

STATUS RAZLOŽENOG DURSKOG KVINTAKORDA U PROCESU KREIRANJA ZNAČENJA U CIKLUSU SOLO- PESAMA *LEPA MLINARICA* FRANCA ŠUBERTA

Aleksandra Ivković

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
ivkovic.aleksandra83@gmail.com

Primljeno / Received 04. 09. 2024.
Prihvaćeno / Accepted 18. 11. 2024.

Sažetak: Akordsko razlaganje, bilo da je zastupljeno u mimetički koncipiranoj klavirskoj pratnji ili se nalazi u osnovi melodijskog pokreta vokalne linije, zauzima značajno mesto u muzičkoj postavci ciklusa solo-pesama *Lepa mlinarica* Franca Šuberta. Naime, nakon prve solo-pesme, gde je nedvosmisleno definisan kao pastoralni gest, iako zadržava osnovne karakteristike i tokom ciklusa koje ga čine prepoznatljivim, njegovo značenje se menja shodno odnosu koji ostvaruje sa poetskim tekstom u ukupnom muzičko-poetskom izrazu. „Lepa“ priroda nije samo pastoralni ambijent u kojem se glavni protagonist nalazi, već i ogledalo nijansi njegovih emocija. Ekspresivna krivulja koja se na ovaj način manifestuje u delu, kreće se od mlinareve životne radosti, poleta i ljubavnog zanosa koji su ogledani u kinetici pokreta u prirodi koja ga okružuje, preko pastore i prikaza „lepe“ prirode koji bude negativne asocijacije kod glavnog protagoniste, pa do manifestacije transcencije i tragičkog na kraju ciklusa koji se odvijaju pod okriljem poznatog „žubora“ potoka. Akordsko razlaganje je, osim u klavirskoj deonici, zastupljeno i u melodiji soliste, pre svega na muzičkoj površini kao figurativni, deskriptivni element. Prepoznajemo i njegovu realizaciju na višim hijerarhijskim nivoima, što je u notnim primerima i grafički prikazano prema analitičkom modelu Leonarda B. Mejera. Osim što se akordsko razlaganje u klavirskoj deonici može smatrati „klišeom“ kada je omuzikaljenje „žubora“ potoka u pitanju, harmonska koncepcija melodije je nesumnjivo klasicistički, tradicionalni, postupak što, zapravo, rezonira sa pastoralom jer se ona u literaturi, između ostalog, definiše kao „jednostavnost“ izraza kada su muzička sredstva u pitanju.

Ključne reči: durski tonski rod, razloženi kvintakord, melodija, pastorela, ironija.

Abstract: Arpeggiated tonic triad, whether represented in a mimetically conceived piano accompaniment or underlying the melodic movement of a vocal line, occupies an important place in the musical setting of Franz Schubert's *Die Schöne Müllerin*. Namely, after the first song, where it is unequivocally defined as a pastoral gesture, although it retains the basic characteristics and during the cycle that make it recognizable, its *meaning* changes according to the relationship it achieves with the poetic text in the overall musical-poetic expression. "Beautiful" nature is not only the pastoral setting in which the main protagonist finds himself, but also a mirror of the nuances of his individual emotions. The expressive curve that manifests in this way in the work starts from the Miller's joy of life, which are reflected in the kinetics of movement in the nature that surrounds him, through the pastoral and depictions of "beautiful" nature, which has negative associations in the main protagonist, up to the manifestation of transcendence and the tragic at the end of the cycle that takes place under the well-known "babbling" stream. In the vocal melody, the chord progression is primarily represented on the musical surface as a figurative, descriptive element, but we also recognize its realization at higher hierarchical levels, which is graphically shown in musical examples according to Leonard B. Meyer's analytical model. Apart from the fact that the chord progression in the piano section can be considered a "cliché" when it comes to musicalizing the "babbling" of the stream, the harmonic conception of the melody is undoubtedly a classicist, traditional procedure that, in fact, resonates with the pastoral because it is used in literature, among other things, defines as "simplicity" of expression when it comes to musical means.

Keywords: major key, arpeggiated triad, melody, pastoral, irony.

U procesu kreiranja značenja u ciklusu solo-pesama *Lepa mlinarica (Die Schöne Müllerin)* Franca Šuberta (Franz Schubert) od značaja je, pre svega, izbor tonskog roda kod muzičkih postavki pojedinačnih pesama, posebno kada je zastupljena mutacija u toku jedne solo-pesme, što se neretko u literaturi akcentuje kao Šubertovo značajno sredstvo izraza. Naime, jedna od najsnažnijih konvencija u muzici kada je opozicija mol-dur posredi, jeste uspostavljanje linije razdvajanja dva najšira polja značenja u muzici: tragičkog i netragičkog. Međutim, Šubert relativizuje ovako postavljenu opoziciju, posebno kada je u pitanju status dura koji može biti nosilac tragike, možda i višeg intenziteta u odnosu na mol, o čemu će kasnije biti više reči. Naš fokus će biti usmeren na razlaganje durskog kvintakorda, bilo da se manifestuje kao figura kod mimetički koncipirane klavirske pratnje ili se nalazi u osnovi melodijskog pokreta u deonici soliste. Nakon što je u prvoj pesmi ciklusa definisan njegov semantički potencijal, nesporno kao element pastorage, on je kao takav plasiran u tokom ciklusa, ali se njegovo značenje menja shodno kontekstu u kojem je zastupljen. Značenje proizlazi, pre svega, iz odnosa koji muzika kreira sa tekstom, te se tako u muzičkoj postavci može ukazati na prizor, ambijent u kojem se glavni protagonista nalazi, naglasiti osnovno raspoloženje, ali i podcrtati dvosmislenosti u tekstu, uz mogućnosti ironičnih čitanja.

U ciklusu solo-pesama *Lepa mlinarica*, koji je pisan na tekstove Vilhelma Mi-lera (Wilhelm Müller), glavni protagonista, mlinar, prolazi kroz različita raspoloženja i emocije. One se kreću od životne radosti i poleta, obojenih iluzijom i ljubavnim zanosom, do „razbijanja“ iluzije i suočavanja sa realnošću, te razočarenjem, ljubomorom i, konačno, tragičnim ishodom. U svojevrstnoj monodrami od dvadeset solo-pesama, mlinar je u ulozi glavnog pripovedača, gotovo bez dijaloga. Čak i kada se direktno obraća lepoj mlinarici ona spušta pogled i ne uzvraća mu; dok ona svima želi laku noć, on bezuspešno nastoji da se istakne i privuče njenu pažnju; takođe, kada ohrabren dovikuje suparniku, lovcu, čini se kao da on to ne čini sa namerom da ga lovac čuje. „Práva“ dijaloška forma se ostvaruje sa potokom, kroz njegovu personifikaciju, pri čemu je i u tom slučaju dijalog, zapravo, unutrašnji. Možemo reći da u osnovi ciklusa, u saglasnosti sa unutrašnjom mlinarevom dramom, pre svega leži korelacija koju on uspostavlja sa prirodom: uzburkani tok potoka odraz je njegove sopstvene uznemirenosti i napetosti, pri čemu je i odnos prema zelenoj boji ili cveću u saglasnosti sa njegovim emocionalnim statusom i menja se tokom ciklusa. Tako, između ostalog, dve susedne solo-pesme u ciklusu „Najdraža boja“ i „Zla boja“, kao i pesme „Mlinarevo cveće“ i „Uvelo cveće“, odražavaju transformaciju pastoralnog prizora, ali i promenu mlinarevog raspoloženja.¹

Robert Haten (Robert Hatten) primećuje da se u romantičarskoj literaturi, kako u književnosti tako i u muzici, u pastorali akcenat premešta sa evociranja lepote pastoralnog postojanja ili oponašanja predmeta prirode (mada ni ono ne izostaje, posebno kada je „žubor“ potoka u pitanju) na korespondenciju između pastoralnog prizora i ličnih emocija protagoniste (Hatten 2017). Haten naglašava, saglasno tumačenjima njegovih savremenika, pomak u romantizmu ka onome što naziva „pastoralom Sopstva“. Romantičari su „prirodu shvatali u određenom odnosu prema Sopstvu“ korelacijom unutrašnjeg emocionalnog i spoljašnjeg fizičkog pejzaža (Haten 2017, 54). Shodno tome, topos pastorale je u *Lepoj mlinarici* značajan za razumevanje mlinarevih „nijansi individualnih emocija“, posebno kako se njihov status menja tokom ciklusa. Za pastoralu je, kako tokom ciklusa *Lepa mlinarica*, tako i u drugim Šubertovim solo-pesmama, karakteristično ispoljavanje dijalektike između dramatizovane pastorale i idilične prirode. Naspram uzburkane, divlje, sirove prirode, koja je izraz osećanja uznemirenosti, čežnje i žudnje glavnog protago-

¹ Zelena boja je, ne samo u nemačkoj poeziji, „najemblematičnija za prolećni preporod prirode, i stoga je boja koja najviše izaziva nadu, posebno nadu u pronalaženje ljubavi“ (Youens 2006, 46). Ona počinje da se dopada mlinaru kada njegova draga izjavljuje „Volim zeleno toliko“ u pesmi „Sa zelenom trakom laute“, ali nakon što zelenu boju identifikuje sa lovcem, njegov odnos prema zelenoj boji se menja, da bi nastavio stihovima „Iskopaj mi grob na livadi/Pokrijte me sa zelenom travom“ u pesmi „Najdraža boja“. Takođe, poredi cveće sa njenim očima u pesmi „Mlinarevo cveće“, da bi u pesmi „Uvelo cveće“ tražio da uvelo i blede cveće koje je dobio od nje, položi njemu na grob.

niste, stoji idilična priroda, izražena kroz lepotu pejzaža. Ona oponaša „sadašnje ili buduće idealizovano stanje“ ili, s druge strane, može biti deo sna, te predstavljati „sećanja“ protagoniste na „izgubljenu prošlost“, „nevinost ili sreću“ (Hatten 2017, 55–56). Poseban fokus u našem daljem tekstu će biti na izraze „lepe“, idilične prirode, pre svega jer se ona fiksira odmah u prvoj pesmi ciklusa, ali i na njen plasman tokom ciklusa, gde, pod pritiskom realnosti opterećene dramom, ona neminovno postaje odraz „izgubljene sreće“, te konačno, i „obećanog raja“. Pastoralna u *Lepoj mlinarici* je, u analogiji sa poetskim tekstom, izražena i muzičkim sredstvima. Element muzičkog izraza koji Šubert koristi u svrhu pomenute dijalektike je, pre svega, izbor tonskog roda, kao i mutacija u toku pesme, pri čemu je posebno značajan status dura koji se dovodi u vezu sa „lepom“ prirodom, dok uvođenje mola nedvosmisleno sugerise upliv drame. U osnovi, „lepu“, idiličnu prirodu karakteriše „jednostavnost nasuprot složenosti“, kao i „ublažena napetost i intenzitet“ kroz slabljenje ekspresivnih klimaksa, ali i „upotrebu konsonantnih akordskih razlaganja i drugih manje disonantnih figuracija“ (Hatten 2017, 56).² „Jednostavnost“ muzičkog izraza se realizuje u formalnom pogledu (neretko je u pitanju strofična forma pesme), kao i strukturnom (nizanje dvotakata), harmonskom (dijatonika i spor harmonski ritam sveden na osnovne harmonske funkcije) i ritmičkom pogledu (mehanički ritmički obrasci u klavirskoj pratnji, retorički motivisane ritmičke figure u deonici solo-glasa). Navedeni elementi u korelaciji su sa melodijskim pokretom, koji će biti u našem fokusu, ali tako da melodijsko kretanje posmatramo kroz mrežu ovih odnosa.

Melodijski obrasci, u primerima koji slede, metodološki su utemeljeni u analitičkom modelu koji je razvio Leonard Mejer (Leonard B. Meyer). Naime, Mejer (Meyer 1973) posmatra muziku kao obrazac i analize prevashodno usmerava na melodijski tok. Melodije definiše, između ostalog, kroz različite hijerarhijske nivoe tako što melodijske događaje, osim u neposrednom nadovezivanju na muzičkoj površini, dovodi u vezu i na udaljenosti i povezuje u logičan sled kroz niz sistematično definisanih melodijskih obrazaca. Konceptija melodijskog obrasca se, tako, može razlikovati na muzičkoj površini u odnosu na onu na sledećim hijerarhijskim nivoima, što će biti prikazano i u primerima koji slede.

² Hatten izdvaja niz crta pastoralnog toposa i muzičkih kvaliteta koji se prepoznaju, ne samo u solo-pesma gde je pastoralni topos nedvosmisleno sugerisan poetskim tekstom, već i u instrumentalnim žanrovima, i koji se usled dosledne primene smatraju istorijski konzistentnim, te tradicionalnim: „pedalni ton, spor harmonski ritam, jednostavna melodijska kontura sa ublaženim klimaksom, složeni metar, durski tonski rod, paralelne terce i subdominantna infleksija“ (Hatten 2017, 56). Takođe, upotrebljavaju se i pastoralne figure poput imitacije cvrkuta ptica, kao i konvencionalne kvinte roga. Pastoralni topos u saglasnosti je i sa plesnim ritmovima među kojima je sičilijanski ritmički gest, mizeta, aluzija na ländler ili modalne fleksije (Hatten 2017, 56).

Milerovi tekstovi, kao i Šubertove melodije u ciklusu *Lepa mlinarica*, su u literaturi povremeno okarakterisani kao „jednostavni i naivni“ (Youens 1992, 2), ali ne u afirmativnom smislu. Međutim, mišljenja smo da je upravo namera kompozitora bila da u „jednostavnosti“ izraza realizuje „naivnost“ karaktera protagoniste koji, u mladalačkom zanosu, ne razlikuje iluziju, (samo)obmanu i varku od realnosti, koja će ga kasnije sustići. „Jednostavnost“ melodijskog kretanja se u *Lepoj mlinarici* ogleda u harmonskoj koncepciji melodije koja se, između ostalog, realizuje u dijatonskom postupnom pokretu ili, još transparentnije, kroz akordsko razlaganje. Razloženi trozvuk, pre svega durski kvintakord i to tonične funkcije, neretko se nalazi u osnovi melodijskog pokreta toposa pastorage. Njen značaj ustanovljen je i definisan odmah na početku ciklusa, u solo-pesmi „Lutanje“ („Das Wandern“) u B duru koja postaje amblematična kod procesa formiranja značenja u daljem toku ciklusa, i to ne samo pastorage, već i drugih značenja koja su u korelaciji sa pastoralnim toposom. Solo-pesma „Lutanje“ manifestacija je jednostavnosti o kojoj piše Hatén. Za razliku od drugog Šubertovog ciklusa, *Zimskog putovanja* (*Winterreise*), „lepa“, idilična priroda nije oaza idealizovanog vremena i prostora prizvanog iz sećanja ili sna, već je to kontekst iz kojeg glavni protagonista polazi i započinje svoje „putovanje“, koje oslikava njegovu čežnju za nepoznatim, udaljenim predelima (nem. *Fernweh*),³ novim iskustvima i izazovima (tipična romantičarska tema). Sloboda, polet i radost lutanja iskazani su kroz direktno poređenje sa elementima pastoralnog prizora. Prva pesma ciklusa je poziv na lutanje, koje je „mlinareva strast“ i koje on sa radošću započinje eksklamacijom: „Lutanje je mlinareva radost, lutanje!“. „Lutanje“ sugerise kinetički pokret, koji se pronalazi u samoj prirodi na koju mlinar želi da se ugleda – u vodi koja teče i danju i noću, čak i kamen koji je „najtrajniji i nepomični element, kreće se dok mlinski kamen melje žito“ (Youens 1992, 35). Kinetički pokret je ostvaren elementima mizete u deonici leve ruke i ujednačenim, mehaničkim šesnaestinskim pokretom kod razlaganja akorda u deonici desne ruke klavirske pratnje (primer 1a).

Akordsko razlaganje u smeni tonične i dominantne funkcije, na toničnom pedalu, fiksira status pastorage koja je u ovoj pesmi dominantna. Melodiju na muzičkoj površini karakterišu skokovi u uzlaznom smeru,⁴ a zatim i melizam na razlože-

³ Nemački pojam *Fernweh* sugerise čežnju i žudnju za dalekim predelima, za razliku od *Heimweh* koji označava čežnju za domom (Youens 1992, 35).

⁴ Sam Mejer analizirao je ovu Šubertovu pesmu (Meyer 1973, 152–157). Prema Mejeru, skok kvarte f^1-b^1 na početku melodije predstavlja prvi generativni događaj, a potom i skok a^1-es^2 , kojima se definiše bilinearna struktura (paralelan silazni pokret koji se naizmenično uvodi kod „višeg“ i „nižeg“ glasa bilinearne strukture). Prema njegovim rečima, tekst se ne treba uzimati u obzir shodno tome da je pesma strofična te „prozodijski obrasci variraju od strofe do strofe“ (Meyer 1973, 152). Međutim, mišljenja smo da se melodijski obrasci ne menjaju jer je status pastorage koji je uspostavljen u prvoj strofi topički *stabilan* i u daljem toku pesme, tako da je akcent na opštem kontekstu koji ne varira od strofe do strofe, čak i kada prozodijski obrasci variraju.

nom kvintakordu tonične funkcije, kao i punktirana ritmička figura na reči „Wan- dern“ („lutati“) koja dodatno podvlači igrački polet i afirmiše mlinarevu radost lutanja. Iako prožeta skokovima na muzičkoj površini, njena jednostavnost je upravo „oslobođena“ kroz ovu „lakoću“ pokreta u melodijskim skokovima naviše, akordskom razlaganju (toničnog trozvuka), melizmima i punktiranoj figuri u kojoj je sa- držan igrački gest. Sve se to odvija u brzom tempu, ujednačenom, mehaničkom po- kretu razloženog akorda u šesnaestinama u klavirskoj deonici, sa sporim harmon- skim ritmom kojeg u prvom odseku forme karakteriše samo smena tonike i dominante nad toničnim pedalom, bez dinamičkih krešenda ili dekrešenda. For- malne strukture su kvadratne, pri čemu treba istaći da je melodija soliste na početku trotaktna, uz balansiranje u klavirskoj deonici do četvorotaktne, u vidu eha ili „do- pune“ solističkoj deonici.

Primer 1a

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 1, „Lutanje“, t. 4–7

Das Wan dern ist des Mül- lers Lust, das Wan - dern,
Vom Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser,

Uprkos skokovima na muzičkoj površini, u melodijskom pokretu na višem hi- jerarhijskom nivou prepoznavemo logiku postupnog lestvičnog niza sa registarskim prelomom f^1 - es^2 (d^2 - c^2 - b^1). Melodijski klimaks es^2 koji se odmah na početku melo- dije dostiže, u saglasnosti je sa pastoralnim toposom.⁵ Za razliku od stilskog kom- pleksa drame kod kojeg se postepeno akumulira tenzija i gde je klimaks odložen za drugi deo melodije, u navedenoj melodiji je pozicioniran na početku i harmonizo- van D^7 , tako da se nakon klimaksa upravo afirmiše razrešenje i relaksacija tenzija iniciranih ovim skokom. Prolongacija tona d^2 se odvija kroz razloženi tonični

⁵ Ton es^2 predstavlja melodijski klimaks uprkos tome što je f^2 koji sledi, najviši ton u melodiji jer njega tumačimo kao figurativni – terčna prolongacija tona d^2 koji ima strukturnu vrednost.

kvintakord, u melizmatičnom pokretu. Razloženi kvintakord se realizuje na tekst „mlinareva radost“ („das Müllers Lust“), što je značajno kod daljeg plasmana akordskog razlaganja u melodijskom pokretu tokom ciklusa, kao referenca na njegovo značenje koje je sadržano u prvoj pesmi.

Za razliku od prethodnog primera u kojem dominiraju melodijski skokovi na muzičkoj površini, dok obrazac na sledećem hijerarhijskom nivou sadrži logiku postupnog pokreta, u melodiji na početku kontrastnog odseka koji sledi (sekventno ponovljen dvotakt u t. 13–16, videti primer 1b) zastupljeno je postupno kretanje na muzičkoj površini, dok je na sledećem hijerarhijskom nivou obrazac trozvučan. Postupan pokret predstavlja linearizaciju akorda, pri čemu su tonovi razloženog trozvuka metrički markirani. Sekventno ponavljanje dvotakta se odvija kroz uvođenje vantonalnih dominantni, iako je u melodiji sve vreme zastupljena dijatonaika. Najpre se uvodi kvintsektakord D_{VI-VI} , pri čemu akord VI stupnja u dominantno durskom okruženju deluje kao privremeno „zatamnjenje“ na tekst „Čovek nije baš mlinar (ako ne misli na lutanja)“, što može biti uzrokovano negacijom u tekstu koja je zastupljena u prve tri strofe pesme na istom mestu. Obrazac završava ponovljenim lestvičnim nizom uz registarski transfer, poput obrasca sa početka solo-pesme.

Primer 1b

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 1, „Lutanje“, t. 13–20

model mirror model mirror

Das muss ein schlech-ter Mül-ler sein, dem nie-mals fiel das Wan-derm ein,

das Wan-derm, das Wan-derm, das Wan-derm, das Wan-derm.

U prvoj pesmi ciklusa mlinar, dakle, želi da postane luralica, odnosno on oseća da „bi trebalo da postane“ luralica (Youens 1992, 37).⁶ Međutim, već u drugoj pesmi ciklusa mlinar postavlja pitanje „Kuda?“ („Wohin?“), za koje Juens ističe da nije di-

⁶ Za razliku od mlinara koji u prvoj pesmi ciklusa poziva na lutanje, već u drugoj prekida svoj put, ideja lutanja je dosledno sprovedena u Šubertovom *Zimskom putovanju* pisanom, takođe, na Milerove tekstove.

lema ili pitanje koje bi neko ko čezne za daljinama i oseća žudnju da se otisne u nepoznato, sebi postavio. Mlinaru u drugoj pesmi pažnju skreće žubor potoka, ali na neki mističan, misteriozan, iskušavajući način. „Začuđujuće svetao“ potok ga je privukao i „osvojio svojim tokom“ i žuborom za koji sam mlinar kaže da „To ne može biti običan zvuk“.⁷ Mitska atmosfera, čarolija, pretskazanje, „sudbinska“ sila koja odvlači mlinara od ideje lutanja i navodi ga da krene u drugom smeru, potokovim tokom „nizvodno“. Ova pesma ciklusa je u G duru koji je submedijantni u odnosu na osnovni tonalitet prethodne pesme (B dur). Tonalna promena između navedenih pesama naglašava distancu, promenu prostora i mlinarevog okruženja.

U klavirskom preludijumu (videti primer 2) topos pastorale se uvodi elementima repetitivnosti koji su već u prvoj pesmi bili ustanovljeni. To su pedalna kvinta na tonici G dura u deonici leve ruke klavirske pratnje, koja traje čitav prvi odsek (t. 1–10) i razlaganje durskog kvintakorda u deonici desne u mehaničkom ritmu sekstola, u još kraćim ritmičkim vrednostima u odnosu na prvu pesmu. Harmonski ritam sveden je na smenu tonike i dominante. Mehaničko ritmičko i melodijsko ponavljanje u deonici klavira (u t. 1–10) ima „hipnotičko“ delovanje i u skladu je sa mitskom atmosferom teksta. Uvodi se, dakle, motiv potoka, značajan za ovaj ciklus, koji je „čist i divno svetao“. Njegova bistrina je već bila primamljiva i magijska za mlinara, kao i njegov žubor.

Primer 2

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 2, „Kuda?“ t. 1–6

The musical score for 'Lepa mlinarica' by Franz Schubert, Op. 25 No. 2, 'Kuda?' measures 1-6. The score is in G major, 2/4 time, and consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a repeating eighth-note pattern in the left hand and a descending eighth-note pattern in the right hand. The lyrics are: 'Ich hört' ein Bäch-lein rau-schen wohl aus dem Fel-sen-quell,'. The tempo is marked 'Mässig.' and the dynamics include 'pp'.

Melodiju na muzičkoj površini karakteriše radikalno pojednostavljenje iz perspektive shvatanja romantičarske koncepcije melodije. Zastupljen je razloženi kvin-

⁷ Priroda je u narodnoj pesmi i romantičarskoj poeziji, kako ističe Juens, poput čarobnice koja „primorava one koji čuju njen glas da izvršavaju njene naloge“ (Youens 1992, 37).

takod naniže od kvinte toničnog trozvuka d^2 do osnovnog tona g^1 koji je stabilan i zaokružen zbog harmonskog aspekta. Zatim sledi razvijanje akorda naniže do tona d^1 , a potom i kontrapokret, razložen kvintakord dominantne funkcije naviše (d - f - a), što obrazac čini simetričnim, to jest komplementarnim. Punktirana figura u t. 4, iako u poliritmiji, takođe daje igrački zamah koji je u sadejstvu sa pastoralnim toposom.

U pesmi „Zahvalnica potoku“ („Danksagung an den Bach“), topos pastorale je transparentno iskazan melodijskim obrascem tako što se na muzičkoj površini javlja razložen tonični kvintakord u G duru uz skretničnu figuru (donju 1-7-1 i gornju skretnicu 5-6-5 u duru), simetrično plasiran naviše i naniže (videti primer 3). Efekat koji se dobija na sledećem hijerarhijskom nivou je statičan (tonovi g^1 i d^2 uz skretnični pokret) i ima mimetičku snagu, poput podražavanja blistave, mirne vodene površine sa blagim talasima. U ovoj pesmi se uvodi lik lepe mlinarice, susret koji učvršćuje mlinarevu odluku da ostane na tom mestu.

Primer 3

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 4, „Zahvalnica potoku“, t. 5–10

model

complement

5 9

War es al-so gemeint, mein rauschender Freud, dein Sin-gen, dein Klin-gen war es al-so ge-meint, war es al-so ge-meint?

Razloženi durski kvintakord nalazi se i u melodijskoj osnovi solo-pesme „Mlinarevo cveće“ („Das Müllers Blumen“) u kojoj mlinar iskazuje svoj, sada, ljubavni zanos. Čak i kada je nesumnjivo zastupljena lirika, ona je neodvojiva od pastorale, s obzirom na melodijske i harmonske karakteristike, te koncepciju klavirske pratnje (videti primer 4).

Primer 4

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 9, „Mlinarevo cveće“, t. 7–10

7

Am Bach viel klei - ne Blu - men steh'n, aus hel - len blau - en Au - gen seh'n,
Dicht un - ter ih - rem Fen - ster - lein, da will ich pflanzen die Blu - men ein,

Ljubavni zanos, odnosno bolje je reći iluzija i (samo)obmana da je njegova ljubav moguća, doživljavaju kulminaciju u pesmi „Moja!“ („Mein!“) u D duru. Kratke ritmičke vrednosti u brzom tempu i igrački impuls, više od kretanja samog protagonista sugerišu kinetiku pokreta koja ga okružuje: mlin koji se okreće, potočić koji „mrmlja“, ptice koje pevaju. Oni oslikavaju njegovo ushićenje, radost, polet, žudnju, očekivanja. Melodiju karakteriše akordsko razlaganje naviše (videti primer 5) koje je u saglasnosti sa navedenom dinamikom pokreta (oko mlinara i u njemu samom). Na sledećem hijerarhijskom nivou melodija je postupna sa registarskim prelomom i klimaksom na tonu d² u 13. taktu, koji se, kao što je to neretko romantičarska praksa, javlja na vantonalnom septakordu DS⁷.

Primer 5

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 11, „Moja!“, t. 9–14

Blach lein, lass dein Rauchen sein, Rä-der, stellt eu'r Brau-sen ein, all' ihr munern Waldvögelein,

Što se više „vinuo u visine“, to je dublji njegov pad koji sledi. Racionalizacija se javlja tek u susretu s lovcom, u pesmi „Lovac“ („Der Jäger“),⁸ koji mlinaru postaje pretnja i budi mu ljubomoru. Radost „lepe“ nestvarnosti“ zamenila je drama, nesigurnost i uznemirenost, koje dominiraju drugom polovinom ciklusa. Samim tim se javljaju i elementi dramatizacije pastorale od kojih je osnovna crta stila, pre svega, molski tonski rod. Tako se i u osnovi melodijskog pokreta u pesmi „Lovac“ nalazi razloženi molski kvintakord u c molu, kao nosilac drame koja je u povoju.

Nesumnjivo je da je u pesmi koja sledi „Ljubomora i ponos“ („Eifersucht und Stolz“), molski tonski rod (g mol), u brzom tempu i figurativnom kretanju poput preludijuma, nosilac drame. Uzburkani tok potoka⁹ odraz je njegove sopstvene uznemirenosti i napetosti, gde je još jednom priroda ogledalo njegovog Sopstva.

⁸ Miler revitalizuje lik lovca koji je često bio portretisan u narodnim i patriotskim pesmama iz doba Napoleonovih (Napoléon) ratova, u vreme pojačanog nacionalističkog osećanja (Youens 2006, 43). Zbog povezanosti između potrage za divljači u lovu i potere u ratu, „Jäger“ postaje nacionalistički amblem, muževan mišićav, herojski model neodoljive hrabrosti. Međutim, figuru lovca, duboko ukorenjenu u nemačkoj narodnoj tradiciji, Miler ne slavi kao heroja, ili viteza, ne divi se njegovom muskulaturnom savršenstvu, samouverenosti ili patriotizmu; naprotiv, on ga stigmatizuje (Youens 2006, 43).

⁹ Stihovi: „Gde žuriš, tako besan i divlji/dragi moj potoče?/Žuriš li pun besa nakon drskog brata lovca?“ u pesmi „Ljubomora i ponos“.

Međutim, mutacija u G dur na kraju pesme (od 68. takta u primeru 6) ne uspostavlja ponovo raspoloženje sa početka ciklusa, već donosi promenu diskursa i izraz je mlinarevog prkosa i ponosa u želji da devojka ne primeti njegovu ljubomoru.¹⁰ Naime, durski tonski rod i razloženi kvintakord u melodiji ovoga puta su u kontradikciji sa njegovim osećanjima („Ni reči o mom tužnom licu“). Dur i razloženi durski kvintakord nakon „razbijanja“ iluzije svakako više ne mogu biti označitelji ljubavnog ushićenja, radosti ili zanosa. Oni su mlinareva „kamufლაža“, tako što iza „poznatog“ muzičkog gesta krije svoja realna osećanja. Protivrečnost između melodijskog pokreta, durskog tonskog roda i poetskog teksta, gde mlinar u tom trenutku sugerise potoku da prenese njegove reči mlinarici i, s druge strane, njegovih realnih osećanja, u funkciji su ironije.

Primer 6

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 15, „Ljubomora i ponos“, t. 67–73

The image shows a musical score for the song 'Lepa mlinarica' by Franz Schubert. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score starts at measure 67 and ends at measure 73. The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The lyrics are written below the vocal line: 'Er schnitzt bei mir sich ei-ne Pfeif aus Rohr und bläst den Kin- dern schö-ne Tänz'.

Melodiju soliste na početku pesme „Zla boja“ („Die böse Farbe“), na muzičkoj površini, karakterišu prepoznatljivi elementi pastorele kao što su figure poput paralelnih terci u klavirskoj deonici u 7. taktu, kao i razlaganje toničnog kvintakorda, uz učešće melizama u melodiji soliste (videti primer br. 7). Međutim, može se reći da je ovaj pastoralni gest pre naglašen, jer se razlaganje vrši naniže pa naviše u *forte* dinamiци, zahvatajući širi opseg ($\text{dis}^1\text{-fis}^2$) nego što je to većinom bio slučaj u ranijim pesmama. Na sledećem hijerarhijskom nivou, trozvučna skok-popunjavanje melodija upravo rezonira s pastoralom, kako zbog razlaganja akorda, te balansiranja strukture, tako i usled činjenice da se trozvučni skok-popunjavanje obrazac smatra konvencionalnim, tradicionalim, pre svega klasicističkim, melodijskim modelom.

U grafu koji je izložen iznad deonice soliste, ukazano je na mogućnost različitog grafičkog prikaza i diferenciranja figurativnog akordskog razlaganja u melodiji od onog koji tumačimo kao razloženi trozvuk koji ima strukturnu vrednost i implicira dalje kontinuirane. Naime, razlaganje kvintakorda naniže, potom i naviše

¹⁰ Stihovi: „Slušaj me, ni reči o mom tužnom licu./Reci joj: On je sedeo pored mene i rezbario je sviralu od trske/I svira lepe pesme i plesove za decu“.

(notne glave bez vratova) na početku melodije, prolongira ton h^1 koji ima strukturnu vrednost, da bi zatim akordsko razlaganje navise h^1 - dis^2 - fis^2 koje je usledilo, bilo generativno i shvaćeno kao praznina koja implicira popunjavanje. Realizacija implikacija u vidu postupnog silaznog pokreta e^2 - dis^2 - cis^2 kojim se balansira struktura, ostvaruje se u daljem toku melodije, ali ne u neposrednom nadovezivanju, već je prožeta skokovima i, još jednom, akordskim razlaganjem. Nakon melodijskog klimaksa u 6. taktu (na reči „svet“ / „Welt“/), ton fis^2 se još jednom dostiže u 7. taktu kroz akordsko razlaganje na melodijskoj površini, ali je njegova funkcija ovoga puta deskriptivna, figurativna (tercno proširenje strukturnog dis^2), tako da se melodija širi dosežanjem kulminacionog tona na reči „širok“ (svet). Trozvučnu skok-popunjavanje melodiju zamenjuje većinom aksijalan pokret u molskom tonalnom kontekstu, gis molu, zatim i fis molu, čime je naglašen oštar kontrast između navedene melodije i daljeg muzičkog toka.¹¹

Primer 7

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 17, „Zla boja“, t. 5–8

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with lyrics: "Ich möch - te zieh'n in die Welt hin - aus, hin - aus in die wei - te... Welt,". The middle staff is a piano accompaniment starting with a forte (*f*) dynamic and a circled number 5. The bottom staff is a melodic line with annotations "gap" and "fill" above it, indicating a melodic gap and its subsequent filling. The piano part has a fortissimo (*ff*) dynamic.

Razloženi kvintakord koji se nalazi u osnovi melodijskog kretanja na početku navedene solo-pesme „Zla boja“, referenca je na ideju lutanja s početka ciklusa („Voleo bih da odem u svet/U široki svet“). Međutim, iluziju ubrzo prekida realnost i tragična nemogućnost da se obnovljena želja za lutanjem (više želja za bekstvom) realizuje („Da samo nije tako zelen, tako zelen“). Nakon ove melodije sledi oštar kontrast između pastorale i drame, želje da nastavi lutanje i nemogućnosti da se ono realizuje. Ovo nije početak puta, ili nastavak lutanja, već oproštajna pesma od lutanja, kao i od njegove drage sa kojom se pozdravlja, priželjkujući smrt. U toku pesme se ukazuje i na promenu u odnosu protagoniste prema pastoralnim motivima koji su prethodno bili ogledalo njegovih emocija ljubavnog zanosa ili zanosa

¹¹ Od takta 9, koji nije obuhvaćen ovim primerom.

prirodom. „Lepa“ priroda sa svojim zelenim, olistalim granama i livadom, više nije ogledalo njegovih emocija, već budi frustraciju u njemu zbog novih asocijacija na zelenu boju koju povezuje sa lovcom (kamouflažna boja): „Hteo bih pokidati svo zeleno lišće sa svake grane“. Naime, lišće i trava su i dalje „zeleni“, cveće i dalje cveta, ali to više nije u saglasnosti sa njegovim osećanjima („Želeo bih da zelenu travu/samrtnički izbledim svojim suzama“). Štaviše, oni kao takvi samo pojačavaju njegov osećaj teskobe, očaja i bude prezir („O zeleno, ti zla bojo“).

Stoga, durski tonski rod i, još jednom, razloženi kvintakord koji se nalazi u osnovi melodijskog pokreta se, dakle, ovoga puta vezuju za tragičnu nemogućnost da ponovo bude deo te prirode i raduje joj se. Za razliku od prve pesme ciklusa koja je u B duru, u kojoj mlinar poziva na lutanje, tonalna udaljenost (H dur) u ovoj pesmi u odnosu na prvu pesmu ciklusa, može sugerisati i distancu od iluzije ili početnog optimizma koju ona nosi sa sobom, odnosno transformaciju koja se odvija u protagonistu samom, a ne u spoljašnjem svetu (svet je i dalje zelen).

Jedino se mlinarev odnos prema potoku nije promenio, štaviše, njegova uloga je sa dekora prirode, zatim personifikacije, narasla do antropomorfizacije. U pesmi „Mlinar i potok“ („Der Müller und der Bach“) oni su ravnopravni sagovornici i ostvaruju dijalog. Nesumnjivo je da je dijalog unutrašnji, tako da se neretko u Milerovim tekstovima javlja „cepanje“ Sopstva u momentu kada je drama najintenzivnija. Šubert ovu promenu diskursa (romantična ironija) kod unutrašnjeg dijaloga afirmiše primenom istoimenih tonaliteta (mutacija g mol-G dur). Najpre je tokom mlinareve „deonice“ u g molu, u klavirskoj pratnji zastupljen ritmički model koji u ujednačenom pokretu tokom čitave strofe kreira kinetički efekat, ali u vidu posmrtnog marša (iako u 3/8 taktu). Smena kratke pa duge ritmičke vrednosti stvara utisak mlinarevog kretanja na ivici iznemoglosti, slabljenja snage, „posrnuća“, posustajanja. Ujednačen pokret u *piano* dinamici, ujedno sugerise i dubok mir, spokoj koji donosi počinak kao cilj, što označava konačnu destinaciju putovanja iniciranog na početku ciklusa. U momentu nastupa potokovog narativa uvodi se prepoznatljiva motorična figura razloženog akorda u klavirskoj pratnji („žubora“ potoka), ali tako da je umesto durskog kvintakorda sada zastupljen mali durski septakord DS⁷ u G duru, kao označitelj promene diskursa. Tokom trajanja ovog odseka forme (t. 29–60) svi akordi su durski (DS⁷-S-DD⁷-D i T).¹²

U melodiji soliste se razložen durski kvintakod transparentno javlja u taktu 34, zatim i u taktovima 38–39 (na tekst „Malena zvezda, nova/Zablistaće na nebu“), ali

¹² Statičnu sliku klavirske pratnje podržava i melodijski obrazac na višem hijerarhijskom nivou kojeg karakteriše korespondentan odnos h^1-a^1 / c^2-h^1 (i u daljem toku, zaokruženo obrasca a^1-g^1 , koje nije obuhvaćeno ovim primerom). On je u grafičkom prikazu označen polovinskim ritmičkim vrednostima, a kao što je poznato, ritmičke vrednosti u analizi prema Mejerovom analitičkom modelu, ne odgovaraju njihovom realnom trajanju u tradicionalnom smislu, već govore o hijerarhiji odnosa između melodijskih tonova.

je njegova funkcija ovde više deskriptivna nego što ima ulogu generativnog događaja koji implicira dalje kontinuirane. Osim toga, melodija sadrži smenu postupnog pokreta i melodijskih skokova. Međutim, na sledećem hijerarhijskom nivou melodijski obrazac karakteriše akordsko razlaganje i nizanje kontinuiranih terci naniže (videti primer 8). Skokom velike sekste u 30. taktu ostvaruje se registarski prelom kako bi se nastavio niz. S druge strane, na muzičkoj površini on ima retoričku funkciju tako što u melizmatičnom pokretu ističe reč „ljubav“ („Liebe“). U prvoj strofi pesme, koju je pevao mlinar, na reči „ljubav“ (u t. 5), uvedeno je izrazito disonantno sazvučje (G-es-fis²) u g molu, što je u saglasnosti sa emocionalnom reakcijom protagoniste na pomen ljubavi i tragedije koju mu je ona donela, dok je sa skokom velike sekste u t. 30 (harmonizovano subdominantom u G duru), ljubav „oslobođena“ disonance, kao što je i uteha koju potokove reči nude „oslobođena“ od boli. Afirmacija se postiže samo u transcendenciji.

Primer 8

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 19, „Mlinar i potok“, t. 29–36

(29) (Der Bach.) (33)

Und wenn sich die Lie-be dem Schmerz ent - ringt, ein Sternlein, ein neu-es, am Him mel er - blinkt,

G: D⁷ S D⁷ D D⁷ T D⁷ T

I dok mlinar uz dozu realnosti sagledava blizinu smrti i u svom obraćanju najavljuje tragičan kraj, potok nudi reči utehe. Potokov narativ (t. 29) je odgovor u utešnom tonu na mlinareve reči, ali ne tako da mu pruži nadu u mogućnost da se njegov život nastavi ili ljubav ostvari, već da mu olakša prihvatanje smrti koja dolazi. Ovozemljsku konačnost zameniće beskonačnost: kada ljiljani uvenu, tri ruže će procvetati i „nikad uvenuti neće“, umesto Meseca koji se krije da se „ne vide njegove suze“ zasijaće „nova“ zvezda na nebu, a anđelčići će „odseći svoja krila“ i spustiće se na zemlju. U poslednjoj strofi pesme spajaju se elementi klavirske pratnje potokove „pesme“ i mlinareve melodije koja je, najpre, izložena u g molu da bi se potom odvila tranzicija u transcendentnu sferu i dominantno durski kontekst. Mlinar zna da potokove reči nisu stvarne, već su opet iluzija, ali mu one sada pružaju utehu koju prihvata: „O potočiću, dragi potočiću/Pevaj mi samo“. Figura razlo-

ženog durskog kvintakorda odzvanja i u klavirskom postludijumu, ali i ona konačno zamire u sve dubljem registru.

Ričard Taruskin (Richard Taruskin) u ovoj pesmi prepoznaje tri vrste ironije (Taruskin 2005, 144–145). Prva je tekstualna, sadržana u potokovim rečima utehe (videti primer 8), za koje je jasno da su iluzija i (samo)obmana, ali ih mlinar, iako više nije „naivan“ mladić s početka ciklusa, prihvata. „Veseli žubor“ potoka, sa figurom razloženog durskog kvintakorda u deonici desne ruke koja ponovo zvuči „hipnotišuće“ po mlinara. Ironičnim Taruskin smatra i melizmatične krajeve melodijskih celina sa figurativnim pokretom, „u neobično raskošnom (=‘lepom’) stilu“, koji su u taktovima 9, 26, ali i 39 sačinjeni od razloženog durskog kvintakorda, uprkos nesumnjivom prisustvu tragičkog u tekstualnoj podlozi. U poslednjoj strofi se, kao što je to već poznato, spajaju mlinareva melodija u deonici solo-glasa i elementi potokovog „žubora“ u klavirskoj pratnji. Konačno, mutacija u durski tonski rod (t. 75), tonalitet potoka, „ne znači povratak u umireno raspoloženje, već označava trenutak u kojem je njegova volja za životom pobeđena tugom, koja mora naći olakšanje po svaku cenu“. A ovo je, naravno, treća, najpotresnija ironija“ (Taruskin 2005, 144).

Neretko se u literaturi ističe značaj mutacije kod Šuberta (posebno iz mola u dur), kao snažno sredstvo kod realizacije kontrasta, odnosno promene diskursa. Smatramo da je, uz to, razloženi durski kvintakord, bilo da je zastupljen u melodiji vokalne deonice ili klavirskoj pratnji, kao manifestacija melodijske „jednostavnosti“, značajan u kontekstu razumevanja romantičarske koncepcije melodije. Razlaganje kvintakorda u melodiji i naglašeno harmonska koncepcija melodije, je zapravo, klasicistički, konvencionalan postupak. Kao takav, saglasan je sa tumačenjem pastorele kao „pojedinostavljenja“ elemenata muzičkog izraza o kojem piše Hatén. U navedenim primerima iz Šubertove *Lepe mlinarice* razloženi kvintakord se javlja na različitim hijerarhijskim nivoima. Najtransparentnije se manifestuje i najzastupljeniji je na muzičkoj površini gde ima deskriptivnu ulogu i figurativan značaj, dok melodiju na sledećem hijerarhijskom nivou može karakterisati lestvični niz (videti primer 1a). I obrnuto, melodija na muzičkoj površini može biti postupna (videti primer 1b) ili prožeta skokovima (videti primere 7 i 8), a da na višem hijerarhijskom nivou sadrži elemente razloženog trozvuka (bilo da je pokret aksijalan, dat u vidu trozvučne skok-popunjavanje melodije ili je u pitanju kontinuirano nizaње terci).

Naime, kao što je gore bilo reči, razloženi durski kvintakord je na početku ciklusa zastupljen u melodiji soliste i mimetički koncipiranoj klavirskoj pratnji, nedvosmisledno kao pastoralni gest. U saglasnosti sa poetskim tekstom, označitelj je radosti lutanja, poleta, da bi potom bilo reči o elementima „iluzije“ i „obmane“, te „hipnotišućoj“ repetitivnosti klavirske pratnje. S uvođenjem lika mlinarice pastorela i „lepa“ priroda, u sadejstvu sa lirikom, ogledalo su mlinarevog ljubavnog za-

nosa, samim tim to postaju i durski tonski rod i razloženi kvintakord u melodij-skom kretanju, koji je u fokusu našeg rada. Međutim, sa uplivom drame i „razbijanjem“ iluzije, te izrazima ljubomore kod glavnog protagonista, čak i kada je u poetskom tekstu reč o lepoti pastoralnog prizora, iz konteksta teksta omogućeno nam je čitanje ironičnog podteksta, te da razloga za radovanje, polet ili ljubavni zanos sa početka ciklusa, više nema. Ove dvosmislenosti je Šubert podvukao elementima ironije u muzičkom tekstu. Naime, ironija u muzičkoj postavci proizlazi iz kontradiktornosti i neusaglašenosti između značenja teksta i upotrebe gore pomenutih pastoralnih gestova, odnosno primene konvencionalnih znakova u nekonvencionalnim uslovima. Kako Taruskin naglašava, ironija „dolazi kroz ovladavanje konvencionalnim kodovima koji su toliko sigurni da dozvoljavaju njihovu idiosinkratičnu manipulaciju“ (Taruskin 2005, 144). Postupci podražavanja žubora potoka se čak smatraju „klišeom“ kod omuzikaljenja prirode (Youens 1992, 75), na čiju konvencionalnost Šubert računa. Razumevanje ironije, koja proizlazi iz ukupnog muzičko-poetskog izraza, značajno nam je zbog preispitivanja statusa tonskog roda i mogućnosti njegovog različitog tumačenja tokom dela. Kako u ovom delu tako i u tradicionalnom smislu, mol je nosilac drame, a dur, između ostalog, lirike i pastore. Shodno relacijama koje proizlaze iz odnosa teksta i muzike, status dura se u ciklusu menja tako da, kako u delu narasta dramatski intenzitet, uz molski tonski rod kao označitelja drame i tragedije, dur postaje još tragičniji.¹³

Reference:

- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- Meyer, Leonard B. 1973. *Explaining music Essays and Exploration*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Meyer, Leonard B. 1980. *Exploiting Limits: Creation, Archetypes, and Style Change*. Cambridge: American Academy of Arts and Sciences.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Taruskin, Richard. 2005. *Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press.
- Younes, Susan. 1992. *Schubert: Die Schöne Müllerin*. Cambridge–New York–Melbourne: Cambridge University Press.
- Younes, Susan. 2006. *Schubert, Müller and Die Schöne Müllerin*. Cambridge–New York–Melbourne: Cambridge University Press.

¹³ Kako i sam Taruskin ističe, simbolika tonskog roda je jasna: „dur je srećan, mol je tužan“. „Međutim, na kraju ‘Mlinara i potoka’, mol je tužan, a dur je tužniji“ (Taruskin 2005, 144).

Summary

THE STATUS OF THE ARPEGGIATED MAJOR CHORD IN THE PROCESS OF CREATION OF MEANING IN THE SONG CYCLE OF FRANZ SCHUBERT'S *DIE SCHÖNE MÜLLERIN*

The importance of change of tonal mode, especially prevailing minor mode shifts to major, in Schubert's music is often emphasized in the literature as a powerful tool in the realization of contrast, i.e. change of discourse. We believe that, in addition, the arpeggiated major chord, whether it is represented in the melody of the vocal part or the piano accompaniment, as a manifestation of melodic "simplicity", is significant in the context of understanding the romantic conception of the melody. The decomposition of the fifth chord in the melody and the emphatically harmonic conception of the melody is, in fact, a classicist, conventional procedure. As such, he agrees with Hatten's interpretation of the pastoral as a "simplification" of the elements of musical expression. In the cited examples from Schubert's *Die Schöne Müllerin*, the arpeggiated chord occurs at different hierarchical levels. It manifests itself most transparently and is most represented on the musical surface where it has a descriptive role and figurative significance, while a melody at the next hierarchical level can be characterized by a conjunct motion. And vice versa, the melody on the musical surface can be conjunct or disjunct, and at a higher hierarchical level contain elements of triadic motion (whether the movement is axial, triadic gap-filling or continuous thirds). However, its meaning derives not only from the musical qualities that undoubtedly define it as pastoral, but also from the context in which the pastoral is represented, and from the relationship that the music achieves with the text.