

FUGA XII IN FIS FROM PAUL HINDEMITH'S LUDUS TONALIS

Dragana Kostić Milutinović

Music school "Stevan Mokranjac" Požarevac, Serbia, draganakostic83@gmail.com

Abstract: In constant battle for artistic independence, a composer encounters numerous obstacles. One of them is the fact that a single work is always compared to countless other traditional musical creations. For a work to be specified as innovative and original, it needs to utilize a new form, organized into a compact system. This provokes a question: how to maintain a connectivity to tradition and at the same time strive towards a unique expression? The connection between Hindemith's music and established canons is observable in his *Ludus Tonalis* cycle. This cycle of fugues is obviously an homage to Bach's *Well-tempered clavier*, as well as to Bach's collection *The Art of Fugue*. There are similarities to both of these collections, the fugues are arranged according to a set sequence of tonalities, and all tonalities are provided (although it lacks the major and minor variants of a tonality, rather in C, in G), and the themes in fugues are provided in different types of imitations and forms. Liberated from tonal way of thinking and "reckless" harmonies, Hindemith enables a wider range of possibilities for using counterpoint techniques. Fugues in *Ludus Tonalis* are organized in a particular order, which is a product of Hindemith's principle of musical thinking based on acoustic facts, and twelve fugues were enough to encompass all of the notes, i.e. tonalities. Each of twelve fugues possesses a unique characteristic, that improves and upgrades the baroque form of fugue, which is best observed in fugues with multiple themes (triple fugue in C, double in A, double in F-sharp). Each theme possesses expressivity, either melodic or rhythmic. In the development parts of the fugues, different counterpoint techniques are visible, such as theme inversion, its retrograde movement or retrograde inversion, and these different aspects of the theme could be found in the stretto. The final entry starts in a subdominant tonality, although it's mostly in main tonality. The final entry can even be the exposition reprise. Intermediate sections are often assembled from theme material, a large number of them is sequentially built. In certain fugues we encounter repetition of intermediate sections (Fugue in G, Fugue in A sharp, Fugue in B flat), that serve not only to connect different parts, but have a larger degree of autonomy. An interesting fact is that in the entire cycle there is no permanent countersubject which occurs with every theme onset. There are countersubjects that occur accompanying the theme, once or twice. Fugue in F sharp brings upon an unusual technique – combination of double fugue and a sonata form. I.e., its parts remind of parts of a sonata form, and themes do not occur simultaneously. The second theme is initially exposed in dominance, later in main tonality, which resembles the exposition of the second theme in a sonata form.

Keywords: Paul Hindemith, fugue, counterpoint, sonata form, neoclassicism, baroque

ФУГА XII IN FIS ИЗ ЦИКЛУСА *LUDUS TONALIS* ПОЛА ХИНДЕМИТА

Драгана Костић Милутиновић

Музичка школа „Стеван Мокрањац“ Пожаревац, Србија, draganakostic83@gmail.com

Резиме: У борби за уметничку независност, композитор се среће са бројним препрекама. Једна од њих је и чињеница да ће једно дело бити поређено са небројеним другим, традиционалним музичким творевинама. Наредна препрека лежи у томе да, да би се окарактерисало као иновативно и оригинално, једно дело треба да се служи неком новом формом, организованом у компактан систем. Због тога се намеће питање: како одржати повезаност са традицијом, а у исто време тежити сопственом изразу? Веза између Хиндемитове музике и утврђених канона може се сагледати у циклусу *Ludus Tonalis*. Овај циклус фуга је, очигледно, настао као омаж Баховом *Добро темперованом клавиру*, као и Баховој збирци *Уметност фуге*. Постоје сличности са обе ове збирке, фуге се нижу по одређеном редоследу тоналитета и дате су у свим тоналитетима (али нема дурске и молске варијанте једног тоналитета, већ само in C, in G), а теме у фугама су дате у различитим видовима имитација и облика. Због ослобођености од тоналног начина мишљења и „безобзирнијих“ хармонија, код Хиндемита постоје веће могућности коришћења контрапунктских поступака. Фуге из циклуса *Ludus Tonalis* нижу се посебним редоследом, који је настао из Хиндемитовог принципа музичког мишљења заснованом на акустичким чињеницама, а дванаест фуга било је довољно да се обухвате сви тонови, односно, тоналитети. Свака од дванаест фуга поседује неку јединствену карактеристику, чиме се барокна форма фуге унапређује и надограђује, а ово се најбоље огледа у фугама са више тема (трострука фуга in C, двострука in A, двострука in Fis). Свака тема поседује изразитост, било мелодијску или ритмичку. У развојним деловима фуга могу се уочити најразличитији контрапунктски поступци, попут инверзије теме, њеног ретроградног кретања или ретроградне инверзије, а ови различити

видови теме могу се наћи и у стрето имитацији. Завршни део понекад почиње у субдоминантном тоналитету али је у већини случајева у основном тоналитету. Завршни део чак може представљати репризу експозиције. Међуставови су често изграђени од материјала теме, а велики број је секвентне грађе. У појединим фугама наилазимо и на понављање међуставова (Фуга in G, Фуга in As, Фуга in B), а они не служе само повезивању одсека већ имају већи степен самосталности. Занимљиво је да у читавом циклусу не постоји стални контраст субјект који се јавља уз сваки наступ теме. Постоје контраст субјекти који се појављују уз тему једном или два пута. Фуга in Fis доноси један необичан поступак – комбинацију двоструке фуге и сонатног облика. Наиме, њени делови подсећају на делове сонатног облика, а теме не наступају истовремено. Друга тема се излаже најпре у доминантном, а онда и у основном тоналитету, што асоцира на излагање друге теме у сонатном облику.

Кључне речи: Пол Хиндемит, фуга, контрапункт, сонатни облик, неокласицизам, барок

1. УВОД

Назив фуга потиче од латинске речи *fugere*, што значи бежати, или *fugare* – терати у бег. Ово се односи на систематско спровођење имитације, при чему један глас „бежи“ од другог. У XV и XVI веку, термин „фуга“ користио се за канон. До XVII века постојала су два термина: *fuga canonica*, односно канон, и *fuga episodica*, односно фуга са епизодама (међуставовима), што одговара садашњем схватању фуге (Перичић, 1987).

Фуга доживљава свој процват у првој половини XVIII века, што историјски обухвата период барока, а нарочито у делима Јохана Себастијана Баха. Његове две збирке *Добро темперованог клавира* састоје се од по 24 пара прелудијума и фуга, а треба споменути и збирку *Уметност фуге*, као и мноштво оргуљских фуга. Суштина барокне фуге јесте имитационо спровођење једне или више тема, по одређеном тематском плану, кроз све гласове. Најчешћи број гласова у фуги је три или четири, али се у литератури могу пронаћи и двогласне фуге, па и оне писане за пет (или више гласова). Број гласова је сталан, са изузетком на самом завршетку фуге. У барокној фуги могу се, по правилу, уочити три дела: **Експозиција**, у којој се тема излаже у свим гласовима; **Развојни део** који доноси излагање теме у другим тоналитетима; **Завршни део**, односно, поновно излагање теме у основном тоналитету. Поједини теоретичари не деле фугу на овај начин, већ на низ „проведби“, односно „спровођење“ теме. У овом случају, свака проведба садржи онолико (или приближно) наступа теме колико има гласова у фуги.

У периоду класицизма и романтизма, фуга нема тако значајну улогу као у бароку. Самостална фуга се у класицизму готово уопште не може наћи. Она се углавном јавља као завршетак варијација или у склопу сонатног циклуса. Обнављање диптиха прелудијум-фуга у романтизму је разумљиво уколико се има у виду романтичарско тражење инспирације у прошлости. Међу првима се форми фуге враћају Менделсон, Шуман и Лист, док нарочит акценат на њих стављају позни романтичари Регер и Франк. Са Бетовеном, фуга почиње да добија слободнији и индивидуалнији облик, док се у романтизму овај процес наставља на следећи начин: мелодија теме добија већи амбитус, повећава се учесталост хроматских тема, ритам постаје оштрији, изразитији, модулациони план се шири и практично не постоји ограничење у избору тоналитета, полифона фактура је слободнија, али се осећа утицај хомофног мишљења, јавља се удвајање гласова и у току саме фуге (не само на завршецима), могу се јавити назначене промене темпа у различитим одсецима.

У периоду импресионизма, у стваралаштву Мориса Равела, полифона фуга даље се развија, а у XX веку полифонији припада истакнуто место.

2. МЕТОДОЛОГИЈА

Примењена је историјска и аналитичко-интерпретативна метода. Приликом анализе музичког дела, идентификовани су, систематизовани и класификовани подаци добијени из музичког материјала, компоненте структурног, тематског и тоналног плана композиције и њихових односа унутар саме форме.

3. ФУГА У XX ВЕКУ

XX век одликује стилска разноликост, али у том мноштву стилова (позни романтизам, импресионизам, експресионизам, неокласицизам...), могу се издвојити две основне тенденције – авангардна и ретроградна. Прва означава тежњу за сталним кретањем напред, док друга представља повратак прошлости и старим вредностима. Најраспрострањенији и изузетно значајан ретроградни стил у музици XX века је неокласицизам. Он се може дефинисати као повратак једноставности, „чистој музици и прочишћеној хармонији“ (Деспић, 2002). Неокласицизам се своди на превазилажење експресионизма, што се огледа пре свега у ублажавању дисонантности и разбистравању тоналности, а затим и у избору класичних формалних образаца као што су соната, симфонија и концерт. Барокни облици, а овде пре свега говоримо о фуги, такође се често користе. У том случају, говоримо о небароку као подврсти неокласицизма. Небарок подразумева

полифону мишљење и полифоне форме. Пошто у XX веку долази до равномерног стапања дура и мола (срећемо се са тоналитетима in C, in G...), алтеровани и дијатонски тонови постају равноправни, тако у полифоним композицијама, у којима је линеарно кретање примарно, нема ограничења којих је било раније. Необарокна полифонија се разликује од барокне по слободном схватању тоналитета, по слободној примени дисонанце и по начину вођења гласова. У необароку се могу наћи различити полифони облици, али fuga је далеко најважнија. Карактеристике необарокне фуге су следеће:

- Тема може бити писана по узору на барок, мелодија теме може бити једноставна, дијатонска, мало амбитуса, али такође може имати необичну интервалску структуру, или слободан третман хроматских тонова. Такође се у теми могу наћи свих дванаест тонова лествице. Ритам теме може подсећати на барокну моторичност, али, исто тако се могу пронаћи примери тема писаних у мешовитим тактовима, или са испрекиданом током.

- Одговор на тему је често на доминанти или на субдоминанти, међутим, постоје и одговори на терци, што у бароку није био случај.

- Формална структура је углавном очувана, у великом броју примера се јасно могу разликовати експозиција, развојни део и завршни део, али се често могу наћи и сасвим слободна решења попут комбиновања различитих облика (фуга и троделна песма, фуга и сонатни облик...).

- Различити полифони поступци, попут инверзије, ретроградног кретања, стрето имитације, диминуције и аугментације, далеко су учесталији, јер се не мора у сваком тренутку водити рачуна о образованим сазвучјима.

У литератури XX века, наилазимо на циклусе прелудијума и фуга (традиција диптиха), писаних за клавир, који су несумњиво инспирисани Баховим *Добро темперованим клавиром*. Најзначајнији композитори оваквих циклуса су Шчедрин, Шостакович и Хиндемит.

4. ПОЛ ХИНДЕМИТ: *LUDUS TONALIS*

Пол Хиндемит (Paul Hindemith 1895-1963) један је од најзначајних немачких композитора XX века. Поред компоновања, био је добар виолиниста, виолиста и водећи музички теоретичар. Започео је свој рад као заступник атоналности, али се врло брзо окренуо неокласицизму, односно необароку. Имао је отворен став према новом, али није хтео да прихвати новине које негирају и одбацују старе вредности. Његов обиман рад како на музичко-теоријском, тако и на филозофском пољу, вуче корене из искрене жеље да пренесе знање наредној генерацији композитора. Сматрао је ово великом одговорношћу, о чему и сам говори у својој књизи *Техника тонског слога*, посебно кад су разне композиционе струје текле не као, по Фуковим речима, „набујали поток који је преплавио сопствене обале“, већ као (како је Хиндемит то видео) „незауостављива поплава“ (Hindemith, 1983). Хиндемит је често био мета критичара зато што, наизглед, није користио сопствени систем описан у *Техници тонског слога*. Међутим, он и није покушавао да заснује неки темељни систем композиције којег би се наредне генерације композитора слепо придржавале и сам више пута упозорава да је такав систем немогућ у стварању музике. Уместо тога, он је покушавао да заснује једно „астилско средство помоћу кога би млади савремени композитори могли да стварају унутар једне екстремно дисонантне средине, а да се још увек придржавају звуковно препознатљиве хијерархије консонанце и дисонанце“ (Ellenberger, 1997). Укратко, једну експанзију хармонског језика који би у замисли могао да садржи најдисонантнија сазвучја, али која такође признаје ауторитет хармонских низова. Хиндемит изводи принципе музичког мишљења из основних акустичких чињеница, тако је и настао његов предлог за израчунавање лествице – фундаментални низ I. Сви тонови „низа I“ добијени су из аликвотног низа чији је основни тон C од 64 трептаја. Тоновима који следе су уређени према опадајућем степену средства према основном тону: C – G – F – A – E – Es – As – D – B – Des – H – Fis. Фуге из циклуса *Ludus Tonalis* имају овакав редослед тоналитета, дакле, настале су као илустрација „низа I“.

Управо у овом циклусу је можда најбоље исказан Хиндемитов контрапунктски израз. сам назив овог дела може се превести као „тонална игра“ или „игра са тоналитетима. Хиндемит је рекао: „Зовем га *Ludus Tonalis* због његове дидактичке (али не и софистициране) природе. Наши стручњаци за латински овде на Јејлу сматрају да је назив веома погодан. Не могу да пронађем ништа боље у немачком или енглеском језику што би могло јасно да опише шта је то што се у исто време односи на *Добро темперовани клавир* и *Уметност фуге*, на форму, то јест, не на сам квалитет“ (Noss, 1989).

Ludus Tonalis не представља збирку парова прелудијума и фуга (диптих), већ циклус од дванаест фуга и једанаест интерлудијума, уоквирених прелудијумом и постлудијумом. У складу са Хиндемитовом теоријом, дванаест (а не двадесет четири) фуга је довољно да се обухвате сви тонови у октави, у складу са редоследом „низа I“. Интерлудијуми су осмишљени као делови независног карактера, али углавном нису тонално заокружени, већ воде из тоналитета претходне у тоналитет следеће фуге. Обимни прелудијум/постлудијум

представља контрапунктско ремек дело које обезбеђује оквир за цео циклус. Постлудијум је, заправо, понављање целог прелудијума у ретроградној инверзији, односно, када би се партитура прелудијума окренула наопако и одсвирала се од краја ка почетку, добио би се сам прелудијум.

Свих дванаест fuga веома варира у ритму, темпу и покрету, заједнички им је број гласова (све фуге су трогласне). Хиндемитовим fugaма нису страни традиционални контрапунктски поступци као што су инверзија, стрета или ретроградно кретање, могу се наћи двоструке и троструке фуге, а свака fuga у потпуности исцрпљује мелодијске или ритмичке карактеристике изложене у теми. Поједине фуге су по форми веома блиске традиционалним узорима, док се у другима јављају веома неуобичајена решења.

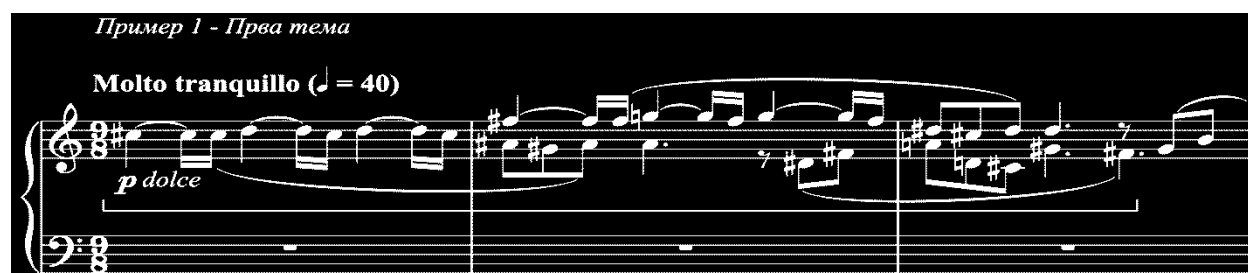
5. ФУГА XII in FIS

Дванаеста (и последња) fuga из циклуса *Ludus Tonalis* писана је у форми двоструке фуге, али се у њој могу уочити и елементи сонатне форме, што ће показати следећа анализа.

Прва тема траје три такта, а њен обим је нона. Тема почиње V ступњем а завршава се тоником. На свом почетку, тема има изразит ритам, карактеристична је глава теме ...који је постигнут употребом пунктиране четвртине за којом следи шеснаестина у троделном ритму (такт 9/8). Завршетак теме (II-T) даје утисак каденце D-T.

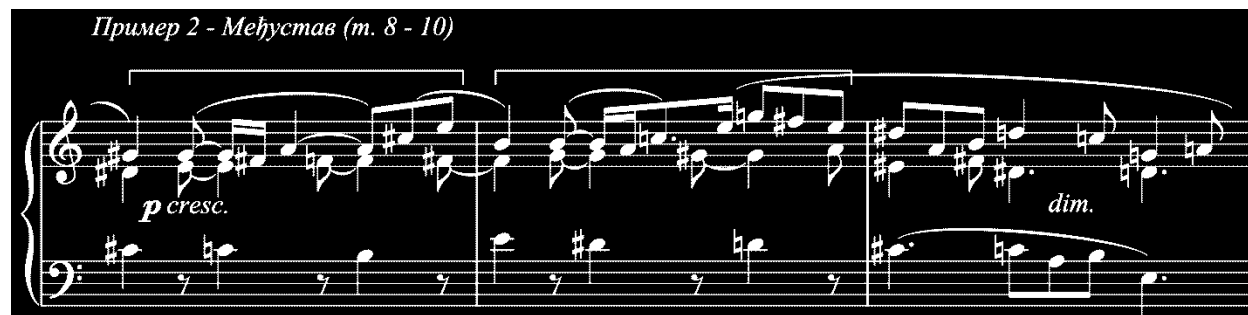
Пример 1 - Прва тема

Molto tranquillo (♩ = 40)



Експозиција прве теме (т. 1-10), односно њена прва provedба, почиње излагањем дукса у средњем гласу (т. 1-3). Комес на горњој квати (in H) се у дисканту излаже већ од другог такта, дакле дукс и комес наступају у вештачкој имитацији. По завршетку комеса наступа дукс у басу (т. 5-7), уз који се јавља контрасубјект изграђен од материјала другог дела теме. Међустав (т. 8-10) почиње излагањем модела (т. 8), који се секвентно понавља за терцу више у деветом такту, али је његов завршетак вариран, док у десетом такту секвенцирање престаје, а стиче се утисак каденце пред почетак друге provedбе.

Пример 2 - Међустав (т. 8 - 10)



Другу provedбу прве теме (т. 11-14) започиње бас излагањем теме in H (т. 11-13). Вештачку имитацију, овога пута на растојању (горње) терце доноси дискант in Dis (т. 12-14). Тема in Dis трпи мале мелодијске измене на самом завршетку (уместо да се заврши тоновима e-dis, она се завршава тоновима d-cis), те се стиче утисак да је тема модулирала у тоналитет in Cis, чиме се припрема излагање друге теме. Друга тема траје непуна два такта, рачунајући и узмах којим почиње, а њен обим је (умањена) октава. Она почиње терцом тонике in Cis, а завршава се тоником. У мелодијском току преовладава покрет у терцама, а померање нагласка помоћу узмаха даје јој ритмичку изразитост.



Експозиција друге теме, (т. 15-18) одвија се у доминантном тоналитету in C^{is} (у односу на полазни in F^{is}), што асоцира на излагање друге теме у сонатном облику. Чињеница да се друга тема излаже два пута у тоналитету in C^{is}, иде у прилог тврдњи да се у овој фуги користе поступци преузети из сонатног облика. Дукс друге теме се излаже најпре у дисканту (т. 15-16), а затим и у басу (имитација на октави, т. 16-18). Контрасубјект, који се јавља у басу у току излагања друге теме у дисканту, има контуре теме, односно доноси делу теме удвајање у децими. Након излагања дукса у басу, следи прелаз (т. 18) у коме се користи материјал прве теме.

Све ово до сада наведено, можда би могло да одговара сонатној експозицији. Наиме, прва тема се излаже у експозицији у основном тоналитету, другу provedбу би смо могли, условно речено, да третирамо као мост, у коме се одвија и „модулација“ у доминантни тоналитет, након чега следи излагање друге теме у доминантном тоналитету!

Трећа и четврта provedба прве теме би, уколико наставимо да поредимо ову фугу са сонатним обликом, заједно сачињавале развојни део. Трећу provedбу прве теме (т. 19-25) чине два наступа прве теме у вештачкој имитацији. Прва тема in D излаже се у басу (т. 19-21), а дискант доноси имитацију на горњој квинти у тоналитету in A (т. 20-22). Уз сам почетак прве теме in D у средњем гласу се јавља контрасубјект сличан прелазу (т. 18). Међустав (т. 23-25) настао је од материјала прве теме. У њему, у дисканту, можемо уочити прво материјал из другог и трећег такта теме, који се секвентно понавља за секунду више, а затим и материјал из првог такта прве теме, који се секвентно понавља за кварту навише.



Четврта provedба (т. 26-29) слична је трећој. Она се такође састоји од два наступа прве теме који су у вештачкој имитацији. Тема се прво излаже у дисканту in D (т. 26-28), а затим на доњој квинти у средњем гласу in G (т. 27-29). Прва тема in G из средњег гласа у 29-ом такту прелази из средњег гласа у бас, јер, пре него што се она заврши у средњем гласу почиње излагање теме у основном тоналитету, чиме отпочиње завршни део, односно реприза.

Пример 5 - Тема "in G" и почетак завршног дела

Пета проведба прве теме (т. 29-33) аналогна је почетку експозиције прве теме, те је због тога можемо назвати репризом! Тему у основном тоналитету in Fis излаже средњи глас (т. 29-31), док (вештачку) имитацију на горњој квати доноси дискант (т. 30-32), што одговара излагању дукса и комеса у експозицији. Међустав (т. 33) је заправо каденца у којој се потврђује основни тоналитет in Fis. Реприза друге теме (т. 34-37) потпуно је иста као њена експозиција, прво је излаже дискант (т. 34-35), а затим и бас на доњој октави (т. 35-37), само што њен тоналитет није доминантни већ основни in Fis.

За двоструку фугу, односно фугу са две теме је карактеристично да се, у неком тренутку, теме излажу истовремено. У овој фуги то није случај! Прва тема се у петој проведби излаже на исти начин као у експозицији, чиме даје утисак репризе. Поред тога, друга тема се први пут излаже у доминантном, а други пут у основном тоналитету, као у сонатном облику. Дакле, ову фугу можемо поделити на следеће делове: експозицију (т. 1-18), у којој се излажу прва тема (у основном тоналитету) и друга тема (у доминантном тоналитету), развојни део (т. 19-29), који је посвећен обради прве теме, и репризу уланчану са развојним делом (т. 29-37), у којој се јављају обе теме у основном тоналитету, што одговара схеми сонатног облика. Ипак, мора се узети у обзир да је сонатни облик претежно хомофон, те због полифоније ипак треба рећи да ова фуга представља комбинацију двоструке фуге и сонатног облика.

6. ЗАКЉУЧАК

Ослањајући се на наслеђе Јохана Себастијана Баха, непревазиђеног контрапунктског дива, Пол Хиндемит је изнедрио дело које се по контрапунктским поступцима може мерити са Добро темперованим клавиром, а можда га чак и превазилази по сложености истих. Иако настао рециклирањем барокне форме фуге, *Ludus Tonalis* садржи решења која га чине иновативним и оригиналним, што је одличан доказ да се може остварити веза између утврђених канона музичког мишљења „а да се у исто време отварају нови хоризонти у потрази за сопственим естетским изразом“ (Ellenberger, 1997), али и то да је фуга изванредно жив и еластичан облик, који се може сматрати начином мишљења.

ЗАХВАЛНОСТ

Преводе делова текстова са енглеског језика (Ellenberger, 1997; Noss, 1989) урадио је Мирослав Милутиновић, професор енглеског језика, ОШ „Краљ Александар I“, Пожаревац. Нотне примере графички је обрадио Илија Рајковић, професор теоретских предмета, МШ „Стеван Мокрањац“, Пожаревац.

ЛИТЕРАТУРА

- Despić, D. (2002). Harmonija sa harmonskom analizom. Beograd, Srbija. *Zavod za udžbenike i nastavna sredstva*
- Ellenberger, K. (1997). Hin und zuruck – Hindemith recycles in Ludus tonalis. Alberta, Canada. *New Music & Arts Review*
- Heveler, K. (1998). Muzički leksikon. Novi Sad, Srbija. *Matica Srpska*
- Hindemith, P. (1942). Ludus tonalis. The Classical Music Sheets Library Project, <http://nlib.narod.ru/>
- Hindemith, P. (1983). Tehnika tonskog sloga (prevod Vlastimir Peričić). Beograd, Srbija. *Univerzitet umetnosti*
- Noss, L. (1989). Paul Hindemith in United States. Chicago, IL. *Urbana and Chicago, University of Illinois*
- Peričić, V. (1987). Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt. Beograd, Srbija. *Univerzitet umetnosti*
- Skovran, D. & Peričić V. (1991). Nauka o muzičkim oblicima. Beograd, Srbija. *Univerzitet Umetnosti*
- Thompson, W. (2004). The Great Composers. London, UK. *Hermes House*
- Vlahopol, G. (2010). Baroque reflections in Ludus Tonalis by Paul Hindemith. *Recent advances in acoustic & music*