

RESEMANTIZACIJA JEZIČKO-STILSKIH ZNAKOVA PROŠLOSTI U KOMPOZICIJI *KLAVIRSKI TRIO* MORISA RAVELA

Milena Stanojević

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
jovanovic.m.milena@gmail.com

Primljeno / Received 04. 09. 2023.
Prihvaćeno / Accepted 01. 11. 2023.

Sažetak: Rad je usmeren na analizu muzičkog jezika i stila Morisa Ravela u kompoziciji *Klavirski trio* (1914) koja pripada impresionističkom periodu i donosi mrežu značenja i relacija sa epohama prošlosti: barokom i klasicizmom. Referentne implikacije su dovoljno jasne da slušaocu otkrivaju veze sa prošlim stilovima, ali je stepen promena i preznačenja u semantičkom pogledu takav da doprinosi modernosti dela, tako da se ove dve suprotstavljene tendencije usklađuju a ne poništavaju.

Veza sa epohama prošlosti sagledana je kroz metodologiju resemantizacije, koju je muzički teoretičar Srđan Teparić postavio u svojoj knjizi *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka*. Ostvarena je kroz vokalno-poetske uzore, modalni ambijent, troslojnu fakturu i formalnu sličnost sa oblicima prošlosti poput baroknog dvodela i pasakalje. Skup novih značenja i modernističkih postupaka poput hromatizacije tonaliteta, naslojavanja akordskih struktura, fragmentacije fakture ili kolorističkih bojenja, samo su neki od postupaka reinterpretacije prošlosti u kompoziciji Morisa Ravela. Ključna problematika ove analize nije samo utvrđivanje znakova novih i starih vremena, već i sagledavanje njihovog međusobnog odnosa, načina ritmizacije i pulsiranja, kao i razumevanje međuprostora između suprotstavljenih planova jezika i stila.

Ključne reči: Moris Ravel, barok, resemantizacija, strategija, tonalnost, modernost.

Abstract: The analysis of Maurice Ravel's *Piano Trio* (1914) emphasizes the intricate relationship between the impressionistic idiom and historical epochs, notably the baroque and classicism. The referential implications are distinct enough to reveal relations with styles of the past to the listener, but at the same time the level of semantic change and resignification, is such that it contributes to the modernity of the work, in such manner that the two opposing tendencies are correlated and not nullified.

Through referential implications, the work establishes distinct connections with the past, employing methodologies of resemantization as outlined by the music theorist Srđan Teparić in his book *Resemantization of Tonality in the First Half of the Twentieth Century*. It is achieved through vocal models, modal quality, three-layered texture and formal similarity with the forms of the past such as baroque binary form and passacaglia. A set of new meanings and modernist procedures such as chromaticism, layering of chordal structures, fragmentation of texture, or tensionless chord relations are some of the procedures of reinterpreting the past in the composition of Maurice Ravel. The key issue of this analysis is not just the simple search for the signs of past and modern times, but the overall relationship between them, and search for ways of their rhythmic shifting and pulsation, as well as understanding the interspace between opposing spheres of language and style.

Keywords: Maurice Ravel, baroque, resemantization, strategy, tonality, modernity.

Resemantizacija je termin koji, etimološki gledano, u svom korenu sadrži reč grčkog porekla *sēma* – znak, ili šire *semantikos* – označavati, koji daje znakove. Reč semantika označava granu nauke koja izučava značenja reči, tekstova, sistema. Posebnost termina resemantizacija leži u prefiksu *re* (grč. nazad, opet), čime se naglašava ponovna upotreba značenja teksta ili jezika prošlosti. Termin je poslužio muzičkom teoretičaru Srđanu Tepariću za imenovanje i analiziranje promena značenja, semantičkih potencijala i uopšte, za imenovanje preznačenja jezičko-stilskih odnosa prve polovine XX veka koji se oslanjaju na jezičko-stilske relacije prošlosti. Autor je u svojoj knjizi *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka (1917–1945)* ponudio kompletnu metodologiju koja objedinjuje sagledavanje planova zvučnih i značenjskih struktura (Teparić 2020). Teparić navodi da je „tonalnost ove muzike jezik, jer poseduje sposobnost da prenese smisao koji je u određenom istorijskom periodu već imao i da se značenje koje nosi javlja u izmenjenom vidu“ (Teparić 2020, 11). To znači da tonalna muzika prve polovine XX veka koja referira na prošlost, nosi ne samo stilske, već i značenjske poruke. Stoga, metodologija resemantizacije podrazumeva odnose stila i jezika, konteksta i strukture, gramatike i sadržaja. Međuprostor između suprotstavljenih planova jezika i stila se u vidu resemantizovanog obrta materijalizuje u nove jezičko-stilske odnose, ili, prema Rolanu Bartu (Roland Barthes), obrazuje se novo pismo (Barthes 1990). Poruke koje se analizom ostvaruju su konotativne prirode i rezultat su međudejstva znakova i planova, a ne univerzalne kategorije (Teparić 2016, 54). Drugim rečima, znak kao deo znakovnog sistema autor tumači imajući u vidu njegovo tranzitorno svojstvo kao i činjenicu da značenja nisu nikada definitivna. Teparić navodi da „ideja značenja, pa samim tim i preznačenje, ne može se razmatrati ukoliko se unapred ne pretpostavi bitna osobina znaka: pojava jednog znaka izaziva pojavu drugog znaka – mogućnost neograničene semioze, iz čega proizlazi da znak kao struktura poseduje tranzitorno svojstvo“ (Teparić 2020, 35).

Kako bi se muzički analizirale jezičko-stilske relacije u odabranoj kompoziciji Morisa Ravela (Maurice Ravel) u kojoj se ovaj kompozitor oslanja na reference prošlih epoha, baroka i klasicizma, u radu će biti korišćena metodologija resemantizacije. Ona je organizovana na takav način da se izdvaja hijerarhijski poredak od tri nivoa resemantizacije u kojima se, počevši od nultog, pa preko srednjeg i višeg, ostvaruje određeni stepen preznačenja (Teparić 2020, 121). Prema tome, najmanji stepen preznačenja jezičko-stilskih odnosa posmatranih prema starim stilovima, ostvaruje se na nultom nivou. Na srednjem nivou, veza sa jezičko-stilskim referencama prošlosti ostvarena je na metaforičkom nivou sličnosti, dok je na visokom nivou resemantizacije, ona samo sugerisana ili nagoveštena. S obzirom na činjenicu da je nulti nivo praktično denotativan i da se ne koriste strategije preznačenja, u daljem toku biće reči o srednjem i visokom nivou resemantizacije koji podrazumevaju stilske imitacije i stilske transformacije. Oba pomenuta nivoa bivaju formirana na osnovu osam strategija koje je Teparić definisao pozivajući se na Strosovu (Joseph Strauss) kategorizaciju (Joseph Strauss 1990). Svaka strategija koristi se u procesu menjanja strukturnih obeležja izvorne reference, odnosno, strukturnih elemenata muzičkog jezika poput promene vrsta akorda, akordskih veza, tonalnih oblasti itd. (Teparić 2020, 114). One su definisane na sledeći način:

1. Motivizacija je strategija u kojoj se intenzivira motivski sadržaj prethodnih dela.
2. Generalizacija podrazumeva promenu elemenata prošlosti u skladu sa novim kontekstom.
3. Marginalizacija menja važnost i primenu elementa koji su bili centralni za strukturu ranijih dela.
4. Centralizacija čini suprotno od marginalizacije, ističući periferne elemente ranijih dela u novom kontekstu.
5. Kompresija sažima prethodno razdvojene ili udaljene elemente.
6. Fragmentacija razbija elemente prethodnih dela koji su se javljali zajedno.
7. Neutralizacija menja funkcionalnu važnost nekih elemenata i struktura.
8. Simetrizacija je strategija u kojoj se strukture, progresije ili forme prošlosti javljaju u simetričnom vidu.

U zavisnosti od stepena preznačenja, zavisice vid i način upotrebe neke od strategija. U daljem tekstu će biti reči samo o onim strategijama i nivoima preznačenja koji su ključni za analizu.

Klavirski trio Morisa Ravela donosi nekoliko referentnih slojeva koji upućuju na XVII i XVIII vek. Spektar znakova i resemantizacijskih obrta ukazuju na vezu sa istorijskim tokovima koji se mogu iščitati na žanrovskom, tonalnom i formalnom planu, ali i šire gledano, na estetskom i poetičkom, čime se spajaju prostori daleke prošlosti i novoprobudene modernosti.

Linija baroknih referiranja najjasnije se prezentuje u žanrovskom i faktornom pogledu oblikovanjem troslojnog tkiva, kao i odabirom tempa stavova, smenom

laganog i brzog, da bi se napravila veza sa baroknom crkvenom trio sonatom. Ipak, jasna podela uloga instrumenata, violine, violončela i klavira, samo na momente korespondira sa baroknom paradigmom. U baroknoj postavci muzičkog toka insistira se na polaritetu između horizontale i vertikalne čija je posledica bila nastanak praćenog basa – *continuo* (Bukofzer 1947, 21). U osnovi strukture baroknih kompozicija nalazi se podela između fundamentalne i ornamentalne funkcije instrumenata, gde se napravila podela na pratnju i melodiju kao nosećeg „skeleta“ kompozicije (Bukofzer 1947, 22). Slična podela postoji i kod Ravela, ali se ona menja i transformiše tokom dela. Postavljanje troslojne fature sa jasnim podelama uloga, može biti shvaćeno kao marker koji upućuje na pomenuti barokni sistem, da bi se potom taj marker resemantizovao i podvrgnuo strategiji fragmentacije. To znači da deonice ponekad menjaju uloge i da se uloga fundamentalnog basa ostvaruje naizmenično u klaviru i violončelu, a veza sa baroknim modelom je samo delimična i izmenjena. Istovremeno se dijatonska jasnoća barokne vertikale, utemeljena na fundamentalnoj liniji, kod Ravela udaljava od polazne reference naslojavanjem terci i stvaranjem bogate palete septakorada, nonakorada i undecimakorada. Ovakvi postupci upućuju na čestu upotrebu strategija fragmentacije (akordskih vertikala) i marginalizacije (tonaliteta).

Osim vremenskih asimptota, značenje se približava i geografskom kontekstu. Usmereno je ka francuskom području i podstaknuto je kompozitorovim poreklom i njegovoj otvorenosti ka nacionalnim relacijama.¹ Veza sa francuskim poreklom ostvarena je korišćenjem vokalnih uzora i upotrebom posebnog metra: baskijskog *zortziko* metra i malajske *pantoum* forme, što će dalje u tekstu biti objašnjeno.

Odnos prema baroknoj francuskoj vokalnoj tradiciji očigledan je već od prvog stava Ravelovog klavirskog trija. Početna tema je strukturisana nalik na baskijski *zortziko* metar. Iako je postojao u igračkoj tradiciji, kod Ravela vidimo relaciju bližu vokalno-poetskoj.² *Zortziko* kao poetska forma sadrži silabično pevan tekst organizovan u strofe od po osam stihova,³ dok se u svakom stihu naizmenično smenjuju po sedam i šest slogova – *zortziko tixia* (Heinzelmann 2011, 160).⁴

Početni motiv (primer 1, t. 1) je celina od sedam tonova koji se podudaraju sa sedam slogova *zortziko* stiha, a kvadratna struktura (4 + 4 takta) teme korespondira

¹ Važno je naglasiti da su nacionalne tendencije kod Ravela mreža svedenih simboličnih značenja, različita od romantičarske estetike u kojoj je nacionalnost, često vrlo eksplicitna i denotativna, dominirala na svim nivoima muzičkog prikazivanja.

² Na pomenutu relaciju ukazuje upotreba 8/8 metra grupisanog kao 3+2+3 i podudarnih sa osam stihova jedne strofe. Nasuprot tome, takt 5/8 se takođe vezuje za *zortziko* metar, ali se pre svega koristio u igračkoj tradiciji.

³ *Zortzi* na baskijskom znači osam.

⁴ *Zortziko tixia* (mali *zortziko*) odnosi se na kraću strukturu poetskog metra nasuprot dužoj verziji pod terminom – *zortziko handia* (veliki *zortziko*).

sa osam stihova jedne strofe. Vokalnom karakteru doprinose umereni tempo stava, koralna faktura, postupna linija melodije i meditativna, modalna boja tonaliteta. Ovako koncipirana tema vraća slušaoca u pevane odlomke (*récits*) dvorskog baleta XVII veka, sa jasno istaknutom podelom pevanog glasa i pratnje. Prozirnost pratnje podržana je ostanatnim pedalom (t. 1–12) u najnižoj deonici klavira, što istovremeno predstavlja baroknu i modernističku odliku (Veselinović 1983). Iako je početni akord trozvuk tonike a mola, koji sa pedalom na dominantni centriraju boju tonaliteta ka dorskom modusu *in a*, tonalna determinisanost nije apsolutno utemeljena zbog odnosa spoljnih glasova: melodije i basa. Melodija počinje od V stupnja, tj. kvinte tonike i sa pedalom u basu naglašava eolsku oblast *in e*. Modalna mešanja samo su segment kolorističke palete Ravela koja doprinose generalizaciji tonaliteta, jer prikazuju tonalitet u novom, modernijem kontekstu.

Primer 1

Moris Ravel, *Klavirski trio*, I stav, prva tema, t. 1–8

The image shows a musical score for the first theme of the first movement of Maurice Ravel's Piano Trio. The score is in 8/8 time and marked "Modéré". It features staves for Violin (VIOLON.), Viola (VIOLONCELLE.), and Piano (PIANO.). The piano part has a prominent pedal effect in the bass register, starting with a triad of A major (A-C-E) and moving chromatically. The tempo is indicated as "Modéré ♩ = 132". The key signature is one flat (B-flat). The score includes dynamic markings like *pp* and *ppp*, and a key signature change to *in a* (one flat) indicated by a double bar line and a key signature change.

Drugi postupak kojim se podvlači strategija generalizacije jeste provlačenje akordske hromatike unutar modalne postavke tonaliteta. Stoga, mogu se videti hromatske alteracije koje na momente poništavaju dorsku sekstu (t. 2), ili donose nov interval i akordsku boju upotrebom frigijske sekunde (t. 3–4). Govoreći o kompo-

ziciji *Kuprenov grob* Morisa Ravela, Teparić dolazi do sličnog zaključka i navodi da „vezivanjem hromatike za modalnost, umesto za tonalitet, Ravel arhaizuje jezik aludirajući na Freskobaldija (Girolamo Frescobaldi), pa se na taj način ostvaruje fragmentacija modalnosti i marginalizacija tonaliteta, te bi se moglo govoriti i o generalizaciji hromatski tretirane modalnosti kao polumarkiranog znaka“ (Teparić 2020, 152).

Od 5. takta modalna dvosmislenost je na kratko prevagnula u korist modusa *in a* pojavom osnovnog tona toničnog akorda u pedalu. Od tog mesta se naslojavaju deonice violine i violončela čime se, kao što je pomenuto, potencira linearnost deonica i učvršćuje veza sa barokom. Sa druge strane, iako ove promene menjaju značenje u odnosu na „original“, veza sa referencom se ne poništava i ne gubi, što upućuje na imitaciju stila i srednji nivo resemantizacije.

Ove procese je potrebno sagledati ne samo u horizontali već i u vertikali, koja je kod Ravela takođe označitelj novog, resemantizovanog konteksta, jer se na trozvučnu osnovu unutar modalnog sistema, naslojavaju septime, none i undecime. Tonalitet se posebno fragmentizuje na mestima kadenciranja (primer 2, t. 17), kada se umesto očekivanog razrešenja u toniku prilikom pojave autentične kadence pojavi medijanta tonike, dakle, hromatska verzija akorda posle čega se tok preusmerava ka tonalnoj boji Fis dura.

Primer 2

Moris Ravel, *Klavirski trio*, I stav, prva tema, t. 17–18

a: ll D m

Pomenuti muzički faktori samo su deo prve teme sonatnog oblika, tako da se i u formalnom smislu gradi relacija sa paradigmama prošlosti. Međutim, iako postoje formalna pravilnost i tematski kontrast, tonalna opozicija je izostavljena. Drugim rečima, dramaturgija forme koja proizlazi iz tenzionog odnosa dva tonaliteta, ovde nije istaknuta, što je prema Rozenu (Charles Rosen), osnovna karakteristika sonate klasicizma (Rosen 1971, 26). Naprotiv, lakoća promene tonaliteta, kao i evolutivni karakter izgradnje muzičkog toka, približava ovu sonatnu formu njegovoj

preteči – baroknom dvodelu. Ravel komunicira s prošlošću, ali je imitacija stila fokusirana na barokne elemente, a ne na klasične.

Prva tema kadencira u H duru (t. 23), nakon čega sledi prelazni odsek u funkciji mosta. Most se suptilno nadovezuje bez fakturnih rezova, sekventnim pokretom ka C duru, potom u a molu, pripremajući tonalni centar druge teme. Most je podržan pedalnim tonom dominante a mola, a harmonska progresija pooštrena je celostepenim pokretom (primer 3, t. 31–34) što fragmentizuje tonalitet, ali s druge strane, ova strategija doprinosi funkcionalizaciji odseka jer naglašava njegovu prelaznu ulogu.

Primer 3

Moris Ravel, *Klavirski trio*, I stav, most, t. 31–34

31 Ra Jen tissez
 Ra Jen tissez
 a: D

Od 35. takta počinje druga tema. U pogledu karaktera, pa i imitacije stila, uočava se linija podudaranja, a ne kontrastiranja sa prvom temom. U drugoj temi takođe su istaknute vokalne tendencije. Poput uspavanke, u sporom tempu i tihoj dinamici, melodija druge teme je talasastih kontura, jednoglasna i istaknuta nasuprot svedenoj, statičnoj pratnji. Koncipirana je u okviru iste tonalne oblasti (*in a*) kao i prva tema i u modalnom ambijentu, ali nasuprot tome, upotrebom eolske varijante promenjen je tip modusa.

Razvojni deo (t. 56–76) je organizovan na materijalu prve teme koja se izlaže u fragmentnim celinama i transponuje u različitim modusima: dorskom *in a*, za tritonus udaljenom eolskom modusu *in dis* i dorskom *in e*, koji je u strukturnom pogledu najnestabilniji te stoga možemo da primetimo gradaciju u tenzionom razvoju pomenutog segmenta. Dok su prva dva modusa izgrađena na strukturno jasnim pedalnim tonovima osnovnih stupnjeva, poslednji modus *in e* je izgrađen na pedalu VI stupnja, karakterističnom za dorsku konstelaciju, ali izrazito neobičnog za upotrebu dugo izdržanog pedala i ujedno, najdubljeg tona vertikale. Za baroknu tonalnost i područje basa, karakteristični su samo I i V stupanj, dok upotrebom (dorskog) VI stupnja u ulozi pedala, postupak izgradnje se proširuje na novi, stilski

širi kontekst od baroknog, što govori o postupku generalizacije i novoj resemantizovanoj tonalnosti.

Materijal prve teme kao nagoveštaj reprize javlja se u 77. taktu (primer 4), ali, pošto je izostavljen inicijalni motiv teme i iskorišćen materijal klimaksa, reprizna funkcija prve teme u tonalnom pogledu ostvaruje se u većoj meri. Prva tema donosi tonalnu zaokruženost stava, povratkom na osnovni dorski modus *in a*. Takođe, naglašena je subdominantna funkcija, upotrebom pedala na tonu *d*, što referira na još jedan barokni manir karakterističan za završne odseke stavova – miksolidijsko istupanje.

Primer 4

Moris Ravel, *Klavirski trio*, I stav, repriza, t. 76–82

Od 83. takta počinje repriza druge teme, koja je kao i u ekspoziciji data u eolskom modusu *in a*, da bi se koda pripremila prolongiranom dominantom i autentičnom kadencom za tonalni centar *in c* (t. 96–117). Prvobitno izložena u eolskom modusu, koda postepeno zaokružuje stav svetlom i vedrom bojom jonskog modusa. Kako je izgrađena na materijalu prve teme, u formalnom smislu, ceo segment se može tumačiti kao obrnuta repriza, dok je u semantičkom pogledu, značajna transformacija od molskog ka durskoj paleti modusa i svetloj jonskoj boji, čime je očuvana klasičarska dihotomija sonatnog tonaliteta.

Drugi stav pod imenom *Pantoum*, ukazuje na paratekstualne relacije sa pesničkom formom istog imena koja potiče iz egzotičnih krajeva indonežanskog arhipelaga i malajskog jezika.⁵ Iako malajskog porekla, ova forma je odomaćena u francuskoj pesničkoj tradiciji romantizma, a sa kojom je Ravel najverovatnije bio upoznat preko različitih pesničkih uzora poput Viktora Igoa (Victor Hugo), Teofila Gotjea (Théophile Gautier), Lekonta de Lila (Leconte de Lisle), Pola Verlena (Paul Verlaine) i Šarla Bodlera (Charles Baudelaire) (Newbould 1975, 230).

Osim što je semantička veza uspostavljena na paratekstualnom nivou, ona se može uočiti u formalnoj i ritmičkoj koncepciji stava. Naime, *pantoum* forma se u pesničkom žanru sastoji od nekoliko katrena, sa izometričnim stihovima i ukrštenom rimom. Ono što ovu formu čini osobenom jeste ponavljanje svakog drugog i četvrtog stiha u narednoj strofi, ali na mestu prvog i trećeg, da bi na kraju pesme dodatna zaokruženost bila ostvarena zamenom poslednjeg stiha sa početnim. Na ovaj način izdvajaju se dve teme, tako što prvu čine prva dva stiha svake strofe, a drugu druga dva stiha. One se neprestano ukrštaju, ali istovremeno formiraju i dva zasebna toka, struje koje se paralelno razvijaju i razrađuju.

Ravel je iskoristio ove karakteristike kako bi ovu pesničku formu preveo na muzičku. Kao i u pesničkom uzoru i kod Ravela postoje dve teme koje se neprestano smenjuju, poput dva zasebna integralna toka koja se paralelno razvijaju do kraja stava. Prva tema je oštih stakato kontura, izrazito ritmična, dok je druga tema kontrastirajuća ali ne i suprotstavljena po svojim legato kratkim uzdasima, tj. brzim usponima i padovima. Tonalne regije su takođe različite. Prva tema je u tonalnom centru prvog stava *in a*, dok je druga *in Fis*, organizovane na taj način da u prvoj dominira molska boja, a u drugoj temi durska boja tonaliteta. Pomenuta tonalna dispozicija može biti shvaćena kao polumarkirani znak koji upućuje na baroknu tonalnu organizaciju dur/paralelni mol (A-fis) ali je zamenom tonskog roda (a-Fis) ostvarena njegova generalizacija.

U prvoj temi (primer 5a) dominira izrazita boja eolskog modusa, kao i elementi frigijskog korišćenjem frigijskog dominantnog septakorda na mestima kadicijalnih obrta (primer 5a, t. 4; kasnije se ista pojava uočava i u t. 8) koji u kombinaciji sa jasnim kvadratnim strukturama, „kvari“ osnovnu (baroknu) referencu. Fragmentacijom akorada na strukturno važnim mestima dolazi do generalizacije tonaliteta, ali se ne napušta uzorak ovog znaka. Dodatnoj fragmentaciji vertikale u okviru početne teme doprinose naredna četiri takta proširenja koja predstavljaju segment miksolidijskog istupanja i u kojima se osim miksolidijskog modusa izlažu akordi sa dodatim sekundama i sekstama (subdominantna i tonika), čime se menja početna referenca i doprinosi modernosti toka, upućujući na srednji nivo resemantizacije.

⁵ Malajski jezik se zvanično koristi u Indoneziji, Bruneji, Maleziji i Singapuru.

Druga tema (primer 5b) počinje u medijantnoj oblasti Fis dura, da bi nakon osam taktova promenila svetlu dursku boju u gis mol, a potom u cis mol, kako bi pripremila tonalitet prve teme. Kao i u prethodnoj temi, do generalizacije tonaliteta dolazi fragmentacijom akordskih veza. Zastoj na dominantanti (t. 16), iako prepoznatljiv i tipičan za kadencijalne obrte stilova prošlosti, ne gubi svoju funkciju i upečatljivost. Njegova tenziona uloga dodatno je istaknuta upotrebom prekomerne kvinte i male none, ali istovremeno i osporena upotrebom sniženog (miksolidijskog) VII stupnja, zbog čega ovaj postupak može da se tumači preko strategije kompresije. Svaki sledeći segment prve i druge teme dat je u drugoj tonalnoj oblasti, sa čestim povratkom na tonalni centar *in a*, koji je neretko predstavljen u durskoj modalnoj sferi.

Primer 5a

Moris Ravel, *Klavirski trio*, II stav, prva tema, t. 1–5

Assez vif (♩ = 192)
pizz. arco + V^o

VIOLON.
VIOLONCELLE.
PIANO.

a: Fd t

Primer 5b

Moris Ravel, *Klavirski trio*, II stav, druga tema, t. 13–18

13 arco pizz. arco

Fis: d 7 +5

„Egzotična“ formalna koncepcija stava očuvana je stalnim smenjivanjem obe teme, ali se paralelno sa njom oblikuje trodelni oblik skercoznog stava – ABA₁. Dok početni i reprizni odseci u trodelu ukazuju na smenu dve teme, središnji trio (t. 125–142) pored neprekinutog toka ovih tema u deonici violine i violončela, donosi i novi materijal u deonici klavira. Na ovaj način, ostvaruje se neobično formalno sažimanje jer istovremeno traju dva različito organizovana toka ali i metra. Prve dve teme su u taktu 3/4 dok je nova tema postavljena u taktu 4/2. Ona je izrazito liriska, koralne fakture, dužih notnih vrednosti i poput kantusa firmusa, postaje osnova za neprekinuti tok muzičkog materijala u gudačkim deonicama. Njena linearlost i nezavisnost značajno su naglašene pomenutim polimetričkim zahvatom. Stoga, ako se linearlost posmatra kao znak prošlosti koji referira na barok, onda se njegovom preteranom upotrebom generalizuje fakturna slika, a sam postupak ukazuje na strategiju motivizacije.

Primer 6

Moris Ravel, *Klavirski trio*, III stav, tema pasakalje, t. 1–8

Très large (♩ = 40)

VIOLON.

VIOLONCELLE.

PIANO.

pp

8

5

8

Treći stav pod nazivom *Pasakalja*, i po naslovu ali i po organizaciji materijala upućuje na istoimenu baroknu varijacionu formu. Čakona i/ili pasakalja su trodelnog metra, koriste ostinatni bas kao tematsku osnovu koja se više puta ponavlja tokom kompozicije (Bukofzer 1947, 51). U osnovi ovog stava se nalazi tema od osam taktova; ona se prvobitno izlaže u deonici klavira, a potom i u ostalim deonicama. Iako dolazi do promene registra, zadržava se ostinato postupak. Arhaičnosti same teme doprinosi pentatonska osnova od koje je izgrađena i uklopljena u lagani tempo stava, ali istovremeno utiče i na marginalizaciju tonaliteta, jer se funkcionalnost i harmonska usmerenost ka tonici sprovode u okviru „pogrešnog“ konteksta (primer 6).

Kako se teme razvijaju tokom stava, pentatonika biva podržana sve složenijim akordskim strukturama. Počevši od terčnih dvozvuka, naslojavanjem intervala grade se septakordi izloženi u paralelnom pokretu (t. 20–22), čime se početni, vrlo jasno izložen barokni kontekst približava modernom stilu i čitav tok se generalizuje. Imitacija baroknog stila potcrtana je i uključivanjem kontrapunktskog materijala (od 8. takta) u motoričnom četvrtinskom pokretu, čime se egzemplifikuje fundamentalni bas, odnosno kvazikontinuo.⁶ U narednim taktovima, naročito u segmentu od t. 41–45 muzički tok je sekventno organizovan; u najdubljem registru klavira, primetan je motiv koji simboliše standardni sekventni obrazac prividno dominantnih odnosa, a to je skok kvarte naviše (primer 7). Model sekvence se transponuje u postupnom silaznom celostepenom hodu i na taj način se kompletira celostepena lestvica od tona gis do ais. Pošto se insistira na ponavljanju pomenutog motiva, može se govoriti o strategiji motivizacije, međutim, mehanizmi obrade nisu jedinstveni, jer je aktivna i strategija generalizacije upotrebom celostepene lestvice kao prostora za transpoziciju. Modernistički tretman „starih“ formula, ogleda se i u hromatskom spoju akorada u sekvenci. Osim toga, kvartni skokovi prividno dominantnih odnosa u basu dopunjuju miksturane paralelizme kvintakorada u višoj deonici klavira, stvarajući složenu vertikalnu izgrađenu od septakorada i nonakorada, čime se ukazuje na novu, resemantizovanu tonalnost.

⁶ Prema Gudmanu (Nelson Goodman), egzemplifikacija predstavlja posebnu vrstu označavanja u kojoj se nova svojstva znaka vezuju za referencu. Poput mustri (uzoraka) koje označavaju samo određene ali ne sve karakteristike onoga na šta se odnose, tako se i kod egzemplifikacije upućuje samo na određena svojstva, ali se istovremeno zadržava referenca na te karakteristike. Prema tome egzemplifikacija predstavlja „posedovanje plus referencu“ (Goodman 1976, 52–57).

Primer 7

Moris Ravel, *Klavirski trio*, III stav, sekvence, t. 41–46

41

arco

Cres - - - - - cen - - - - - do - - - - - poco - - -

Cres - - - - - cen - - - - - do - - - - - poco - - -

p subito

Cres - - - - - cen - - - - - do - - - - - poco - - -

45

a - - - - - poco

a - - - - - poco

marqué

8

Finale *Klavirskog trija* je sonatnog oblika kao i prvi stav i po formalnim karakteristikama podražava univerzalno klasični obrazac. Prva tema je u A duru i odabirom takta (5/4) kao i punktiranim motivima same teme, naglašavaju se igrčke osobenosti *zortziko* metra, pa se kao i u prvom stavu potencira francusko (baskijsko) poreklo i geografski aspekt muzičkog stila (Howat 2009, 175). Prozračna faktura, kao i insistiranje na kvintnim i kvartnim vertikalama, u izrazito visokim registrima sva tri instrumenta daju neobičan kolorit i nedvosmisleno impresionističku sliku. Referentne niti se mogu pronaći u modalnim osobenostima teme koje se resemant-

tizuju na strukturno važnim mestima i kadencama. Takav je, na primer, kraj prve rečenične celine (t. 6), koja jonsko/lidijski kontekst *in A* zaokružuje hromatskom sekundno silaznom vezom (cis-gis/c-e-g). Marginalizacija tonaliteta upotrebljena je zarad funkcionalizacije veze ova dva akorda i stvaranja utiska kadence.

Druga tema (od 31. takta) kontrastira prvoj po odabiru tonaliteta medijantnim Fis durom u dostignutom trijumfalnom, fanfarnom karakteru. Izgrađena na ostanom pedalu poverenom visokim registrima violine i violončela uz intenzivan tremolo, stvara se treperavi ali i okamenjeni utisak pejzaža, slike, nasuprot igračkom karakteru prve teme. Kao i u drugom stavu, koncept tonalne dispozicije iz baroka dur/paralelni mol se koristi kao polumarkirani znak, samo se u manjoj meri udaljava od osnovnog uzora i samim tim manje generalizuje nego što je to slučaj u drugom stavu. Umesto da tonalna postavka prati (barokni) redosled izlaganja od A dura ka paralelnom fis molu, tonski rod druge teme je promenjen (Fis dur). Od 42. takta počinje razvojni deo i tu se obrađuje materijal prve teme, pa je stoga ostvaren neosetan prelaz ka reprizi sonatnog oblika. Zamagljenost granica realizovana je lažnom reprizom od 73. takta, gde se na pedalu tona gis izlaže materijal prve teme, ali je prava tonalna repriza postignuta tek jedanaest taktova kasnije, povratkom u osnovni A dur (t. 84). Završno kadenciranje u kodi, koncipirano je na silaznom melodijskom pokretu od tonike ka dominantu, prvi put u okviru durske konstelacije, a potom kao „iznevereni“ frigijski obrt, jer u trenutku (polustepenog) spuštanja na dominantu, silazni celostepeni pokret se nastavlja i zastaje na tonu es umesto očekivanog e. Fragmentacijom ove karakteristične barokne formule, koja je dodatno marginalizovana hromatsko tercnim vezama akorada koji prate pokret, postiže se generalizacija tonaliteta i veza sa prošlošću na srednjem nivou resemantizacije. S druge strane, široki akordski fond, tonalni odnosi kolorističkog zamaha, kao i tehnički izazovna orkestracija, nesumnjivo su odlike impresionističkog stila.

Veza sa prošlošću kod Ravela istovremeno je i put ka modernosti. Nije neobično što je trenutak podudaranja i istorijskog umrežavanja kompozitor ostvario sa periodom u Francuskoj, kada se težilo novoj modernosti. Kao što Stojanović Kutlača navodi „u francuskoj muzici sa početka XVIII veka se gubi jasnoća, melodija je zamagljena ornamentima, instrumenti se profinjuju, ton se ‘stanjuje’, zvuk tone u šapat, forme se rasipaju u minijature. Stoga nije slučajno što će čarolija francuskog baroknog duha vaskrsnuti u treptajima impresionizma“ (Stojanović Kutlača 2016, 129). Poput Prustovog (Marcel Proust) junaka koji kroz mrežu sećanja i impresija dolazi do spoznaje trenutnog unutrašnjeg bića istovremeno neuhvatljivog u svojoj promenljivosti, takva je i Ravelova potraga za trenutnim i modernim. Idući kroz puteve prošlosti i impresije sadašnjosti, Ravelova misao oblikuje se kao treperava konstrukcija, čiju spoznaju bi mogla da omogućiti i metodologija resemantizacije. Mnoštvo znakova i njihovih odnosa koji proizlaze iz Ravelovog dela nisu univerzalne kategorije. Rezultat su referenci prošlosti koje rezoniraju sa kompozitorovom

poetikom i koje su deo njegovog nacionalnog, geografskog konteksta. Te reference se transformišu različitim muzičkim tehnikama, ali zadržavaju svoje prepoznatljive obrise, kako bi poslužile kao orijentir slušaocu na putovanju do minulih vremena i nazad u sadašnjost sa još jednim setom značenja – impresija.

Reference:

- Barthes, Roland. 1990. *S/Z*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Bukofzer, Manfred. 1947. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & Company.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis – Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Howat, Roy. 2009. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven – London: Yale University Press.
- Heinzelmann, Sigrun. 2011. "Playing with Models: Sonata Form in Ravel's String Quartet and Piano Trio." In *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, edited by Peter Kaminsky, 143–179. New York: University of Rochester Press.
- Newbould, Brian. 1975. "Ravel's Pantoum." *The Musical Times* 116 (1585): 228–231.
- Rosen, Charles. 1971. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company.
- Strauss, Joseph. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press.
- Stojanović Kutlača, Svetlana. 2016. „Principi barokne muzike: improvizacija, ornamentacija, polifonija.“ *Zbornik radova Akademije umetnosti* 4: 122–132.
- Teparić, Srđan. 2016. "Overcoming the Crisis of Tonality: The Resemantized Tonality of Modernism." *Musicology* 2 (21): 51–62.
- Teparić, Srđan. 2020. *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka (1917–1945)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Veselinović, Mirjana. 1983. *Stvaralačka prisutnost Evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Summary

RESEMANTIZATION OF THE LINGUISTIC-STYLISTIC SIGNS OF THE PAST IN THE COMPOSITION PIANO TRIO BY MAURICE RAVEL

The analytical focus on Maurice Ravel's *Piano Trio* (1914) within the framework of impressionism involves a nuanced exploration of its musical language. Notably, Ravel intricately weaves a network of meanings and relationships with historical epochs, particularly the baroque and classical periods. The referential implications are discernible, offering listeners a recognition of ties to past styles. Simultaneously, Ravel introduces a level of transformation and innovation, contributing to the distinctive impressionistic character of the composition. The goal of the analysis is to delve into specific musical devices, structural elements, and contextual influences and to provide a comprehensive understanding of Ravel's artistic choices in this work. It implies that the meanings of the signs are understood as always changeable, illusive in endless cycle of semiosis than the

main goal of the analysis not definition of the sign itself but the context in which it is presented and where its meaning is produced.

Therefore, crux of this analysis extends beyond a mere identification of temporal elements; it delves into the intricate interplay and rhythmic dynamics between past and modern influences within Maurice Ravel's *Piano Trio*. The exploration seeks to unravel the nuanced shifts and pulsations, elucidating the interstitial realm between contrasting spheres of musical language and style. By probing the relationships and rhythmic nuances, this analysis aims to unveil the deeper complexities and dialogues embedded in the composition's structure.