајну рађања Спаситеља Хајдн завршава преласком из унисона у умањени квинтсектакорд у коме сопран пева ce^1 кроз читава три такта, а алт пева малу терцу терцу преко сопрана. Каква је била Хајднова идеја када је заменио регистре сопрана и алта, стављајући сопран у прилично непријатан регистар? Вероватно је Хајдн хтео да алт својом тамнијом бојом кроз иста три такта истакне највиши тон у акорду који би у случају да је писан у сопрану био ионако слабије изражајан а то је ec^1 . На овом месту хор мора да обрати пажњу на интонацију због тога што сем тенора сви гласови певају релативно дубоко тонове у овом дисонантном умањеном квинтсектакорду (27. такт), па је најбитније да хор добрим дахом подржава интонацију акорада који трају поприлично дуго:

Пример бр.75 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Credo

27

est, ho-mo fa-ctus est, est, ho-mo fa-ctus est, est, ho-mo fa-ctus est, cru-ci-

est, ho-mo fa-ctus est, est, ho-mo fa-ctus est, est, ho-mo fa-ctus est, cru-ci-

est, ho-mo fa-ctus est, est, ho-mo fa-ctus est, est, ho-mo fa-ctus est, cru-ci-

est, ho-mo fa-ctus est, est, ho-mo fa-ctus est, est, ho-mo fa-ctus est, cru-ci-

est, ho-mo fa-ctus est, est, ho-mo fa-ctus est, est, ho-mo fa-ctus est, cru-ci-

Када Хајдн жели да опише дубоку потресеност проузроковану Христовим страдањем и погребом, он ће ставити текст *et sepultus est* (*Credo*, 43-46. такт) у унисоно певање сопрана и алта на тону *de1* и након тога тенору и басу на тону *мало де*. *Пијано* динамика олакшава сопрану певање овог прилично дубоког тона и диригент би и требало да инсистира на томе да су у овој смени женских и мушких гласова управо дубоки гласови ти који ће својим бојом дати изражајност овом одсеку. Мистика овог места се добија управо бојом и тихим певањем дубоких гласова што је нарочито важно због тога што се став наставља изненадном променом темпа, динамике, слога и увођењем политекстуалности чиме се описује свеопшта радост изазвана Христовим васкрсењем (*Et resurrexit*):

Пример бр.76 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Credo*

37

pas - sus, pas - sus, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est, et se - pul - tus est,

44

Allegro

pul - tus est. Et re - sur - re - xit Et i - te - rum ven - et se - pul - tus est. Et in Spi - ri - tum Sanctum, Qui cum

Allegro

ПРОБЛЕМАТИКА ФРАЗИРАЊА И МИКРО-ДИНАМИКЕ

У претходном излагању је поменуто да је добар дах предуслов за издржано и интонативно тачно певање дугих и (пре)дубоких тонова у високим гласовима. Постоји неколицина места у *Малој оргуљској миси* где се поставља питање да ли, како и када текст, хорски слог, вођење гласова и жељено обликовање фразе дозвољавају певачу да узме дах. Хајднава машта, слично Баховој, на тим местима као да није реално сагледавала проблематику узимања даха, а самим тим почетака и завршетака фразе. Узимање даха није само чисто техничко питање и предуслов је за стилски успешно извођење фразе. У овом делу текста ће бити речи само о местима у партитури где постоје недоумице како и где узети дах са циљем неометаног и логичног вођења музичког тока.

Већ на почетку става *Kyrie* (2. такт) срећемо случај где темпо, дужина фразе са законитостима фразирања и поновљен текст после зареза (*eleison, eleison*) налажу да алт и бас између поменуте две речи у сопрану узму дах. Истоветан случај постоји у истом ставу (18. такт), такође у тенору на почетку репризе *Kyrie eleison*. Код тенора узимање даха на истом месту није могуће јер се први завршава шеснаестинама на последњем слогу а други *eleison* почиње непосредно након шеснаестина што звучи заједно као једна фраза која повезује две речи те узимање даха код зареза не би било добро решење:

Пример бр.77 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Kyrie*

The image shows a page of a musical score for the beginning of the Kyrie in Haydn's Little Organ Mass. The score is in G major, 6/8 time, and marked Adagio. It features staves for Violino I, Violino II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo/Violoncello/Basso. The vocal parts enter with the text "Ky-ri-e elei-son, elei-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e". The organ part provides harmonic support with a steady accompaniment.

Брзи ставови са политекстуалношћу и уопште брзим променама у тексту захтевају и кратко и брзо узимање даха. Остали музички параметри, најчешће ритам и динамика додатно одређују како ће се узети дах и како ће почети следећа фраза. Као карактеристичан пример може се узети прелаз у 21. такту у ставу *Gloria*. Након двапут поновљене речу *Amen* женки хор после брзе четвртине мора да узме кратак али добар дах да би могао да отпева миран и тихи *Amen* и то оба гласа у високим границама својих опсега:

Пример бр.78 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Gloria*

Последњи став мисе писан у брзом темпу је *Sanctus* са рефреном *Osanna* који се јавља и у оквиру става *Benedictus*. Комбинација полифоног и хомофоног слога у оваквом темпу као последицу опет има проблематику фразирања. Због темпа понегде и није могуће узети добар дах између две фразе тако да и одвајање фраза кратком цезуром тамо где дах није могућ, представља добро решење. Наравно, увек је боље да певач узме дах, макар и брз. Посебан проблем настаје у случају да је присутна силабичност текста па је потребно брзо мењати и слоге пре узимања даха. Такав пример постоји на прелазу између 7. и 8. такта става *Sanctus* у паралелно вођеним тенору и басу где је посебно отежавајући фактор група од две шеснаестине које се јављају усред речи *Sabaoth*:

Пример бр.79 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Sanctus*

6

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.
 Sa - ba - oth, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.
 San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.
 San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.

5 6 7 6 7 7 6 5 4 2 6 8 3

Сличан пример се среће и пред крај одсека *Osanna in excelsis* (25. и 29. такт) само што је отежавајући фактор и то што се након брзо узетог даха, односно цезуре, захтева и нагла промена динамике (у 25. такту у басу а у 29. такту у целом хору):

Пример бр.80 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Sanctus*

21

san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san -
 cel - sis, in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san -
 sis,
 o - san - na in ex cel - sis, o - san -

[Tutti] Tasto Solo 5 6 5 6 5 4 3

26

na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san - na.
na, o - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, o - san - na.
na, o - san - na in ex - cel - sis, o - san - na.
san - na in ex - cel - sis, o - san - na.

Tasto Solo 5 6 5 6 5

Питање стилски успелог фразирања неопходно уз себе веже и питање микро-динамике. Фразирање у делима класичарских аутора је у многочему одређено хармонским каденцама којима фраза почиње и којима се завршава без обзира за какав ансамбл, односно солисту, је дело писано. Хајдн је био прилично скроман што се тиче уписивања динамичких ознака и ознаке које су уписане представљају за интерпретаторе само упутство за извођење општег динамичког плана, без нарочитих детаља који би се тицали фразирања. На многим местима динамика у хорској деоници као ни у оркестру није уписана па се по карактеру става подразумева почетна динамика која је истоветна и за хор и за оркестар. Зато је у неким издањима било неопходно да хору и оркестру редактор допише микродинамичке ознаке, по правилу у загради, а често и без заграда, као што је то на почетку става *Credo* (издање *August Boehm*, Augsburg-Wien, 1930; издање са клавирским изводом):

Пример бр.81 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Credo*

Allegro. (Moderato.) ♩ = 76 - 80
Pa-trem omni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae,
vi-si-bi-li-um o-mni-um, et in vi-si-bi-li-
vi-si-bi-li-um

Allegro. (Moderato.) ♩ = 76 - 80
Pa-trem omni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae,

У целом хорском делу партитуре Мисе нема ознаке за *крешендо* или *декрешендо*. На неколико примера из хорске деонице Мисе биће објашњени основни принципи класичарског фразирања, карактеристичног не само за вокалну већ и за инструменталну музику. На почетку овог прегледа чинилаца микродинамичког плана и фразирања треба поменути као неприхватљиву теорију да мелодије које се крећу навише треба да буду праћене *крешендом*, а мелодије које се крећу наниже *декрешендом*.

Већ у прва два такта става *Kyrie* хармонски ток даје основу за фразирање тако што двотакт пролази кроз каденцу: Бе-дур: I-II квинтсектакорд – I сектакорд – II септакорд-доминантни септакорд – I са двоструком пролазницом у високим гласовима. Овакав хармонски ток намеће благ *крешендо* све до двоструке пролазнице на тоници након чега хармонска тензија попушта кроз *декрешендо* и разрешење на тоници:

Пример бр.82 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Kyrie*

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie in Haydn's Little Organ Mass. The score is in Adagio, 3/4 time, measures 64-72. It features Soprano and Alto voices, Tenor and Bass voices, and a Keyboard extract. The vocal parts sing "Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, Ky-ri-e". The keyboard part shows a complex harmonic progression with first and second endings. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Ритам такође одређује микродинамички план, у следећем случају у комбинацији са хармонским током. Разрешење доминантног секундакорда у сектакорд тонике чиме се везује четвртина са осмином захтева да акорд са осмином буде нешто тиши без обзира што је Хајдн уписао само ознаку *f* (*Kyrie*, 6. такт):

Пример бр.83 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Kyrie

Кортекстуално: This musical score shows a vocal line with lyrics "Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son" and an organ accompaniment. The organ part consists of two staves with complex chordal and melodic patterns. The key signature has one flat and the time signature is common time (C).

На неким местима вокални захтеви одређују микродинамику без обзира на хармонски план. У случају скока наниже у *фортеу*, други акорд треба да је тиши од првог јер би се у супротном добио непримерен акценат након скока од октаве у сопрану (Kyrie, 12. такт):

Пример бр.84 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Kyrie

Кортекстуално: This score shows a piano organ part starting at measure 11 and vocal lines. The piano part is in the upper staves with complex textures. The vocal lines have lyrics "son. Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son". The organ part includes figured bass notation: 5 6 4 4, b 6 4, 3, b 6 5 7 4, 6 5.

У случају скока навише природно је да следећи акорд буде нешто јачи, што је последица скока сопрана на висину (Kyrie, 22. такт):

Пример бр.85 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Kyrie

21

lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

6 5 4 3 6 5 3 5 6 3

У оба претходна случаја микродинамичке промене у хору не би требало да се одразе на оркестар који наставља да свира у уписаној динамици.

У следећа два примера ће бити речи о поновљеним тоновима. С обзиром да се ради о поновљеним тоновима који већ прелазе у виши регистар хорског сопрана, због тачне интонације би требало да је следећи поновљен тон (ge^2 – дуги предудар) нешто јачи (*Credo*, 1-2. такт):

Пример бр.86- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Credo

Allegro

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo Violoncello e Basso

Allegro

Cre - do, cre - do in u - num De - um.

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa -

Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa -

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

6 6/4 5 6 5 7 7 6 6/4 5 6 5 7 7

Сличан али по сопран нешто захтевнији пример, се среће у ставу *Sanctus* (6-7. такт):

Пример бр.87 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Sanctus*

Што се интерпретације и микро–динамичког плана тиче, никада не треба изгубити из вида да је микродинамички план средство за добијање изражајности у фразирању а не засебна категорија која се намеће сама од себе, те да поменуте динамичке промене треба да буду схваћене буквално као микро-промене да се не би угрозила композиторова идеја генералног динамичког плана. У супротном, дело неће бити изведено у пожељним стилским оквирима.

УПОТРЕБА ГЛАСА У СОЛИСТИЧКЕ СВРХЕ – СОПРАНКИ СОЛО У СТАВУ *BENEDICTUS*

Benedictus је централни и најдужи став ове мисе. За овај став Хајдн је резервисао соло за сопран и оргуље. Релативно кратак текст *Benedictus qui venit in nomine Domini* соло сопран изводи од 13. до 48. што је показатељ да је Хајдн сву композиторску пажњу усмерио на мелодијску структуру овог става.

Стил у коме је писан овај сопрански соло је близак оперском стилу који је коришћен у то доба и то се примећује већ по опсегу мелодије сола који се креће од *de*¹ до *be*². Понављање текста условило је да је *Benedictus* написан у форми две дуже строфе са инструменталним уводом од 12 тактова. Концизност претходних ставова и политекстуални слог хора замењени су мирном лирском мелодијом сола која је широка, али истовремено и силабичне структуре због учесталог понављања текста. На

тај начин Хајдн је добио структуру која звучи као да је у неком константно варирајућем току, што солисти омогућава да лако осмисли фразу и микро-динамички план. Соло обилује мноштвом украса, дугих предудара, трилера, групета и короном у 41. такту која, по традицији, даје солисти могућност да отпева кратак украс у форми самосталне импровизације, што је типичан поступак за оперску литературу. О извођењу ових украса биће више речи у одељку посвећеном орнаментацији. У овом ставу нема вокалног виртуозитета као што су колоратуре, брза *таката* и скокови а који се среће у солима какви постоје у мисама солемнис. Већих скокова наниже које срећемо у хорској деоници Мисе у ставу *Benedictus* нема, а први већи скок (десетима навише) је омогућен припремом скока на дугом тону који претходи скоку и налази се у 17. такту:

Пример бр.88 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Benedictus*

14

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, qui

[Solo]

7 7

У 47. такту срећемо највећи мелодијски скок у целој миси (de^1-ac^2 , дуодецима) који је такође припремљен дугим доњим тоном. Као и претходном случају, при извођењу оваквих скокова важи стилско правило да виши тон добијен скоком треба да буде мекши и тиши, али и без *глицанда*, да би се избегао нестилски акценат који управо може да буде последица наглог „удар“ у виши тон:

Пример бр.89 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Benedictus

47

no mi-ne Do mi-ni.

(Solo)

7 6 4 5 8

У извођачкој пракси постоји и другачије решење за извођење оваковог скока, и та пракса се чешће среће у опери, нарочито у каденцама. Ради се о убацивању слогова текста под тонове који претходе високом тону. Након тога високим тоном и са новим дахом почиње нова реч. Овај поступак се често среће и оправдан је тиме што је темпо овог става прилично спор и што је солиста пред тоном ac^2 већ на измаку даха, иако се на овај начин ремети оригинална Хајднова идеја да се цео 47. такт пева у *legatu*:

Пример бр.90- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Benedictus

no-mi-ne, no-mi-ne Do-mi-ni

До највишег тона (be^2 у 24. такту) солиста долази постепеним покретом, па скоком од мале терце навише. Тај хроматски покрет (ef^2 - $фис^2$ - ge^2) је карактеристично класичарски мелодијски поступак припреме високих тонова и најчешће захтева благ *крешендо* којим се интонативно осигурава полустепени покрет навише:

Пример бр.91 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Benedictus

23

ve - nit, qui ve-nit in no - mi-ne Do - mi - ni.

(Solo)

Хајдново певачко искуство преточено у композицију вокалне деонице се види и у томе да је све мелизматичне фразе које су писане у вишем сопранском регистру писао на вокал *O* што у многочему олакшава певачу извођење оваквих фраза (No-mine Domini, 19-20. такт; Do-mini, 24-25. такт, види предходни пример):

Пример бр.92 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Benedictus

18

ve - nit, qui ve-nit in no - mi-ne Do-mi-ni, be - ne - di-ctus, qui

(Solo)

Из наведених примера није тешко закључити да је Хајдн, без обзира на брзину писања композиција, увек био свестан вокалних захтева како хора тако и солиста. Технички захтеви како од хорског певача, тако и од солисте, код Хајдна су увек били у функцији музичког изражаја, односно у овом случају, драматургије текста мисе. У вокално-инструменталним композицијама које следе након стварања ове мисе Хајдн неће променити свој приступ употреби гласа као средства музичког израза.

ОРКЕСТРАЦИЈА У РАНОМ ОПУСУ ЈОЗЕФА ХАЈДНА

ОРКЕСТРАЦИЈА НА ПРЕЛАЗУ ИЗ БАРОКА У КЛАСИЦИЗАМ

Дужина Хајдновог живота и велики број композиција показују јасну узлазну путању у коришћењу оркестра у свим жанровима у којима је заступљен симфонијски оркестар. Од раних оркестарских дела у којима Хајдн користи (симфонијски) оркестар било да су симфонијска или вокално-инструментална (црквена музика, опере) па до Лондонских симфонија и ораторијума као што су *Стварање света* и *Годишња доба*, може се приметити како је Хајднов оркестар све богатији и како је Хајдн све вештији у коришћењу оркестра. Слично Моцарту чији се врхунац оркестрације са свим новитетима налази у позним оперским делима, тако се и код Хајдна врхунац оркестрационог израза налази у вокално-инструменталној музици, у ораторијумима. Међутим, тема овог поглавља није где је Хајдн са оркестрацијом стигао, већ од чега је кренуо и који су то кораци у Хајдновој оркестрацији раног опуса довели до врхунца који је имао на крају стваралаштва.

Шта је Хајдн као оркестратор преузео од својих савременика? Треба поменути да је у Европи институција симфонијског оркестра са концертним наступима ван позоришта и опере већ пре Хајдна била прилично развијена. Ако се 1757. узме као година кад Хајдн почиње да пише симфоније, онда је потребно имати увид у то каквим су снагама располагали оркестри у европским музичким престоницама тог доба. Оркестар у Дрездену је 1756. имао 18 виолина, 4 виоле, 3 чела, 3 контрабаса, 2 флауте, 6 обоа, 6 фагота и 2 хорне, вероватно трубе и тимпане (Carse 1964:170). Чувени оркестар у Манхајму је 1756. располагао са по 10 првих и других виолина, по 4 виоле и виолончела, са по 2 контрабаса, флауте, обое и фагота, са 4 хорне, трубама и тимпанима (Carse 1964:170). Из наведеног пописа се види да је оркестар и непосредно пре почетка Хајдновог симфонијског стваралаштва достигао састав који ће имати тек у каснијем Хајдновом оркестарском стваралаштву, што је доказ да Хајдн није композитор који је на почетку симфонијског стваралаштва утицао на еволуцију састава симфонијског оркестра.

Немогуће је да је сва музика писана до Хендлове смрти (1759.) била писана у једном, барокном стилу, а после те године у другом, класичарском. Јасно је и да је и

оркестрација на прелазу из барока у класицизам доживела значајну трансформацију. Основа барокне оркестрације је било равноправно третирање оркестарских инструмената утемељено у контрапунктском мишљењу, а основа класичарске је хомофоно третирање оркестарског слога. Оркестрација се, дакле, трансформисала паралелно са постепеном променом музичког стила и за то су били заслужни композитори који су живели у исто време са Хендлом. У Италији су то били Алесандро Скарлати (Alessandro Scarlatti) и Николо Јомели (Nicolo Jommelli), У Француској Жан Филип Рамо (Jean Philippe Rameau), у Немачкој и Аустрији Георг Филип Телеман (Georg Philipp Telemann), Јохан Адолф Хасе (Johann Adolf Hasse), Георг Кристоф Вагензајл, Карл Филип Емануел Бах и Јохан Кристијан Бах, и наравно, Кристоф Вилибалд Глук (Christoph Wilibald Gluck) као композитор који је у оркестрацију унео највише нових елемената. Инструменти појединачно а и групе инструмената у оркестру стоје у другачијим односима у поређењу са барокним оркестром. Основа нове оркестрације лежи у томе да једна група инструмената гради хармонију а да друга група обезбеђује мелодију, односно покрет. Поновљени акорди, фигурације, ритмичке фигуре и употреба *тремола* су оркестру дали сасвим другачији звук, а појављују се арпеђирани акорди и *пицикато*. Око 1760. полако нестаје *басо континуо* а са њим и чембало као саставни део оркестра, а боја у оркестрацији постаје све важнији елемент, нарочито боје које се добијају у дувачком ансамблу. Хорна постаје најважнији елемент *тутуја* и повезује дрвене дувачке инструменте са лименим, као и дувачки корпус са гудачким уопште. Трубе се редовно везују уз тимпане. Глук у предговору опере *Алчеста* пише (Carse 1964:155): „...инструменти не треба да буду употребљени у зависности од способности свирача, већ у зависности од драмских особина њиховог звука.“ У Глуковом оперском оркестру постоје и два кларинета, пиколо флаута, три тромбона, велики бубањ, тријангл, чинели и харфа која производи специјалне ефекте. Код Глука виоле употпуњују хармонију а нису везане за басову линију. Све ове промене довеле су до звука оркестра који је богатији, хармонски и колористички разноврснији и који је способан да изрази моћне драмске ефекте.

ПРЕГЛЕД ОРКЕСТРАЦИЈЕ У РАНОМ СИМФОНИЈСКОМ ОПУСУ ЈОЗЕФА ХАЈДНА

Ако се узму у обзир сва достигнућа новог оркестарског звука који је настајао средином и у другој половини 18. века у европским музичким центрима, може се закључити да су Хајднови почеци као оркестратора прилично скромни. Разлог за то може бити то да је Хајдн писао за ансамбл одређеног и доступног састава и величине, или да је своје искуство у оркестрацији постепено градио, па се од његовог раног опуса ништа друго није могло очекивати. Пре симфоније бр. 26 о којој ће овде бити највише речи, Хајдн је написао највише симфонија чији се извођачки апарат састојао од гудачких инструмената, две обое, две хорне и фагота. Функција чембала није сасвим јасна, јер у партитурама није била уписивана шифра за *басо континуо*, али је чињеница и да је чембало у време настанка раних Хајднових симфонија било још увек оркестарски инструмент јер *басо континуо* није још сасвим ишчезао. Стручњаци се и даље споре око тога да ли чембало треба да свира у оркестру који изводи Хајднове симфоније. Водећи стручњак за Хајднове симфоније Робинс Ландон који је приредио издања свих Хајднових симфонија за бечку издавачку кућу *Доблингер* је у том издању тврдио да је чембало било у редовном саставу Хајдновог оркестра, али је после неколико деценија и сам одустао од те тврдње истичући да нема доказа да је Хајдн (или неко други) свирао чембало на симфонијским концертима на Естерхазијевом двору. Интересантан је коментар британског диригента Кристофера Хогвуда који је Хајднове симфоније изводио у сали Естерхазијевог дворца у Ајзенштату. Хогвуд је снимиио комплет Хајднових симфонија са ансамблом који је био бројно једнак Хајдновом ансамблу са аутентичним инструментима а снимак је остварен у Естерхазијевом дворцу. У чланку *RECORDINGS VIEW: He'd Rather Fight Than Use Keyboard In His Haydn Series*, објављеном у *Њујорк-Тајмсу*, 2. октобра 1994. аутор чланка Џејми Џејмс наводи Хогвудове речи: „Кад смо свирали код Естерхазија приметили смо колико је мала просторија у којој су били одржавани концерти. Једно чембало би заузело половину простора за публику. Поред тога, они тамо нису ни имали чембало. Чембало се налазило у сали за опере и вероватно нису хтели стално да га уносе и износе.“ Како год било, у савременим издањима Хајднових симфонија (*Филхармонија*, *Универзал*, *Доблингер*) извођачима су доступни и издвојени штимови

за чембало, без обзира какву одлуку по питању учествовања чембала у Хајдновим симфонијама диригенти донесу. За овакав састав оркестра Хајдн је написао симфоније број 1, 2, 4, 5, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 25 и 26. У симфонији бр. 22 *Филозоф* уместо две обое постоје два енглеска рога. Поред овог састава у симфонији бр. 7 *Подне*, бр. 8 *Вече* и бр. 9, свирају и две флауте, а у симфонијама бр. 6 *Јутро* и бр. 24 једна флаута. Симфоније бр.7 и 8 имају значајне барокне концертантне црте јер имају поред *тuttiја* и соло прву и другу виолину, соло виолончело и соло контрабас (виолон). Симфоније бр. 15 и бр. 16 имају такође соло виолончело. Изузетак у овом прегледу чини симфонија бр. 13 писана за флауту, две обое, фагот, четири хорне, тимпане, гудачке инструменте, чембало и виолончело соло. У *Миси Св. Цецилије* компонованој између 1766. и 1773, дакле у истом периоду када су настајале ове симфоније, Хајдн у партитури уписује поред хорни и тимпана и две трубе што га показује већ као композитора који влада комплетним симфонијским оркестром.

Иако постоје недоследности у хронолошком реду настанка Хајднових симфонија, и овако представљен преглед употребе појединих инструмената у оркестру јасно даје до знања како је Хајдн као оркестратор експериментисао са доступним инструментима. Симфоније писане пре Хајдна углавном су биле писане за мање ансамбле. Слично својим савременицима, Хајдн је главну тематику давао гудачким инструментима, а дувачки инструменти (најчешће по две обое и хорне, фагот као бас) су учествовали у попуњавању хармоније, ритма, боје и тонског волумена. У овим раним делима виоле још увек често удвајају басову линију у горњој октави, што јесте барокни манир а што је често и у Хајдновим раним квартетима. Резултат такве оркестрације је да је слог оркестра најчешће трогласан а врло често и двогласан.

Већ у раним делима Хајдн се интересује за поделу тематског материјала између гудача и дувача. Симфонија бр. 6 *Јутро* је дело које представља прекретницу у Хајдновој оркестрацији што се значаја дувачких инструмената тиче. Резултат је прекид са традицијом да два иста дувачка инструмента (две обое, на пример) један одсек најчешће свирају заједно, скоро у *унисону*. Овакво искуство даје Хајдну самопоуздање да на пример флаути да комплетан соло кроз цео став и да симфонију на тренутак претвори у концерт што је учињено у другом ставу симфоније бр.24. Овде треба напоменути да флаута не наступа у оквиру оркестра у преосталим ставовима симфоније, већ само као солистички инструмент у овом ставу:

Пример бр.93 - Ј.Хајдн, симфонија бр.24, други став

The image shows a musical score for the second movement of Haydn's Symphony No. 24, Adagio. The score is in 3/4 time and features a Flauto solo part marked 'cantabile' and a string section (Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso) playing a rhythmic pattern marked 'p'.

Кад је реч о новом начину употребе дувачког корпуса примећује се да су други, лагани ставови Хајднових раних симфонија најчешће писани само за гудачки корпус, а разлог за такав поступак је вероватно била жеља да се између ставова постигне одређени контраст и да се отвори могућност за убацивање инструмента који би имао солистичку улогу као што је види у претходном примеру.

Улога коју има фагот у оркестру из раног Хајдновог периода захтева посебно објашњење. Као посебно исписана депница ван басове линије, фагот се јавља у симфонији бр. 7 *Јутро* и он ту има солистичку улогу. Тек од симфоније бр. 52 у целому Хајдн уписује фагот у засебан нотни систем испод обоа (односно у позним симфонијама испод кларинета, ако у оркестру кларинета има). Међутим, фагот је у симфонијама у којима није уопште уписан у посебан нотни систем равноправни члан басове групе и свира унисоно са виолоном (контрабасом) и виолончелом. Да ли је фагот остао у Хајдновој басовој групи по узору на барокни *басо континуо*? Изгледа да је фагот ипак остао у басовој групи као последица Хајдновог укуса у оркестрирању басове линије. Као доказ за исправност ове праксе треба поменути цитат из Хајдновог писма Теодору Цветлеру (Theodor Zwettler, 1759-1826), бечком композитору и свештенику. Хајдн је Цветлеру послао ноте своје кантате *Аплаузус* (компонована 1768) и пропратно писмо са упутствима за извођење у коме објашњава да се *Басо* састоји из три инструмента – виолончела, фагота и виолонча (Friesenhagen, Heitmann 2008:13). Међутим, фагот не удваја увек линију виолончела. На пример, фагот се не употребљава у лаганим ставовима мада постоје преписи штимова лаганих ставова у којима фагот наступа у оквиру басове линије (Friesenhagen, Heitmann 2008:13). Фагот се избегава и у

високим пасажима који су својствени виолончелу, зашта постоји пример у првом ставу симфоније бр. 41, 87. такт (Friesenhagen, Heitmann 2008:13):

Пример бр.94 - Ј.Хајдн, симфонија бр.41, први став

На истом примеру се види да Хајдн на неким местима одваја и виолончело од виолоне, и тада је деоница виолончела написана у случају потребе регистра написана у тенор-кључу.

СПЕЦИФИЧНОСТИ ХАЈДНОВЕ ОРКЕСТРАЦИЈЕ У СИМФОНИЈИ БР. 26 У ДЕ-МОЛУ И КОНЦЕРТУ ЗА ВИОЛОНЧЕЛО И ОРКЕСТАР БР. 1 У ЦЕ-ДУРУ

Симфонија бр. 26 и концерт за виолончело бр. 1 су писани за исти састав оркестра, гудачки корпус са две обое, две хорне и фагот. Специфичности тематике симфоније и однос између изразито виртуозне деонице соло виолончела и оркестра у концерту, одредили су и специфичности у Хајдновој оркестрацији.

Прва заједничка карактеристика која се примећује у обе композиције је удвајање првих виолина са другим (прва тема првог става симфоније и почетак другог става концерта) и удвајање виола у октави са басовом линијом. Удвајање две деонице виолина у унисону или октави се среће често и у раним квартетима, мада разлог за

такав поступак у симфонијама може да буде и то што је Естерхазијев оркестар имао мали број виолина, највише осам. Без обзира на величину оркестра, оштар синкопирани ритам у двогласу на почетку симфоније захтева удвајање водеће деонице виолина са обоама у октави:

Пример бр.95 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став

Allegro assai con spirito

The image shows a musical score for the first movement of Haydn's Symphony No. 26, titled "Allegro assai con spirito". The score is written for a small orchestra and includes the following instruments: Oboe I, Oboe II, 2 Corni in D/Re, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello, Basso e Fagotto. The music begins with a syncopated rhythm, and the bass line is written in a double-octave register. The score is marked with a forte dynamic (f) and a first ending bracket (1st).

Очигледно је да је Хајдну удвајање виола у октави са басовом линијом било веома важно, с обзиром да виола понегде свира и преко регистра у коме тренутно свирају друге виолине, као што се види на почетку првог става концерта за виолончело у Це-дуру. Помпезан почетак у *фортеу* и ритмичка изразитост теме су приморали Хајдна да мали оркестар искористи на најбољи могући начин. Тему доносе удвојене линије прве обое са првом виолином и друге обое са другом виолином, тако да је због равнотеже звука виолама остало само да удвоје басову линију која се креће у размаку од две пуне октаве:

Пример бр.96 - Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, први став

Moderato Hoboken VIIb:1

Oboe I
Oboe II
2 Corni in C
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Basso

На почетку симфоније се примећује још једна карактеристика Хајднове оркестарске музике а то је басова линија која је вођена у сталном уједначеном покрету а која се назива „ходајући бас“, који се овај пут креће у одвојеним четвртинама. Овакав покрет се јавља и у другом ставу симфоније бр. 26:

Пример бр.96 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, други став

Adagio
Chorale
1. Solo

2 Oboi
2 Corni in F/ Fa
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

Изражајност сва три одсека друге теме првог става ове симфоније захтевала је да се друга виолина удвоји са обоом а исто важи и за други став симфоније. Овим поступком симфонија представља изузетак јер је до тада било уобичајено да друге ставове Хајднових симфонија свирају само гудачи. Такође, није било уобичајено ни да

фагот настави да свира у другом ставу, како у симфонијама, тако ни у концертима. Иако Хајдн захтева на овом месту *пијано* динамику, овде нема редукције броја инструмената. Постоји и препис у коме фагот почиње да удваја басову линију управо од 58. такта не свирајући ништа пре тог такта (Friesenhagen, Neitmann 2008:13). Штавише, хорне овде тему износе у изражајном двогласу што није било често за оно доба а што у овој динамици репризи даје специфичну боју:

Пример бр.96 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, други став

Хорна се код Хајдна користи као инструмент који свира педалне тонове, али и који спаја дувачки корпус са гудачким. У следећем примеру (симфонија бр. 26, трећи став, 26-32. такт) хорна опет у *пијану* удваја бас и виолу али боја хорне је та која спаја мотиве који се смењују наизменично између виолина и обоа:

Пример бр.97 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, трећи став

Непостојање Хајдновог рукописа партитуре проузрокује и правописне проблеме и недоумице, будући да се понекад деси да су вероватно накнадним преписивањем из доступних шtimoва у партитуру унесене и неке нејасноће. Тако у првом ставу симфоније бр. 26 хорне, виоле и басова линија од 65. до 68. такта свирају тон *e* повезан лигатуром кроз та четири такта без обзира што су прва два такта у *фортеу* а друга два у *пијану*. Ако није у питању правописна грешка, није јасно какав је ефекат Хајдн овом лигатуром која веже исти тон са две динамике хтео да произведе. Ако се жели да *пијано* од 67. такта зазвучи јасно после *фортеа*, онда је боље да лигатуре између 66. и 67. такта нема. У сваком случају, без обзира на поузданост нотног издања, саветује се извођачима да увек провере нотни текст једне композиције у што је могуће више издања да би се сличне недоумице отклониле:

Пример бр.98 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став

У наступу другог и трећег одсека друге теме (26. такт и даље) Хајдн ће поред теме коју износе прва обоа и друга виолина, првој виолини дати да истовремено изводи тему, али варирано кроз осмински покрет што је још једна карактеристика његове оркестрације (истовремени наступ теме и варијације):

Пример бр.99 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став

24

31

Без обзира на карактер сола који изводи виолончело у концерту, Хајдн је и оркестрацијом обезбедио да деоница сола увек буде израженија у односу на оркестар. Сва три става су оркестрирана тако што оркестар ни у једном тренутку не угрожава изражајност соло виолончела. При томе не треба мислити да је оркестарска пратња у концерту неубедљива и да служи само као неопходан декор. На примеру почетка сола у другом ставу концерта (16-21. такт) се види како једноставни *контртан* ритам између басове линије и виолина са виолама својим пулсом подржава наступ виолончела:

Пример бр.100 - Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, други став

Као закључак у овом одељку о Хајдновој оркестрацији треба поменути да Хајдн у овом периоду није писао виртуозно за оркестарске деонице.. Не рачунајући неколицину пасажа у концерту за виолончело, у оквиру оркестарских деоница заиста нема ничега што захтева изразит виртуозитет.

КИРХЕНТРИО КАО ИНСТРУМЕНТАЛНА ПРАТЊА У МАЛОЈ ОРГУЉСКОЈ МИСИ БР. 7 У БЕ-ДУРУ

У раном Хајдном опусу састав оркестра који прати мису је могао бити већи него састав који је изводио симфоније и концерте, зашта је пример величанствена *Миса Св. Цецилије*. Хајдн је већ тада кроз свој виртуозни приступ компоновању мисе умео да покаже све своје умеће оркестрације. Веровано је скученост простора хора Цркве Милосрдног братства из Ајзенштата приморала Хајдна да инструменталну пратњу *Мале оргуљске мисе у Бе-дуру* напише у камерној форми *кирхентрија* (црквени трио). Са оваковом врстом ансамбла Хајдн је већ имао композиторског искуства јер је за исти састав написао и *Мису бревис* у Еф-дуру. Након *Мале оргуљске мисе* у Бе-дуру Хајдн није бише написао ниједну мису са *кирхентриом*.

Без обзира што је *кирхентрио* камерни састав у коме учествују две виолине, виолончело, контрабас и наравно, оргуље, оваква инструментална пратња не представља само једноставну интонативну подршку хору и солисти, већ је често врло слободно расписана, може се рћи и виртуозно. Сама комбинација *кирхентриа* са оргуљама је довољна да хармонски, динамички, па и у колориту (с обзиром да су

оргуље и хармонски инструмент и замена за дувачки корпус), подржи хор. У оркестрацији мисе за *кирхентрио* се примећују неки Хајднови поступци који битно утичу на осликавање мисног текста.

Кирхентрио најчешће контрастира хору и то се види већ на почетку става *Kyrie*. Мирно вођеном хору контрастирају виолине у шеснаестинском покрету. Моторичност шеснаестинског покрета виолина у одсеку *Kriste eleison* ће на најбољи начин подвући узбудљив хармонски ток хора и дати му неопходан пулс:

Пример бр.101- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Kyrie*

The image shows a page of a musical score for the beginning of the Kyrie in Haydn's Little Organ Mass. The score is in 6/8 time and marked Adagio. It features Violino I and II, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo/Violoncello e Basso. The vocal parts enter with the text "Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son,". The organ part has a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

Сличан поступак Хајдн је користио у мистериозном одсеку *Crucifixus etiam pro nobis*. Бас који се лагано спушта праћен је фигурацијама у дубоком регистру друге виолине и осминским покретом навише кроз разложене акорде у првој виолини. Овим једноставним техничким поступком Хајдн приморава бас да остане у стриктном темпу, јер на оваквим местима бас има тенденцију да успорава темпо:

Пример бр.102 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Credo

27

est, ho - - mo fa - ctus est, est, ho - - mo fa - ctus est, est, ho - - mo fa - ctus est, cru - ci -

32

fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to,

На сличан начин почиње и став *Agnus Dei*, само што овог пута нема шеснаестинске пратње у другој виолини већ виолине свирају осмински *стакато* покрету двозвучима:

Пример бр.103 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Agnus Dei

The score is for the 'Agnus Dei' movement of Haydn's 'Missa in G minor'. It features a full orchestra and a vocal quartet. The tempo is marked 'Adagio'. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) sing the Latin text: 'Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re, A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re'. The instrumental parts include Violino I, Violino II, Organo, and Violoncello e Basso. The organ part includes figured bass notation: 7, 6 5, 6 6, 7, 6 4, 6 4 2.

У ставу *Gloria* хор би у својој политекстуалности и у уједначеном осминском покрету изгубио на драматици да није моторичног понављања мотива у виолинама састављеног од четири осмине и четири шеснаестине. Исти мотив Хајдн користи и у завршном одсеку става *Credo*. Група од четири шеснаестине утиче на ефекат изненађења који Хајдну није био стран, а нарочито изненадни скокови у виолинама у 12. такту става *Credo*:

Пример бр.104 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Credo

The score shows the beginning of the 'Credo' movement. It features a full orchestra and a vocal quartet. The tempo is marked 'Adagio'. The vocal parts sing the Latin text: 'ter, De-us Pa-ter omni-po-tens, cum se-des ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re no-bis, cum re, mi-se-re-re no-bis, cum so-lus Do-mi-nus, tu so-lus Ai-tis-si-mus, Je-su Chri-ste, cum'. The instrumental parts include Violino I, Violino II, Organo, and Violoncello e Basso. The organ part includes figured bass notation: 5, 6 5, (4), 6 4, 6 4.

Наступи хорских гласова у полифоном слогу става *Sanctus* су традиционално удвојени у инструменталној пратњи. У циљу подршке баса и тенора Хајдн ће одвојити виолончело од контрабаса (*Sanctus*, 18-19. такт):

Пример бр.105 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Sanctus*

16

glo-ri-a tu-a, glo-ri-a tu-a.

glo-ri-a tu-a, glo-ri-a tu-a.

glo-ri-a tu-a, glo-ri-a tu-a.

glo-ri-a tu-a, glo-ri-a tu-a.

O-san-na in ex-cel-sis, in ex-cel-sis,

47 47 5 48

[Vcl.-Cb.]

44

Сасвим посебан поступак се среће у централном ставу мисе, у ставу *Benedictus*, у коме поред сопрана солистичку деоницу имају и оргуље. Оргуљски соло има варирани и орнаментирани призивок и смењује се са сопранским солем који је често удвојен у првој виолини. Кад је већ реч о оргуљама, треба поменути да је традиција да оргуље свирају све време мисе на основу шифрованог баса у партитури, те је нужно да извођач познаје технику свирања шифрованог баса. Обавезно је да оргуљаш одсвира бас тачно како је уписан у партитури а шифру би требало да реши на најједноставнији начин којим ће хору обезбедити хармонску подршку. Тамо где је уписана ознака *Tasto (solo)* нема уписане хармонске шифре и оргуље са виолончелом и контрабасом треба да одсвирају само басову линију. Данас су на интернету доступна и издања мисе у којима је у партитуру уписана комплетна деоница оргуља са решеним шифрованим басом што може да послужи као драгоцено упутство за извођача који није школовани оргуљаш, и који би, у случају недостатка оргуља, мису могао да одсвира на синтисајзеру, не умањујући уметничке вредности Хајднове оркестрације.

ТУМАЧЕЊЕ ПОЈЕДИНИХ ОРНАМЕНАТА У РАНИМ ДЕЛИМА ЈОЗЕФА ХАЈДНА

Проблематика записа орнамената и њиховог извођења представља и даље изазов за интерпретаторе. Имајући увид у објашњења везана за извођење украса писана две стотине година уназад, може се закључити да су се око тог питања и онда спорили не толико композитори, колико музички теоретичари и извођачи-педагози. Једини извори по којима се нешто може наслутити су педагошки приручници и уџбеници, као и дела из теорије музике друге половине 18. и почетка 19. века. Та дела су данас доступна, али њихов број и разноврсност дају велики број информација, коментара и погледа који су контрадикторни без обзира на чињеницу да су њихови аутори живели и стварали у истом добу кад и њихови савременици –композитори. Било какав покушај да неко од теоретских и педагошких дела о орнаментацији послужи као поуздан модел за извођење украса у делима неког композитора те епохе требало би да буде учињен са крајњим опрезом. Понекад се у различитим делима истог композитора, пре свега према начину њиховог записивања, може открити некаква повезана логика у решавању проблема орнаментације.

Класицизам је преузео из барока многе украсе, али је започео промене у схватању орнаментације тако да су орнаменти и њихово тумачење добили своју коначну форму тек у доба позног романтизма. Композитори позног романтизма су били ти који скоро да су одузели право извођачу да интерпретира уписане украсе само по свом укусу. Уписани украси су у позном романтизму имали недвосмислено значење и представљали су сигурно упутство како би требало да се свирају. Може се рећи да су Хајдн, а нарочито Моцарт и Бетовен живели у доба када је еволуција украса била у јеку. Тако Хајднова дела, бар у оквиру раног опуса, врве од недоследности и нејасноћа кад су украси у питању, Моцарт је већ нешто одређенији, а Бетовенова музика недоумица по питању извођења украса скоро и да нема.

У даљем тексту биће речи о могућностима интерпретације украса у симфонији бр. 26, *Малој оргуљској миси у Бе-дуру* и Концерту за виолончело у *Це-дуру*. У овим делима је заступљена већина украса које је Хајдн тада користио у инструменталној музици, међу њима и неки који ће се изгубити већ након почетка романтичарске епохе. Решења предложена у овом тексту нису једина и исправна сама по себи, већ су само

предлози за решавање појединих ситуација везаних за украсе. Бројни снимци Хајднове музике су засновани на тзв. „аутентичном“ извођењу које је базирано на интерпретацији поменутих текстова али се извођења истих украса и даље разликују од случаја до случаја.

ТРИЛЕРИ И ГРУПЕТА

Трилери су украси на дужим, групета на краћим нотним вредностима. У суштини су сличне конструкције, само што трилер може имати већи број понављања основног тона и његове горње секунде а групето може имати четири (ако почиње од горње или доње секунде, пример 1 *a/b*) или пет тонова (ако почиње од основног тона, без обзир да ли је групето горњи или доњи, пример 2 *a/b*):

Пример бр.106 (Brown 1999:491)

Пример 1



Пример 2



Недоумице око тона којим трилер треба да почне се код Хајдна често срећу исто као и у композицијама његових савременика. У Хајдново доба није било никаквог јасног теоретског прописа да ли трилер треба да почне од основног тона или његове горње секунде. Карл Филип Емануел Бах је записао да је већина ондашњих музичара свирала трилер са почетком на горњој секунди (Brown 1999:491), што је вероватно утицај преузет од манхајмске оркестарске праксе. Било и оних који су сматрали да трилер мора да почне од основног тона, а ако би композитор хтео да трилер почне од горње секунде, онда би требало уписати пред ознаком трилера један кратки предудар

који би означавао горњу секунду као почетни тон. Исто тако, теоритичари су били подељени и по питању праксе завршетка трилера. Композитор и диригент Хајнрих Готфрид Рајхарт (Heinrich Gottfried Reichart) 1776. даје упутство оркестарским музичарима да трилер треба да буде окончан специфичним завршетком који подразумева пролаз од доње секунде секунде од основног тона навише (Brown 2001), а било је и оних који су били противници такве праксе и који су тврдили да трилер треба једноставно завршити антиципацијом испред тона који долази након трилера. Нешто уређенији и упрошћенији прилаз овом проблему изнели су Ева и Паул Бадура Шкода (Eva, Paul Badura Scoda) коме се почетак трилера на основном тону предлаже у следећим условима (Бадура Шкода 1972:128-131):

1. Трилеру у *легату* претходи горња секунда
2. Трилеру претходе три горња или доња тона као брз низ (вишеструки предудар, односно *Шлајфер*)
3. Трилер је на дисонантном тону
4. Трилер је у басу
5. Трилер је на крају лествичног покрета навише
6. Трилеру претходи узмах
7. Трилер је део ланца трилера
8. У трилеру је уписан уобичајен завршетак који иде од доње секунде навише
9. У осталим специјалним случајевима

Додатни проблем који се проналази у Хајдновим партитурама је тај да он на сличним или логичним местима где се трилер очекује, украсе често није уписивао (слично ознакама за динамику) па се решење може наћи само у поузданим редакцијама његових дела. У првом ставу симфоније бр. 26 у 10. такту у првим виолинама украса нема (о називу уписаног украса и његовом извођењу биће више речи у даљем тексту), а у 12. такту на сличном мотиву украса има, па су редактори очекивани а изостављени украс ставили у заграду:

Пример бр.107 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став

The image shows a musical score for the first movement of Haydn's Symphony No. 26. It features a piano introduction with a trill in the right hand and a descending scale in the left hand. The score is written for piano and includes a box with the number 18 in the top left corner.

У миси на почетку става *Credo* трилеру претходи доња секунда и јасно је да почиње од основног тона а да је завршетак трилера уписан:

Пример бр.108- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Credo*

The image shows the beginning of the Credo in the Little Organ Mass by Haydn. It features Violino I and Violino II. The tempo is marked *Allegro*. The score includes a trill in the right hand and a descending scale in the left hand. The dynamic marking is *(f)*.

Изводи се

The image shows the extracted trill and descending scale from the previous example. It is written in a single staff with a treble clef and a common time signature.

Слично, у деоници соло сопрана у ставу *Benedictus*, трилеру претходи горња секунда па је јасно да трилер почиње од основног тона и да нема класичан завршетак јер је уписана антиципација испред финалног тона фразе (25. такт):

Пример бр.109 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Benedictus

23

ve - nit, qui ve-nit in no - mi-ne Do - mi - ni.

(Solo)

Изводи се:

Do — — — mi - ni

Трилер који има антиципацију може да почне и од основног тона и од горње секунде. С обзиром на то да је трилер који у 5. такту првог става Концерта за виолончело на осмини (прве виолине), темпо ће пре дозволити да трилер почне од основног тона и да буде квинтола, него да почне од горњег тона и да буде секстола. У случају да трилер почиње од основног тона, антиципација ће добити на значају више него да трилер почиње горњом секундом:

Пример бр.109 - Ј.Хајдн, концерт за виолончело, први став

A musical score for Example 109, featuring a complex texture with multiple staves. The score includes a piano accompaniment (right and left hand) and a cello/viola part. The music is in a major key and 3/4 time. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The cello/viola part has a melodic line with some grace notes and slurs.

Изводи се:

A short musical excerpt showing a melodic line with slurs and fingering (1, 5) above the notes. The excerpt is in a major key and 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes with slurs and a final note with a first-finger fingering.

На сличан начин је припремљен трилер у 127. и 128. такту првог става, у првим и другим виолинама:

Пример бр.110 - Ј.Хајдн, концерт за виолончело, први став

A musical score for Example 110, featuring a complex texture with multiple staves. The score includes a piano accompaniment (right and left hand) and a cello/viola part. The music is in a major key and 3/4 time. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The cello/viola part has a melodic line with some grace notes and slurs.

Изводи се:



Нешто другачији случај се среће у 11. такту првог става концерта за виолончело бр.1 у виолинама и обоама. Трилер је овде на дугој ноти, тако да може да почне од горње секунде осим у случају да је важно нагласити антиципацију када ће трилер почети од основног тона:

Пример бр.111 - Ј.Хајдн, концерт за виолончело, први став

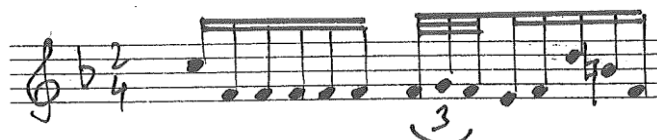


Постоје трилери који се не завршавају ни карактеристичном формулом ни антиципацијом. Такви случајеви се најчешће срећу кад је трилер уписан на ноти са краћом нотном вредношћу, или кад темпо не дозвољава свирање трилера са завршетком. У том случају се трилер изводи у најкраћој могућој форми, као *пралтрилер* (непрецртани мордент). У 25. такту другог става симфоније бр. 26 такав трилер у првим виолинама је уписан на шеснаестини ноте:

Пример бр.112 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, други став



Изводи се:

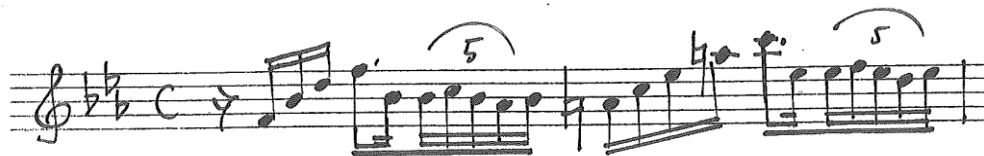


Посебна појава је украс који у суштини нема разлике од класичног групета, а који је код Хајдна врло чест, а то је +. Теоретичари никада нису имали посебно име за овај украс јер се тешко разликује од групета (Brown 1999:511). Хајдн у *Малој оргуљској миси (Benedictus)* на два слична места различито бележи трилер. Ради се о оргуљском солу (26. такт) у коме на једном месту трилер обележава класично са *tr* а на другом месту са знаком +. Из партитуре се не види јасно у чему је разлика између ова два украса. Можда се трилер не задржава на 4-5 тонова који би одговарали групету већ се тражи да се одсвира прави трилер са што већим бројем понављања (*Benedictus*, 23-26. т.):

Пример бр.113- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Benedictus*



Као можда најприхватљивије решење је да оба украса буду изведена као квинтоле и то од основног тона, без обзира што су различито записани:



Као и за остале украсе, теоретичари су дали бројна тумачења овог украса, обично међусобно различита. Рецимо да је то, у пракси, трилер уписан на краћој нотној вредности. Након класицизма овај украс се појављује све ређе и након што га Вебер (Carl Maria von Weber) употребљава у опери *Чаробни стрелац* тешко да се може још негде наћи. Могуће је да је Вебер овај украс преузео од Михаела Хајдна (Michael Haydn) са којим је радио неко време (Brown 1999:511). Украс се појавио непосредно пре почетка класичене епохе и био је често коришћен. У менуету квартета оп. 64 бр. 6 Хајдн на једном месту уписује украс, а на другом месту уписује вишеструки предудар као групето, што може да буде понуђени начин извођења овог украса (Brown 1999:509):

Пример бр.114 - Ј.Хајдн, квартет оп.64, бр.6, трећи став



Нешто јаснију слику како се украс изводи даје Салијери (Antonio Salieri) у опери *Der Rauchfangkehrer (Димничар)* где виолине и обоа свирају унисоно, при чему виолина има уписан украс (Brown 1999:512):

Пример бр.114 – А.Салијери, *Димничар*



Из наведених примера се види да се украс означен са + не разликује у суштини од групета (~) и тако се у пракси најчеће и примењује. У оба понуђена примера он се једнако изводи, иако је различито написан, што је још један доказ о томе да није постојало правило које даје тачан начин извођења.

Овај украс се среће на више места у *Малој оргуљској миси* у Бе-дуру. Као и код трилера, питање кад се украс свира од основног тона а када од горње секунде постоји и овде. Но неке околности уписане у партитуру утичу на то да се решење нађе релативно лако. На почетку става *Kyrie* виолине изводе украс после дугог предударара који је горња секунда у односу на основни тон украса. Исти случај постоји и на почетку става *Credo*. Логично је да ће украс почети од основног тона и да ће то бити квинтола (*Kyrie*, почетак):

Пример бр.115- Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Kyrie*

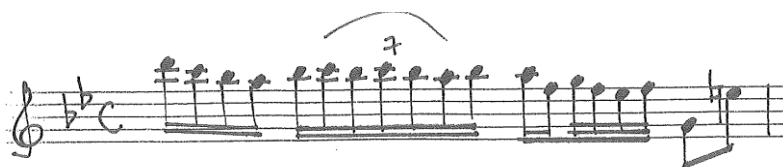
Adagio

Изводи се :

У ставу *Credo* (10. такт) који је у бржем темпу у односу на став *Kyrie*, украс у виолинама има горњи дуги предудар, па би требало да почне од горње секунде и да има четири тона (*Credo*, 7-10 такт):

Пример бр.116 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Credo*

Изводи се:

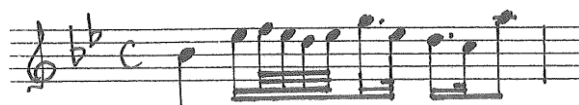


На почетку става *Benedictus* у оргуљском солу украс се налази као спона између два тона (ec^2 и ge^2) и требало би да се ec^2 благо задржи. Због тога се предлаже да украс почне горњом секундом (*Benedictus*, почетак):

Пример бр.117 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Benedictus*



Изводи се:



После антиципације, украс може да почне од горње секунде, али онда губи на оштрини јер би се састојао само од четири тона. У 6. такту става *Benedictus* украс истовремено свирају прва виолина и оргуље. Ако украс почне од основног тона, онда има пет тонова, а антиципација постаје израженија, што умерен темпо (*Moderato*) овде дозвољава. Овде је врло важно да прва виолина и оргуље свирају исти орнамент да не би дошло до разилажења (*Benedictus*, 5-6 такт):

Пример бр.118 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Benedictus*

Изводи се:

У 11. такту става *Benedictus* украсу претходи горња секунда, па је боље решење да украс почне од основног тона. Интересантно је да је већ у 12. такту у идентичној ситуацији (али за октаву дубље) уместо поменутог украса уписан трилер (*Benedictus*, 10-12. такт):

Пример бр.119 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Benedictus*

Изводи се (11. такт):

У 32.такту трилер у деоници прве виолине и у сопрану би требало да почне од основног тона и да буде идентичан у обе деонице. Трилер у виолини има уобичајен завршетак, а да трилер у соло-сопрану истовремено има антиципацију:

Пример бр.120 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Benedictus

32

tr

no - mi - ne Do - mi - ni.

(Solo)

6 7 7

Изводи се:

Vn

Sop. solb

no-mi-ne Do — — — mi — ni

Групето који почиње од доње секунде Хајдн не бележи посебним знаком већ уписује све тонове који претходе основном тону, слично вишеструком предудару - *шлагферу*. Такав украс постоји, на пример, у деоницама обоа и других виолина у 33. такту другог става симфоније бр. 26. Почетак украса би требало да падне наглашено тачно са првим тактовим делом, никако испред наглашеног тактовог дела:

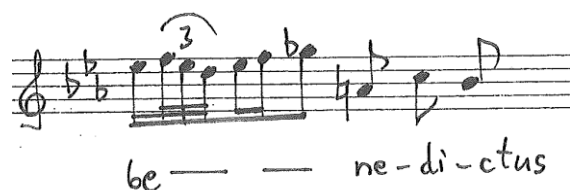
Пример бр.121 - Ј.Хајдн, симфонија бр.26, други став

Посебна врста неуписаних украса су украси који су се традиционално изводили на коронама у вокалним соло деоницама. Не постоји никаква норма која прописује како се ти украси изводе осим да би требало да буду хармонски јасни, што значи да би требало да имају јасну хармонску подлогу идентичну акорду са којим наступају. Такође је пожељно да они својим карактером, мелодијским опсегом и уопште, стилем, не одударају од целокупног стила и карактера. Они су у црквеној музици преузети из оперског стила у коме су се слободе у импровизацији подразумевале и у класицизму. Наравно, они се не морају певати с обзиром на то да аутор није у партитури записао украс. Такав пример се среће у 41. такту става *Benedictus*. У случају да се солиста одлучи да импровизује украс, једно од решења би могло да буде и следеће (*Benedictus*, 37-41. такт):

Пример бр.122 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса, Benedictus*

Изводи се:

(*tenuto*)



ПРЕДУДАРИ

Код извођења кратких предудара не постоје интерпретативне нејасноће, бар што се класичног стила тиче. Временом су кратки предудари одузимали све краћу вредност од трајања тона испред ког су писани, па је у романтизму већ била у употреби и варијанта кратког предудара који је писан испред тактовог дела на коме се украшени тон налази (Brown 1999:487). Такав пример постоји код Шумана (Robert Schumann) у *Новелети* оп. 21 бр. 3:

Пример бр.123 – Р.Шуман, Новелета оп.21, бр.3



Кад је реч о дугом предудару (*анођатуре*), нејасноће и противречности по питању извођења овог украса су бројније него што је то случај са трилерима и групетима. Музички теоретичари друге половине 18. века су понекад тврдили да би ситна нота која представља предудар требало да буде уписана у вредности у којој би требало и да звучи. Тако је Карл Филип Емануел Бах 1753. године записао да су „ у скорије време *анођатуре* (...) почеле да се записују у вредности у којој су замишљене“ (Brown 1999:468). Композитори који су све чешће уписивали апођатуре у стварној вредности су били Глук, Хајдн и Моцарт (Brown 1999:468).

У исто време у оптицају је била и теорија да дуги предудар треба да одузме увек половину нотне вредности од ноте која је дводелног састава (половина, четвртина, осмина и сл. Harding 1898:5) или две трећине ноте која је троделног састава (половина са тачком, четвртина са тачком, осмина са тачком и сл.) Ову теорију су подржавали и теоретичари у 19. веку. Овом ставу су били блиски Тартини, Кванц, Леополд Моцарт и К.Ф.Е. Бах (Brown 1999:464). Клементи је дозвољавао оба начина у извођењу дугог предудара. Постојали су и дуги предудари који су уписивани у дужим нотним вредностима него што су биле извођене. Наравно, постојале су и бројне варијанте настале комбинацијом обе извођачке праксе.

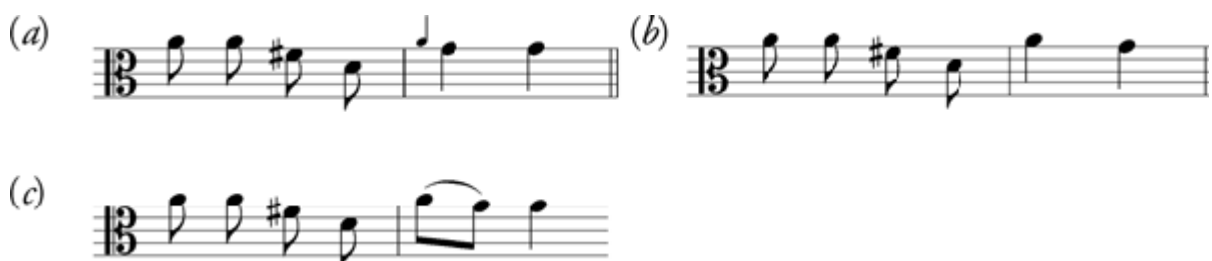
Исто као и случају са трилерима и групетима, само на основу ових теорија је немогуће наћи апсолутно правилно тумачење овог орнаментa. Кад је реч о Хајдновој музици, на почетку треба поменути један изузетак за који се поуздано зна да је тачан кад је у питању свирање дугог предудара. Ради се о дугом предудару испред тона који ће бити поновљен у истој вредности. У том случају дуги предудар узима целокупну вредност првог тона (Brown 1999:465):

Пример бр.124



У писму о извођењу кантате *Анлаузус* Хајдн кроз примере експлицитно наводи како треба изводити дуги предудар испред два поновљена тона. По Хајдну, пример под *бе* је исправно решење украса а пример под *це* није (Brown 1999:465):

Пример бр.125



Овакав дуги предудар се јавља у сопранском солу у ставу *Benedictus* (42. такт):

Пример бр.126 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, Benedictus

Изводи се:

(tenuto)

Оваква пракса није била разматрана у теорији али је била веома раширена и може се срести и код романтичарских композитора, Шумана и Вебера. Наравно, ни овај Хајднов писани коментар не треба унапред узимати као обавезно решење. Поуздан приступ свирању дугих предудара је пажљиво упоређивање дугог предудара са оним што се дешава у другим деоницама. Дуги предудар је, пре свега, хармонски украс који

често представља задржицу и најчешће хармонија, односно мелодијски покрет у осталим деоницама показује колико дуги предудар заиста треба да траје.


Пример за дуги предудар који се изводи тачно како је написан (четвртина повезана са четвртином), налази се у менуету симфоније бр. 26 (64.и 68. такт)

Пример бр.127- Ј.Хајдн, симфонија бр.26, трећи став

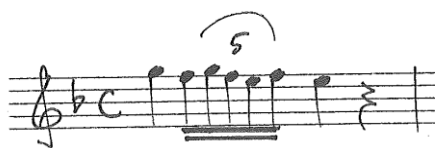


Сличан пример, само што након дугог предудара следи трилер (у извођењу – групето) среће се у првом ставу симфоније бр.26 (прве виолине, 10. такт). Оваква комбинација два украса је у Хајдновим делима честа појава:

Пример бр.128- Ј.Хајдн, симфонија бр.26, први став



Изводи се:



У 14.такту става *Benedictus* постоје у низу чак три дуга предудар (прва виолина и соло сопран) и сви се изводе као што пише (деоница прве виолине има и трилер са завршетком!):

Пример бр.129 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Benedictus*

Уопште није познато зашто је Хајдн (као ни његови савременици!) записивао дуги предудар испред групе од једне осмине и две шеснаестине уместо четири шеснаестине у низу. Због бржег темпа извођења дуги предудар има више истакнуту мелодијску од хармонске улоге. У сваком случају, овакав дуги предудар даје увек групу од четири шеснаестине (почетак става *Gloria*):

Пример бр.130 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Gloria*

Изводи се:



У неким извођењима се може чути да се у оргуљском солу у ставу *Benedictus* (16. такт) као и у сопранском солу у 14. такту уместо уписаног осминског дугог предудара изводи шеснаестина. На тај начин трилер, у случају оргуљског сола, добија већу важност али треба скренути пажњу на то да су сви остали дуги предударни уписани у ритмичким вредностима у којима се изводе па би таква пракса и овде могла да се поштује, у супротном дуг предудар губи на хармонској важности:

Пример бр.131 - Ј.Хајдн, *Мала оргуљска миса*, *Benedictus*

A musical score for the beginning of the Benedictus in Haydn's Little Organ Mass. It features a vocal line and an organ accompaniment. The organ part starts with a sixteenth-note triplet on the second beat of the first measure. The vocal line has the lyrics "ve - nit in no-mi-ne Do - mi - ni,". The organ part includes a section marked "[Solo]" starting on the second measure. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats.

Неки стручњаци сматрају да је Хајдн почео да уписује око 1762. дуге предударе са тачним ритмичким вредностима извођења (Brown 1999:468). Концерт за виолончело у Це-дуру је дело писано пре *Мале оргуљске мисе* и симфоније бр. 26. вероватно између 1762. и 1765. Партитура овог концерта садржи дуге предударе који нису уписани са ритмичким вредностима извођења. Први пример среће се већ у 2. такту првог става концерта за виолончело у деоници првих вилоина. Шеснаестински дуги предудар се у пракси изводи као тридесетдвојка (концерт за виолончело бр.1, први став, 1-2.такт):

Пример бр.132- Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, први став

The image shows the first two staves of a musical score for Violino I and Violino II. The music is in 2/4 time and features a series of sixteenth-note patterns. The Violino I part starts with a half note G4, followed by a series of sixteenth-note runs. The Violino II part follows a similar pattern, often in parallel motion with the first violin.

Изгледа да је Хајдн у Концерту за виолончело све дуге предударе писане испред тонова краћих нотних вредности бележио шеснаестинама, без обзира на темпо. На почетку другог става концерта за виолончело шеснаестински дуги предудар се у другом такту изводи као шеснаестина, а у трећем такту као тридесетдвојка:

Пример бр.133- Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, други став

The image shows the first five staves of a musical score for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 2/4. The music is in a minor key. The Violino I and II parts are marked 'piano' and feature a series of sixteenth-note patterns. The Viola, Violoncello, and Basso parts are marked 'p' and feature a series of quarter notes.

Пример где се из хармонских разлога дуги предудар уписан као четвртина изводи као осмина, се налази у 30. такту у деоници соло виолончела. Дуги предудар у виолончелу соло чини троструку задржицу са првим и другим виолинама и због тога се свира истовремено, дакле као осмина:

Пример бр.134- Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, трећи став



Нешто касније (35. такт, соло виолончело) дуги предудар уписан као четвртина се изводи као четвртина јер се тако добија двострука задржица са првом виолином која представља крај фразе:

Пример бр.135- Ј.Хајдн, концерт за виолончело бр.1, трећи став



Мелодије из Хајдновог раног опуса имају често привук варијације и импровизације чак и кад је то случај са мелодијама писаним у умереном темпу, у изразито оперском стилу, као што је то случај са сопранским солем става *Benedictus*. Мноштво украса које Хајдн уписује су један од чинилаца који мелодијама дају такав карактер. Стога је добар приступ интерпретацији украса један од главних показатеља у којој мери је извођење једне Хајднове композиције стилско.

ЗАКЉУЧАК

Упоредјујући животни век Јозефа Хајдна са животним веком композитора који су били његови савременици, може се закључити да је Хајдн живео натпросечно дуго. Иако је његов живот за оно време био дуг, може се уочити да број његових композиција не само да не стоји у пропорционалном односу са дужином живота, већ да је далеко премашује. Разлог за то су неисцрпна Хајднова машта и стваралачка енергија које су оставиле подједнак значај на свим пољима Хајдновог композиторског дела.

Сурове животне околности у раној младости и борба за егзистенцију су Хајдна приморале да у музици врло рано тражи извор своје егзистенције. Нема жанра у коме Хајдн није стварао. Прегледом хронологије његовог стваралаштва стиче се утисак да је већину жанрова писао током целог живота. Неке од композиција су одувек биле радо прихваћене код извођача, а најчешће и код публике. Хајднове композиције су најчешће постизале успех код публике већ након првог извођења, без обзира на период његовог стваралаштва. Међутим, треба истаћи да се данас на репертоару чешће слушају композиције из Хајдновог позног периода, мада су савремене технологије и начини комуникације (интернет) омогућиле приступ нотним записима и снимцима скоро целог Хајдновог опуса, у шта је укључен и рани опус са свим својим жанровима.

Рани Хајднов опус обухвата његово стваралаштво до отприлике 1780. када Хајдн креће стазама самосталног, слободног уметника. Штампачко нотно материјала у Аустрији средином 18. века је тек било у повоју, па је због тога недостатак првих нотних издања и Хајднових рукописа партитура у многочему спречавао стручњаке да имају тачан хронолошки преглед Хајдновог стваралаштва. С друге стране, има и рукописа и преписа који су непоуздани, што по периоду настанка, што по питању ауторства. Неке Хајднове композиције су морале бити реконструисане из преписаних штимова јер су недостајали аутографи његових партитура. Целокупно досада пронађено Хајдново стваралаштво је штампано и тиме је и доступност Хајднових партитура значајно повећана, мада целокупна сабрана дела у форми критичког издања још нису објављена.

Али да ли наведене техничке чињенице могу бити и разлози што је, бар у нашој средини, Хајдн као композитор углавном запостављен? Никако, богатство Хајдновог стваралаштва пружа неисцрпне и уметничке и педагошке могућности свима који се

баве музиком и музичком педагогијом, од ученика нижих музичких школа до студената факултета и конзерваторијума, од аматера до водећих светских музичких личности. Да ли предочено богатство идеја, жанрова, ритмова, хармонија, формалних и оркестрационих решења, духовности и ведрине заиста није довољно да нађе пут до извођача када се Хајднова дела тако ретко изводе у овој средини? Наравно да је неприхватљиво тражити одговоре на оваква питања у самом Хајдновом опусу јер након преко две стотине година опстајања његове музике на светским подијумима није потребно бранити Хајдна од нас самих. Једна од идеја рада је да стручним приступом покаже шта Хајднову музику из његовог раног периода стваралаштва чини јединственом и истовремено посебном у односу на остале ствараоце из истог периода и шта би могло да наведе макар и млађе извођаче да се повремено окрену неким ређе извођеним делима овог мајстора композиторског заната.

Сасвим је уобичајена појава да код извођача постоје недоумице везане за интерпретацију неког музичког дела. Колико год интерпретација била плод личног сензибилитета, знања и искуства, понекад музичару недостаје подршка литературе и постојање такве литературе која ће пробати да расветли неке аспекте интерпретације и јесте идеја овог рада. Овде треба посебно нагласити да се рад односи на примере раног симфонијског, вокално-инструменталног и концертантног стваралаштва Јозефа Хајдна што не значи да је рад намењен само диригентима у чију делатност спада извођење поменутих жанрова. Циљ овог рада ће бити у потпуности постигнут само у случају да сам рад нуди неке одговоре на питања везана за приступ интерпретацији Хајднове музике других жанрова који овде нису обрађени а која би поставили извођачи који нису диригенти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Andreis, Josip. *Historija muzike*. Zagreb, Školska knjiga, 1966
2. Бадурa Шкода, Ева, Паул, *Интерпретација Моцарта*. Москва, Музика, 1972
3. Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practise 1750-1900*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
4. Brown, Clive. *Ornaments-late 18th century and 19th*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [електронско издање]. Oxford, Oxford University Press, 2001.
5. Carse, Adam. *The History of Orchestration*. New York, Dover edition, 1964.
6. Eisen, Cliff. *Concerto-The Classical period*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [електронско издање]. Oxford, Oxford University Press, 2001
7. Friesenhagen, Andreas und Heitmann, Christin. *Sinfonien um 1766-1769*. Joseph Haydn Werke, Reihe I, Band 5a. Muenchen, Henle Verlag, 2008.
8. Furse, Edward Niel. *PERSPECTIVES ON THE RECEPTION OF HAYDNS CELLO CONCERTO IN C WITH PARTICULAR REFERENCE TO MUSICOLOGICAL WRITINGS IN ENGLISCH ON HAYDNS CONCERTOS AND CLASSICAL CONCERTO*. University of Birmingham, 2009
9. Gerlach, Sonja. *Konzerte fuer Violoncello und Orchester*. Joseph Haydn Werke, Reihe III, Band 2. Muenchen, Henle Verlag, 1981.
10. Greenberg, Robert. *Great Masters: Haydn-his Life and Music*. New York, The Teaching Company, 2000.
11. Harding, H.A. *Musical Ornaments-Simply Explained*. London. Weekes and Co. 1898
12. Hoboken, Anthony van. *JOSEPH HAYDN-Thematisch-bibliographisches Werverzeichnis*. Mainz, Shoot's Soehne, 1957
13. James, Jamie. *RECORDINGS VIEW: He' d Rather Fight Than Use Keyboard In His Haydn Series*. The New York Times, October 2, 1994 (Доступно на: www.nytimes.com)
14. Jones, Jill Ann. *Historical study of Joseph Haydn's Missa Brevis Sancti Johannis de Deo, Hob.XXII:7*. San Jose, San Jose State University, 1994.
15. Keller, Hermann. *Phrasierung und Artikulation*. Kassel, Baerenreiter-Verlag, 1955.
16. Landon, Robbins. *Haydn Symphonies*. London, BBC, 1966.
17. Landon, Robbins. *Messen*. Joseph Haydn Werke, Reihe XXIII Band 2. Muenchen, Henle Verlag, 1958.
18. Riley, Matthew. *The Viennese Minor-Key Symphony in the Age of Haydn and Mozart*. Oxford, Oxford University Press, 1975.
19. Webster, James, *Haydn's sacred vokal music and the aesthetics of salvation*. Преузето из: Sutcliff, Dean. *Haydn Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006
20. Webster, James, *Joseph Haydn, The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [електронско издање]. Oxford, Oxford University Press, 2001.

21. Webster, James, *The Symphonies of Joseph Haydn*, 2000. Доступно на: http://christermalmberg.se/files/pdf/musik/verkkommentarer/haydn_joseph_the_symphonies_volume_1-10.pdf.

Нотна издања:

1. Haydn, Joseph, *Sinfonien, Band III*. Wien, Dobblinger, 2003
2. Haydn, Joseph, *Konzerte fuer Violoncello und Orchester*. Joseph Haydn Werke, Reihe III, Band 2. Muenchen, Henle Verlag, 1981.
3. Haydn, Joseph, *Messen*. Joseph Haydn Werke, Reihe XXIII, Band 2. Muenchen, Henle Verlag, 1958.
4. Haydn, Joseph, *Missa Brevis Sancti Joannis de Deo* (Klavierauszug), Wien-Augsburg, August Boehm, 1930