



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ



Erasmus+



Република Србија
МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ
И СПОРТА



МУЗИКА И УМЕТНОСТ У ОБЛИКОВАЊУ ЕВРОПСКОГ КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА 2

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 9/2021

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ
СВ. 9/2021, ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета 2

Главни и одговорни уредник
др Гордана Каран

Уредник издања
др Марија Масникоса

Рецензенти
др Ивана Перковић, др Тијана Поповић Млађеновић

Издавач
Факултет музичке уметности у Београду

За издавача
мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

Извршни уредник
мсп Марија Томић

Технички уредник
др Марина Марковић

Дизајн корица
др Ивана Петковић Лозо

ISBN 978-86-81340-34-9

Београд, 2021.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА, СВ. 9/2021

МУЗИКА И УМЕТНОСТ
У ОБЛИКОВАЊУ ЕВРОПСКОГ КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА 2



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР 5

Милош Маринковић

ФАНТАЗИЈА У ТЕОРИЈСКОМ И КОМПОЗИТОРСКОМ ОПУСУ ВЛАСТИМИРА ПЕРИЧИЋА 9

Марија Томић

‘ИГРА ЗНАКОВИМА’: *ПРЕЛИД ЗА ПРЕПОДНЕ ЈЕДНОГ ФАУНА* (1994) РАЈКА МАКСИМОВИЋА – ИКОНА, ИНДЕКС ИЛИ СИМБОЛ ДЕБИСИЈЕВЕ МУЗИКЕ?..... 31

Милица З. Петровић

О ИДЕНТИТЕТИМА ЛИТУРГИЈСКЕ МУЗИКЕ ЗА ДЕЦУ – КОМПОЗИТОРСКИ ПОСТУПЦИ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА У ПРАВИ *ЛИТУРГИЈЕ СВЕТОГ ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ* СТЕВАНА СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА ЗА ДВОГЛАСНИ ДЕЧЈИ ХОР..... 54

Радост Галоња Кртинић

ДУАЛИЗАМ У ОПЕРИ *МРТВЕ ДУШЕ* РОДИОНА ШЧЕДРИНА: СИНТЕЗА РУСКОГ НАСЛИЈЕЂА И ЗАПАДНОЕВРОПСКИХ МУЗИЧКИХ СТРЕМЉЕЊА..... 84

Милош Браловић

ИЗМЕЂУ СТАРОГ И НОВОГ СВЕТА: ПОЗНА ДЕЛА АРНОЛДА ШЕНБЕРГА.....95

Предраг И. Ковачевић

АУТОНОМНОСТ МУЗИЧКЕ ЛОГИКЕ У ЕСТЕТИЦИ ЦОНА КЕЈЦА НА ПРИМЕРУ ДЕЛА *WATER WALK*..... 112

Милош Маринковић¹

ФАНТАЗИЈА У ТЕОРИЈСКОМ И КОМПОЗИТОРСКОМ ОПУСУ ВЛАСТИМИРА ПЕРИЧИЋА²

САЖЕТАК: Године 1954. Властимир Перичић компоновао је дело *Fantasia quasi una Sonata* (у верзији за виолу и клавир, односно за виолину и клавир), док је у наредним годинама музичкој фантазији у више наврата посвећивао редове својих уџбеника из области музичке теорије (првенствено је реч о *Nauci o muzičkim oblicima* и *Instrumentalnom i vokalno-instrumentalnom kontrapunktu*). Полазећи од вишевековног развоја музичке фантазије, а узимајући у обзир и њена тумачења из пера других аутора, ово истраживање најпре настоји да прикаже особености Перичићевог теоријског промишљања ове старе музичке врсте. С друге стране, аналитички сегмент рада пружиће анализу музичких планова Перичићевог дела *Fantasia quasi una Sonata*, на основу које се, а у контексту друштвено-уметничких струјања средином прошлог века, ово музичко остварење сагледава као вредан допринос националној неоромантичарској музици. Критичким освртом на Перичићев обухватни приступ музичкој фантазији, успостављају се места сусрета и разлижења између његове теоријске и композиторске визууре.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, музички облици, фантазија, соната, неоромантизам, камерна музика, 1950-те године.

Властимир Перичић (1927–2000), композитор, теоретичар музике, музички писац и музиколог, својом је многоструком делатношћу обележио српску музичку културу друге половине XX века. Велики број Перичићевих уџбеника, међу којима се издвајају *Pregled nauke o harmoniji za srednje muzičke škole*, *Razvoj tonalnog sistema*, *Harmonija I deo: skripta*, *Harmonija II deo: skripta*, *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova*, *Nauka o muzičkim oblicima*, *Vokalni kontrapunkt za srednje muzičke škole*, те *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, представљају полазну и капиталну литературу у области музичке теорије на нашем говорном подручју.³ Уз то, Перичић се бавио и музичким стваралаштвом, које је, истина, мањег обима у односу на његов

¹ Контакт: marinkovic92milos@gmail.com

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, у академској 2018/2019. години.

³ Milutin Radenković, Vlastimir Peričić, *Pregled nauke o harmoniji za srednje muzičke škole*, Beograd, Prosveta, 1962; Vlastimir Peričić, *Razvoj tonalnog sistema*, Beograd, Umetnička akademija, 1968; Vlastimir Peričić, *Harmonija I deo: skripta*, Beograd, 1971; Vlastimir Peričić, *Harmonija II deo: skripta*, Beograd, 1971; Vlastimir Peričić, *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova: skripta*, Beograd, 1972; Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima* (šesto dopunjeno izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986; Vlastimir Peričić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1987; Vlastimir Peričić, *Vokalni kontrapunkt za srednje muzičke škole*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.

музичкотеоријски и музиколошко-критичарски ангажман, али несумњиво представља вредан допринос, најпре неоромантичарском изразу српске и југословенске послератне музике. Између бројних тема, аспеката и проблема којима се посвећивао у оквиру свог научног и уметничког рада, Перичића је интригирао и феномен *фантазије*. Наиме, овај је аутор 1954. године компоновао дело *Fantasia quasi una sonata* у две верзије – за виолу и клавир, односно, за виолину и клавир – док је нешто касније, у поменутих публикацијама из поља музичке теорије (превасходно у *Nauci o muzičkim oblicima* и у *Instrumentalnom i vokalno-instrumentalnom kontrapunktu*) пружио богат критичко-аналитички приступ овој специфичној музичкој врсти. Стога ће у фокусу овог рада бити, једном речју, *Перичићева идеја фантазије* – критички увид у начине на који је аутор, као врсни музички теоретичар, писао о форми музичке фантазије и како ју је промишљао у контексту обликовања музичког тока, односно, како је фантазијском принципу приступио као музички стваралац у односу на вишевековни развој музичке фантазије, али и у контексту прожимања музичких тенденција средином прошлог века.

Теоријски приступ музичкој фантазији – визиura Властимита Перичића

„Kompozicija slobodnog oblika“, тако је Властимир Перичић дефинисао фантазију у *Višejezičnom rečniku muzičkih termina*, јединственој публикацији у нашој, али и у светској музиколошкој литератури.⁴ Као што је већ споменуто, Перичић је, како кроз композиторску делатност, тако и – још интензивније – кроз писану реч о музици, промишљао сложене концепте музичке фантазије. Аутор је у темељним и опсежним студијама о музичким облицима, контрапункту и (стилској) хармонији, фантазији приступао кроз призму њеног развоја на путу од полифоног до хомофоног начина музичког мишљења. Такође, приметно је да Перичић константно истиче и акцентује разнородност значења и коришћења термина фантазија кроз музичку историју. У поменутих публикацијама фантазија се помиње као став који неретко претходи инструменталним облицима, фуџи или свити, при чему се указује на сродност фантазије и речаркара током раног XVII века.⁵ Уз то, аутор фантазију не запоставља ни када говори о вокалним облицима, па се с овом музичком врстом сусрећемо и у поглављима о соло песми. Често се под именом фантазије, закључује Перичић, појављују обраде

⁴ Vlastimir Peričić, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd, SANU; Univerzitet umetnosti; Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997, 83.

⁵ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima* (šesto dopunjeno izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1986, 146.

народних, оперских и других популарних мелодија, аранжираних за клавир или оркестар, попут Листових (Franz Liszt) фантазија на теме из Вердијевих (Giuseppe Verdi) опера *Риголето* или *Трубадур*.⁶

Теоријска интерпретација фантазије пружена је и у поглављу *Polifoni oblici (Tokata, fantazija, preludijum)*, у оквиру Перичићеве *Nauke o muzičkim oblicima*. Читалац се у том сегменту сусреће са историјским прегледом фантазије, која је, како Перичић подвлачи, била „[...] u prvo vreme (oko 1600. godine) nešto slobodniji tip ričerkara, a namenjena [...] orguljama, lauti ili čembalu, pa i instrumentalnim ansamblima. Docinije se [закључује аутор – прим. М. М.] fantazija upotrebljava kao uvod u fugu [a od] polovine XVIII veka fantazija je samostalna homofona kompozicija“.⁷ Готово истоветан историјски преглед Перичић нуди и у књизи *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt* (поглавље *Ostali barokni polifoni oblici*). Оно што је посебно важно поменути, јесте да аутор на овом месту додаје и да се фантазија „[...] u mnogim slučajevima odlikuje bogatim i smelim harmonskim jezikom, što je još jedan razlog za njen naziv“.⁸

Пре аналитичког приступа композицији *Fantasia quasi una sonata*, важно је у том контексту истаћи и поједине Перичићеве теоријске експликације из поглавља *Slobodni oblici (Fantazija i njoj srodni oblici)*, поменуте публикације *Nauka o muzičkim oblicima*. Наглашавајући такозвано *тематско шаренило*, како је Перичић назвао кључну карактеристику фантазије, аутор, с једне стране, истиче да је дело фантазије „[...] improvizacionog karaktera bez određene formalne sheme, građeno obično od više odseka različitih po tematskom sadržaju, tempu i tonalitetu“,⁹ док, с друге стране, констатује како се у фантазији и њој сродним облицима, ипак „[...] često mogu zapaziti crte poznatih nam formalnih tipova – pre svega sonatnog oblika ili sonatnog ciklusa“.¹⁰ Са оваквим виђењем музичке фантазије (макар када је реч о овој музичкој врсти током XVIII века) сагласна је (у одређеној мери) и музиколог Тијана Поповић Млађеновић, која у књизи *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, подвлачи како „[...] fantazije ovog vremena nisu ‚bezoblične‘ i ‚neodređene‘: naime, većina njih ‚preuzima‘ neku formu (preciznije, makroformalnu shemu) i način (karakter, stil određenog žanra) drugih tada savremenih vrsta

⁶ Исто, 279.

⁷ Исто, 149–150.

⁸ Vlastimir Peričić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1987, 503.

⁹ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, нав. дело, 278.

¹⁰ Исто.

(stilizovanog igračkog stava, preludijuma, kapriča, invencije, varijacija, tokate, sonatnog oblika...)“.¹¹ На основу тога, могло би се закључити да је музичка фантазија полистилистичка и полиформална врста, која увек изнова ствара своју сопствену форму, а до које мере ће композитор са њом експериментисати, увек ће зависити од дела до дела.

Дакле, познато је да је фантазија, за чији се музички ток редовно везују термини, као што су *слобода* и *импровизација*, прошла дуг пут од вокалне композиције XV века, преко полифног инструменталног облика XVI и XVII столећа (када је била саставни део неког већег дела, каткада циклуса), до хомофоне самосталне композиције, какву историја музике бележи од XVIII века. Будући да је фантазија одувек била синоним за слободу музичког тога, врло је важно указати на коинциденцију њеног развоја са музичким тенденцијама XX века, а коју уочава музиколог Тијана Поповић Млађеновић, истичући да „[...] potpuno oslobađanje fantazijskog principa, koje se odvija uporedo sa uspostavljanjem *slobodnog muzičkog stila* i koje, u stvari, uslovljava pojavu slobodne atonalne i atematske muzike, dovodi do one situacije u kojoj bi se moglo reći da sva muzika postaje muzička fantazija“.¹² Међутим, уколико су поједине стилске и композиционе технике музике XX века, попут алеаторике, резонирале са иманентним својствима фантазијског начина музичког мишљења, поставља се питање какав је био однос према фантазији оних композитора који су *живели* ту исту авангарду, али им њена начела, односно авангардни музички језик није био близак? Оваквим ауторима припадао је и Властимир Перичић, који је у једном тренутку свога живота престао да компонује, баш зато што у јеку авангардних композиционих појава није видео свој лични допринос. Стога, како би се адекватно приступило анализи Перичићевог дела *Fantasia quasi una sonata*, неопходно је указати на стилску позицију Властимира Перичића, као и на европски и југословенски контекст настанка овог остварења средином педесетих година XX века.

¹¹ Тијана Поповић Млађеновић, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 386.

¹² Исто, 402.

***Fantasia quasi una sonata* у контексту стилске позиције Властимира Перичића
педесетих година прошлог века**

Властимир Перичић је припадник генерације српских и југословенских композитора која је стасавала после Другог светског рата. На Перичићев композиторски *кредо* траг су оставили његови професори, најпре Миодраг Васиљевић и Јосип Славенски (током средњошколског музичког образовања), а затим (током студија) Петар Бингулац и, посебно, Станојло Рајичић, у чијој класи је и дипломирао 1951. године, дипломским делом *Симфонијски став*. Треба имати на уму да су се у то време пред студенте композиције на београдској Музичкој академији као главни захтеви постављали савладавање строге и јасно профилисане композиционе технике, која би младим ауторима служила као адекватна основа за даљу стваралачку надградњу.¹³ Такође, иако ће шеста деценија прошлог века у српској култури и уметности бити обележена бројним полемикама на релацији реализам – модернизам, не треба заборавити да одједи социјалистичког реализма (без обзира на то што је до *обрачуна* југословенске политике са совјетском дошло већ 1948. године) нису сасвим ишчезли. Тако су, према тумачењу музиколога Весне Микић, композитори млађих генерација (а међу њима и Властимир Перичић), у жељи да успоставе везу са међуратним модернизмом (који је због ратних и поратних дешавања упао у кризу), свој отпор према академизму промовисали у различитим варијантама, такозваног умереног модернизма. Јер, с обзиром на то да су ови музички ствараоци сазревали у периоду соцреализма, њима се ипак „[...] као једини могући пут отпора ukazalo podrivanje, a ne uništavanje osnova na kojima su ponikli“.¹⁴ У том контексту важно је истаћи да ће само неколико година по завршетку Перичићевих студија, односно од средине педесетих година, владајући тренд међу бројним српским композиторима постати неокласични стилски проседе. Сагледавајући неокласицизам, не као стил, већ пре као појаву, тенденцију или правац, поменута ауторка истиче и да је „[p]otraga za preciznim terminima kojima bi se označili konkretni postupci, a u odnosu na modele iz prošlosti koji su ‚revitalizovani‘, urodila [...] nastankom mnoštva ‚neo-izama‘ poput neoimpresionizma, neoromantizma, neobaroka, neoekspresionizma, koji, iako možda u pojedinim slučajevima jasno ističu osobenost određenog dela ili kompozicionog tehničkog

¹³ Драгана Стојановић-Новичић, „Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића“, *Музикологија*, 2008, 8, 168.

¹⁴ Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2005, 109.

postupka primenjenog u njemu, u osnovi ne poentiraju generalnu zamisao koja bi mogla da se pronade ispod površine ovih mnogostrukih ,povrataka“.¹⁵

Као *непоправљиви романтичар* (ово су речи сâмог композитора), Властимир Перичић се сасвим уклопио у предочена уметничка струјања с почетка педесетих година прошлог века. С тим у вези, Душан Сковран подвлачи како се Перичићев музички језик заснива на неоромантизму, освеженом импресионистичким призвучима, али без нарушавања традиционалног схватања тоналности,¹⁶ са чиме је у потпуности сагласна и музиколог Марија Масникоса, додајући још и да тадашњи савремени европски музички језик (мислећи на композиционе технике, попут, рецимо, додекафоније) Перичићу никада није био близак.¹⁷ Стога ће Властимир Перичић, уз свог професора Станојла Рајичића и Петра Бергама (из своје предавангардне фазе) бити, заправо, најистакнутији представник оног вида неокласицизма у српској музици, који се одликује изразитим романтичарским стилским проседеом.¹⁸

Дакле, из ове перспективе треба сагледавати и контекст настанка Перичићевог дела *Fantasia quasi una sonata* за виолу (виолину) и клавир из 1954. године.¹⁹ Са друге стране, неопходно је истаћи да се тих година бележе и одређене музике појаве на домаћем тлу, које, према запажању музиколога Тијане Поповић Млађеновић, сведоче „[...] о ослобађању од ,спољашњих оптерећења‘, о могућности поновног, споља неузнемираног индивидуалног, што је значило и модерног музичког изражавања“.²⁰ У том контексту споменимо чувени концерт (одржан 17. марта 1954. године) из године настанка Перичићеве *Фантазије*, на којем су, између осталих, изведене композиција *Списак – 13 крокија за сопран и клавир* Душана Радића и *Исечак за рецитатора, сопран и клавир четвороручно* Енрика Јосифа, а због којих је ово концертно дешавање „[...] усталаса[л]о тадашњи музички живот и музичке кругове Београда, и поне[л]о атрибут авангардне манифестације која је готово значила манифест модернизма [...]“.²¹

¹⁵ Исто, 15–16.

¹⁶ Vlastimir Peričić, Dušan Kostić, Dušan Skovran, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 378.

¹⁷ Марија Масникоса, „Музиколошки опус Властимира Перичића“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1997, 10, 33–34.

¹⁸ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Музика у другој половини XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 115.

¹⁹ Занимљиво је напоменути да исте године Перичић постаје асистент своје професору Станојлу Рајичићу на Катедри за композицију Музичке академије у Београду.

²⁰ Тијана Поповић Млађеновић, „Музичка модерна друге половине XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), нав. дело, 219.

²¹ Исто.

Овоме треба додати и податак да је средином педесетих година развој европске музике обележен набојем авангардних композиционих техника и поступака – интегралног серијализма и алеаторике – али и експанзијом електроакустичке музичке продукције, предвођеном Пјером Шефереом (Pierre Schaeffer) у Паризу, односно Карлхајнцем Штокхаузенем (Karlheinz Stockhausen) у Келну. Такође, само две године пошто је Перичић компоновао своју *Фантазију*, у Пољској се установљава Варшавска јесен – међународни фестивал савремене музике – који је омогућио, а онда и подстицао све чешћу конфронтацију стваралачких (авангардних) достигнућа композитора из оба политичка блока током периода Хладног рата. И поред тога, а можда и зато што му је очито био близак став композитора и теоретичара Берислава Поповића, да се, упркос развоју авангардних композиционих техника, у сâмој суштини музичког мишљења није ништа битно изменило,²² Властимир Перичић остао је доследан свом музичком изразу. Иако и сâм говори како је од 1948. године на домаћем тлу наступила отвореност „[...] према шире схваћеним интернационалним видицима и према упливима струјања актуелних у савременој уметности“,²³ Перичић је у то доба ипак као једино блиско стилско усмерење осећао оно, које је преовладало у југословенској музици, а оличено у изражајно-музичким средствима закаснелог романтизма и постромантизма.²⁴ Занимљиво је да убрзо по завршетку своје *Фантазије*, Перичић одлази на усавршавање у Беч на Академију за музику и сценске уметности (Akademie für Musik und darstellende Kunst) код композитора Алфреда Ула (Alfred Uhl), 1955/56. године, но, како закључује музиколог Драгана Стојановић-Новичић, ни овај студијски боравак није битно утицао на промену, тада већ утврђене оријентације Властимира Перичића, а можда јер је и сâм Ул осећао „[...] много већу присност са неокласицизмом него с достигнућима „нове (тј. друге) бечке школе““.²⁵

На питање када је осетио порив за компоновањем и како је започело његово музичко стваралаштво, Перичић је одговорио: „Како сам бављење музиком започео учењем виолине, у једном тренутку сам – што се код инструменталиста неретко дешава – осетио жељу да и сâм напишем понешто за овај инструмент. Тако сам негде у својој

²² Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998, 125.

²³ Властимир Перичић, „Тенденције развоја српске музике после 1945. године“, *Музички талас*, 2000, 26, 67.

²⁴ Дејан Деспих, „Разговор са Властимиром Перичићем“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1993, 2, 7.

²⁵ Драгана Стојановић-Новичић, нав. дело, 169. Иначе, Властимир Перичић 1956. године посећује и Међународне летње курсеве за Нову музику (Internationale Ferienkurse für Neue Musik) у Дармштату.

16–17. години [...] почео да се забављам састављањем минијатура, најпре за виолину, а потом и за клавир или хор“.²⁶ Дакле, могли бисмо констатовати да се оријентација на старе стилове у Перичићевом опусу манифестовала и кроз фокусираност на традиционални, готово класицистички извођачки медиј, при чему је осећао посебан афинитет ка гудачким инструментима, што је делимично подстакнуто његовим младалачким поукама из свирања на виолини. Уз то, Перичића је, како пише Дејан Деспић, на камерне облике и саставе усмерила и његова претежно лирска и интровертна, односно медитативна природа.²⁷ Поред остварења *Fantasia quasi una sonata* (1954), Перичићевом гудачком опусу из овог периода припадају још и *Симфонијета* за гудачки оркестар (1957), али и *Гудачки квартет* (1950) и *Сонатина* за виолину и клавир (1951), написани још током студентских дана. Иначе, развој камерне музике за два инструмента (клавир и виолину – састав за који је писана Перичићева *Фантазија*), није незнатан у српској музици с почетка друге половине XX века. Допринос овом камерном подручју током шесте су деценије, између осталих, дали и Ерне Кираљ (Ernö Király /*Pancodiја*/), Витомир Трифуновић (*Соната*), Василије Мокрањац (*Соната*), Милутин Раденковић (*Свита*), Драгутин Гостушки (*Минијатуре*), Душан Радић (*Sonata amorosa*), Константин Бабић (*Бурлеска*).²⁸

„Прикрадање фантазије пољу сонате“²⁹ – *Fantasia quasi una sonata*: аналитички приступ

Прво извођење композиције *Fantasia quasi una sonata* у верзији за виолу и клавир уприличено је на Радио Београду 23. априла 1955. године (Димитрије Доријан – виола, Андрија Прегер – клавир), а 9. јуна исте године дело је изведено и у верзији за виолину и клавир (Мери Жежељ – виолина, Вида Константиновић – клавир).³⁰ У Фонтотеци Радио Београда доступан је (једини) снимак ове композиције на магнетофонској траци из 1976. године, у извођењу немачке виолинисткиње Јени Абел (Jenny Abel) и

²⁶ Дејан Деспић, нав. дело, 6.

²⁷ Дејан Деспић, „Портрет уметника: Властимир Перичић (Поводом избора за дописног члана САНУ)“, *Pro musica*, 1989, 140, 5.

²⁸ Више о развоју српске камерне музике после 1950. године видети у: Тијана Поповић-Млађеновић, Драгана Стојановић-Новичић, „Преглед камерне музике (1950–2004)“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), нав. дело, 467–491.

²⁹ Овај наслов је преузет из: Тијана Поповић Млађеновић, *Procesi panstilištčkog muzičkog mišljenja*, нав. дело.

³⁰ Vlastimir Peričić, Dušan Kostić, Dušan Skovran, нав. дело, 381.

мађарског пијанисте Роберта Сидона (Roberto Szidon). Нажалост, овом делу није посвећена нити једна опсежнија музиколошка или музичкотеоријска студија, па се практично једини осврт на њега (изузев поглавља о Властимиру Перичићу у *Muzičkim stvarima u Srbiji* из пера Душана Скворана) може пронаћи у тексту *Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића*, музиколога Драгане Стојановић-Новичић (објављеном у часопису *Музикологија*), у којем ауторка подвлачи да *Fantasia quasi una sonata* „[...] у потпуности припада језичком хабитусу позног романтизма, поготово ако имамо у виду изузетно густе хроматске 'наслаге' и непрекидну, романтичарски засићену напетост музичких кретања“.³¹ Пишући о фантазији као слободној форми, Перичић у једном моменту износи, за његова композиторска решења, врло индикативну констатацију: „Slobodan oblik, naravno, ne znači haotičnost, odsustvo organske povezanosti, a naročito [јер се – прим. М. М.] могу наћи аналогije између фантазије и сонате у једном ставу“.³² Сложимо ли се са тумачењем да наслов дела увек имплицира полазиште композиторове интенције, *fantasia* са суфиксом *quasi una sonata*, као да упућује на потенцијалну жељу композитора да у нешто што се *омакло контроли* уведе реда. Ако пођемо од чињенице да сонатни облик следи за архетипски стандардизован образац са експозицијом, развојем и расплетом, не изненађује композиторова интенција ка троделности како на макро, тако и на микро плану.

Ова *Фантазија*, писана за традиционални састав епохе класицизма и романтизма (виолина /или виола/ и клавир), троставачна је композиција у форми сонатног циклуса, чији су ставови повезани *attacca*.³³ Међутим, одступања од, у овом случају троставачног сонатног циклуса (који подразумева распоред ставова брз–лаган–брз), евидентна су, како на основу првог става у умерено лаганом темпу, у којем је фантазијски принцип најизразитији, тако и на основу *Presto* става у средини циклуса. Насупрот томе, у финалном ставу *Allegro molto* Перичић ће уистину оправдати *quasi сонатност* своје *Фантазије*. Ако сонатни облик, као својеврсни класицистички идеал моделовања музичког тока, може бити подвргнут испитивању својих потенцијала и могућих екстензија, не би ли се видело „[...] šta se sve u њему i sa њим може догодити kada se нађе u простору фантастичног [...]“,³⁴ први став Перичићеве *Фантазије* у том је

³¹ Драгана Стојановић-Новичић, нав. дело, 170.

³² Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, нав. дело, 278–279.

³³ Приликом анализе служио сам се партитуром *Фантазије* у верзији за виолину и клавир.

³⁴ Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, нав. дело, 392.

смислу веома изазован, будући да се у формалном смислу може тумачити на више начина.

Наиме, гледано на макро плану, овај став је троделног облика. Почетна мелодијска линија у деоници виолине са карактеристичним пунктираним ритмом и триолском ритмичком фигуром, понавља се (први пут) у завршници става (в. примере 1 и 1а). Међутим, проблем ствара то што су у тематском и формалном погледу, почетни и завршни одсек изузетно фрагментирани, а између њих егзистирају два сасвим заокружена и тематски врло изражена одсека, која творе узајамни однос, налик на прву и другу тему сонатне експозиције. Наиме, за „првом темом“ у де-мољу у форми проширене реченице, следи „друга тема“ у Ха-дуру у форми (типично за позноромантичарски сонатни облик) сложене троделне песме са скраћеном репризом *A* дела (*A/abal/-b-a1*). Душан Сковран тумачи ове две теме као мотив *a* и мотив *b*, од којих ће бити саздан тематски материјал читаве композиције, чиме отвара могућност за интерпретацију цикличног принципа у овој *Фантазији*.³⁵ Перманентним шеснаестинским покретима у деоници клавира (нарочито у другој теми), у стилу Нојпертових (Edmund Neupert) концертних етида или Григових (Edvard Grieg) лирских комада, ове теме заиста представљају својеврсна тематска и *структурна тежишта*³⁶ става, односно, оне делове музичког тока, предодређене да носе суштинска формална значења (в. пример 2). Будући да је музички ток у уводу и завршном сегменту потпуно лишен оваквог енергетског потенцијала, релевантније би било ове одсеке тумачити у контексту увода и коде, а не као репризирање извесног дела *A*. Но, неоспорно је да, било оно фрагментарно или не, понављање тематског материјала с почетка, које је притом праћено и ознаком *Tempo I*°, оставља простора за тумачење овог става у контексту сложене троделне песме, при чему би се између *A* и *a1*, као потенцијалних одсека, нашао врло развијен одсек *b* у виду експозиције (романтичарског) сонатног облика, представљене само двема супротстављеним темама.

Овим прожимањем сложене троделне песме и експозиције сонатног облика, први став Перичићеве *Фантазије* профилише се као парадигматични пример фантазијског принципа и то на начин на који га дефинише музиколог Тијана Поповић

³⁵ Vlastimir Peričić, Dušan Kostić, Dušan Skovran, нав. дело, 381.

³⁶ Berislav Popović, нав. дело. Нав. према: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 124–125.

Млађеновић, истичући да се у простору „[...] *između* ,iščašnja‘ i ,prikradanja‘, *između* određenog formalnog obrasca i više njih koji predstavljaju ,mešavinu‘ različitih formi [...] najintenzivnije i sa najvećim kreativnim dejstvom odvijaju oni bazični, generički, zapravo suštinski muzičko-fantazijski procesi muzičkog mišljenja, neopterećeni stilsko-jezičko-formalnim elementima [...]“.³⁷ С тим у вези, будући да је, према речима исте ауторке, фантазијски принцип позноромантичарског композитора Густава Малера (Gustav Mahler) веома изражен, између осталог, у концепцији сонатног циклуса и сонатног става, те у процесу прожимања формалних образаца, као и у презначавању или поништавању одређеног формалног типа њим самим,³⁸ јасно је због чега музиколог Драгана Стојановић-Новичић, када говори о овој Перичићевој *Фантазији*, истиче да се одликује управо драмским акцентима Малерових симфонија.³⁹ Такође, требало би указати и на Перичићеву смелу хармонију у овом остварењу, која је све мање обликотворна, преузимајући експресивну, а на моменте чак и колористичку функцију, због чега се *Fantasia quasi una sonata* и стилски позиционира у простор *između* – постромантизма и постимпресионизма. Но, романтичарски хармонски језик (који се, како сâм Перичић пише, обилато служи терцним сродностима, па сходно томе фаворизује и такав тонални однос тема)⁴⁰ ипак је на својеврстан начин кровна хармонска и тонална компонента дела, о чему сведочи и композиторов избор тоналитета прве и друге теме – де-мол, односно Ха-дур.

Перичић наставља да, у романтичарском маниру, гради медијантне тоналне односе и на нивоу циклуса, па други став започиње у Бе-дуру. Овај став има сасвим прегледну, готово класичну формалну структуру сложене троделне песме (*A б A1*), а уз ознаку *Presto* и константни пулсирајући метар у такту 6/8, подсећа на неке од (*Presto/Prestissimo*) финалних ставова Бетовенових (Ludwig van Beethoven) сонатних циклуса. Душан Сковран овај став тумачи као *Scherzo* и *Trio*, за чију је основу послужио почетак друге теме (односно мотива *б*) првог ства у измењеном виду, у *лепршавом* стакату.⁴¹ На основу својих тематских и формално-структуралних компонената, овај став би се могао класификовати као неокласично остварење, но, позноромантичарски хармонски језик, оживљен следом умањених четворозвука, појавом нонакорда, хроматском засићеношћу и енхармонским модулацијама, такво

³⁷ Тијана Поповић Млађеновић, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, нав. дело, 390.

³⁸ Исто, 398.

³⁹ Драгана Стојановић-Новичић, нав. дело, 170.

⁴⁰ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, нав. дело, 219.

⁴¹ Vlastimir Peričić, Dušan Kostić, Dušan Skovran, нав. дело, 382.

тумачење потпуно оповргава. Такође, карактерише га и изразита виртуозност деонице виолине, оличена кроз изузетно високи регистар и честу употребу трилера, а фантазијску концепцију додатно акцентује и особена кода. Наиме, занимљива је чињеница да, за разлику од коде на крају првог става, која је испунила своју суштинску функцију заокружења музичког тока, кода на крају другог става, заправо, представља прелаз ка финалу, о чему пре свега сведочи фактурна блискост са ставом који ће уследити. Радикалним заокретом од природе музичког тока који јој је претходио, те директним нарушавањем континуитета тог музичког тока, кода другог става, рекло би се, представља онај фантазијски моменат, који ауторка Тијана Поповић Млађеновић означава као *шичашење* формалног обрасца, а у оквиру којег се, заправо остварују они (већ раније споменути) суштински процеси фантазијског музичког мишљења, ослобођеног било какве стандардизације (в. пример 3).

Последњи став (*Allegro molto*) писан је у форми сонатног облика. Сасвим неочекивану атмосферу у музичком току доноси друга тема, која кратким одсечним осминским покретима са паузама у деоници клавира ствара готово маршевски карактер (в. пример 4), а концертантни манир остварен је дијалогизирањем клавира и виолине, налик на солисту и оркестар. Но, врло је индикативна прва тема, која својим карактеристикама – Де-дур тоналитет (подсетимо се, прва тема првог става била је у демолу), пунктирани ритам и разлагање акорада у деоници клавира – врши својеврсну реминисценију на први став. Овакав циклични поступак са идејом обезбеђивања кохерентности дела, у потпуности коинцидира са Перичићевим теоријским тумачењем финалног става, за који истиче да у оквиру сонатног циклуса „[...] predstavlja svojevrsan rasplet, rešenje sadržajnih problema postavljenih u prethodnim stavovima – pre svega u I stavu“.⁴² Тематска сродност са материјалом првог става још је очигледнија у репризи сонатног облика, када прва тема започне истим карактеристичним октавним скоком у деоници виолине, којим је започињала и прва тема првог става (в. примере 5 и 5а). Начин на који Перичић изграђује развојни део, готово *сливањем* и *преклапањем* материјала прве и друге теме, чини га парадигмом развојног дела сонатног облика. Но, оно што дефинитивно оправдава тумачење финалног става као тежишта сонатног циклуса Перичићеве *Фантазије*, јесте завршница овог става – кода – која, заправо, није кода финала, већ кода ове композиције у целини. У њој се срећу фрагменти тематских материјала из целог циклуса, при чему Перичић демонстрира своје мајсторство у

⁴² Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, нав. дело, 250.

процесу мотивског рада: најпре се чује аугментирани мотив из увода првог става (в. пример 6), метрички измењен мотив с почетка другог става (в. примере 7 и 7а), рад са материјалом прве и друге теме финала, које се сада излажу истовремено, да би се у самој завршници појавио пулсирајући триолски покрет у виолинској деоници, чиме аутор враћа слушаоца у атмосферу другог става (в. пример 8). Дакле, на малом простору, у самој завршници овог остварења, композитор је испољио тенденцију ка традиционалном заокружењу сонатног циклуса, док је, с друге стране, том реминисценцијом на раније тематске материјале, акцентовао суштинску идеју фантазијског музичког мишљења, као идеалног простора за перманентно преиспитивање стандардних формалних типова, односно оних њихових делова који поседују особит тематски, то јест енергетски потенцијал. Перичић, дакле, својим композиционим поступцима и решењима у делу *Fantasia quasi una sonata* несумњиво указује на разноврсност и хипотетичност форме музичке фантазије, њене полиформалне и полистилистичке карактеристике, као музичке врсте у којој су „[...] procesi panstilističkog muzičkog mišljenja ‚najvidljiviji‘, ‚najmanje ‚zaklonjeni‘ i ‚zamaskirani‘ [...]“.⁴³

* * *

Остварење *Fantasia quasi una sonata* у потпуности је оправдало интерпретацију фантазије као ‚неухватљиве‘ форме, којој је увек изнова „[...] dopušteno približiti se nekom stilsko-strukturalnom principu [...] ili se od njega udaljiti prema slobodnoj improvizaciji“.⁴⁴ Овако постављена проблематика фантазије у опусу Властимира Перичића на крају нас поновно враћа на његов музичкотеоријски рад, будући да Перичићеве теоријске експликације у вези са изградњом музичке форме каткада могу бити врло индикативне за анализу и разумевање његових композиторских начела. Наиме, разматрајући улогу појединих музичких компонената у изградњи форме, Перичић указује на такозвани архитектонски и еволутивни принцип изградње музичког облика, који у сваком музичком току егзистирају заједно, било у равнотежи, било са превагом једног од њих, а који се огледају у симетрији и појави репризе (архитектонски принцип), односно у нарушавању те симетрије сталним излагањем новог тематског

⁴³ Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, нав. дело, 210–211.

⁴⁴ Branka Antić, „Fantazija“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija*, 1, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 552.

материјала (еволутивни принцип).⁴⁵ С тим у вези, музичко остварење *Fantasia quasi una sonata*, са, метафорички речено, *фантазијом* као еволутивним, а *сонатом* као архитектонским својством музичког тока, чини се као идеалан простор за оваплоћење и реализацију комплементарног односа два поменути принципа изградње музичког облика. Међутим, након што је установљена јединствена музичка форма ове *фантазије*, јављају се нове дилеме. Наиме, ако пођемо од тумачења Теодора Адорна (Theodor Adorno), према којем је централни задатак музичке анализе „[...] da što jasnije otkrije *problem* svakog djela za себе“,⁴⁶ поставља се питање да ли се на тај *проблем у делу*, до којег анализа допре ставља тачка, или се сваком другом анализом тај *проблем* из почетка редефинише, што онда резултира појавом и неких нових, до тада непознатих *проблема* једног истог дела? То нас наводи на тумачење да, онда када се одређеној фантазији *додели* јединствени формални тип (јер, као што је раније речено, стандардизовани фантазијски обрасци не постоје), та форма ни у ком случају није *апсолутна*. Тако би и остварење *Fantasia quasi una sonata* Властимира Перичића уистину могло изнова добијати нова формална усмерења, можда и нека сасвим удаљена од сонатног циклуса, а што би пресудно зависило од индивидуалног аналитичког приступа – од знања, способности, потенцијала, па и *фантазијске* креативности самог аналитичара.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adorno, W. Theodor, „O problemu glazbene analize“ (prev. Nikša Gligo), *Zvuk: jugoslavenski muzički časopis*, 1989, 3, 29–40.
- Antić, Branka, „Fantazija“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija*, 1, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 552–553.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Музика у другој половини XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107–135.

⁴⁵ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, нав. дело, 73–74.

⁴⁶ Theodor W. Adorno, „O problemu glazbene analize“ (prev. Nikša Gligo), *Zvuk: jugoslavenski muzički časopis*, 1989, 3, 36.

- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Деспић, Дејан, „Портрет уметника: Властимир Перичић (Поводом избора за дописног члана САНУ)“, *Pro musica*, 1989, 140, 5–6.
- Деспић, Дејан, „Разговор са Властимиром Перичићем“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1993, 2, 5–10.
- Масникоса, Марија, „Музиколошки опус Властимира Перичића“, *Нови звук: интернационални часопис за музику*, 1997, 10, 33–46.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Београд, Факултет музичке уметности, 2005.
- Peričić, Vlastimir, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Београд, САНУ, Универзитет уметности, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Peričić, Vlastimir, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1987.
- Peričić, Vlastimir, Dušan Kostić, Dušan Skovran, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Београд, Просвета [1969].
- Перичић, Властимир, „Тенденције развоја српске музике после 1945. године“, *Музички талас*, 2000, 26, 64–80.
- Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Београд, Clio, 1998.

- Поповић-Млађеновић, Тијана, „Музичка модерна друге половине XX века“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 215–245.
- Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Поповић Млађеновић, Тијана и Драгана Стојановић-Новичић, „Преглед камерне музике (1950–2004)“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и други (уред.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 467–491.
- Skovran, Dušan, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima* (šesto dopunjeno izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986.
- Стојановић-Новичић, Драгана, „Танано и прецизно: умна звучања Властимира Перичића“, *Музикологија*, 2008, 8, 167–183.

НОТНИ И АУДИО МАТЕРИЈАЛ:

- Peričić, Vlastimir, *Fantasia quasi una sonata* za violinu i klavir [rukopisna muzikalija], Biblioteka Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu [signatura: B 787.1 PERIČ-2].
- Peričić, Vlastimir, *Fantasia quasi una sonata* za violinu i klavir [snimak na magnetofonskoj traci], Fonoteka Radio Beograda [signatura: D. 11862].

Miloš Marinković

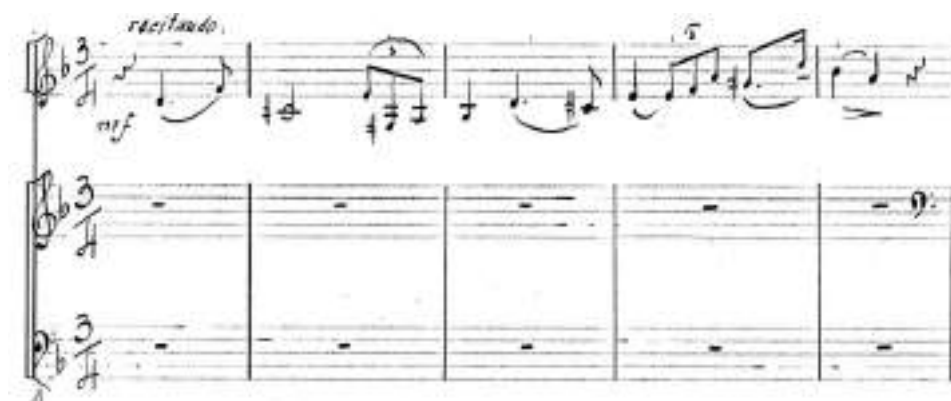
***FANTASY IN THEORETICAL AND COMPOSITIONAL OPUS OF VLASTIMIR
PERIČIĆ***

SUMMARY: Vlastimir Peričić (1927–2000), composer, music writer and musicologist, was one of the leading figure of the entire Serbian music culture in the second half of XX century. Among the numerous topics, aspects and problems in own scientific and artistic work, Peričić was visibly interested in phenomenon called *fantasy*. Namely, this author composed *Fantasia quasi una Sonata* (in two versions – for viola and piano; and for violin and piano) in 1954, while something later, Peričić gave a rich critical-analytical approach to the musical fantasy in his publications in the field of music theory (primarily in *Science of Musical Forms* as well in *Instrumental and Vocal-instrumental counterpoint*). In this regard, this paper is divided into two parts. On the one hand, this essay critically examines the manners in which Peričić, as a great theoretician of music, wrote about the form of musical fantasy. Bearing in mind the centuries-old development of musical fantasy, Peričić has shown a good knowledge of the historical and formal aspects of this old musical phenomenon. On the other hand, this study set out to determine musical characteristics of *Fantasia quasi una sonata* in the the context of interweaving of musical tendencies in the middle of the last century, as well as in the context of development of the form of musical fantasy. On the basis of analytical procedure, this composition is interpreted as a very important contribution to the neo-romantic Serbian and Yugoslav music. The findings of this study suggest that there are a places of encounter and divergence between the theoretical and the compositional approach to the musical fantasy by Vlastimir Peričić.

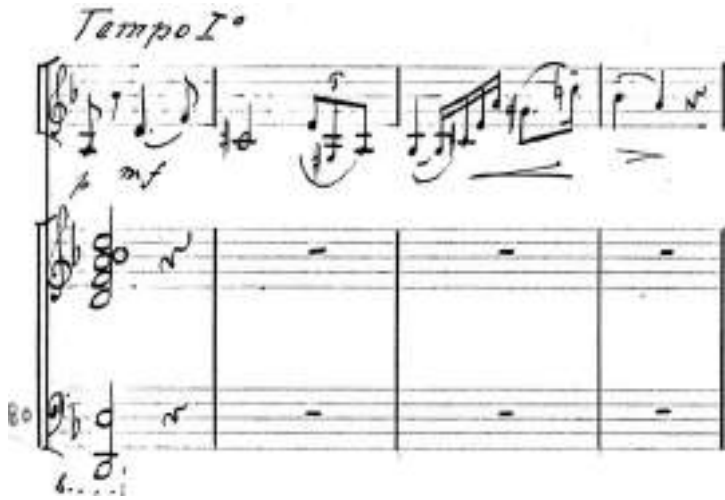
KEYWORDS: Vlastimir Peričić, *Fantasia quasi una sonata*, musical forms, musical fantasy, sonata, neo-romanticism, chamber music, Serbian music, 1950s.

ПРИЛОГ

Пример 1. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, I став, *Moderato con molto*, почетак увода, т. 1–5.



Пример 1а. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, I став, *Moderato con molto*, почетак коде, т. 80–83.



Пример 2. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, I став, *Moderato con molto*, почетак друге теме, т. 44–46.

Пример 3. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, крај II става (*Presto*) и прелаз ка III ставу (*Allegro molto*), т. 274–280.

Handwritten musical score for Example 3, showing the end of the second movement and the beginning of the third. The score includes piano, violin, and cello parts with various musical notations and dynamics. The tempo changes from *Presto* to *Allegro molto*. The score includes markings such as *Andante con moto (♩ = 4)* and *Allegro molto*. The key signature changes from one flat to two flats. The score is written in a complex, multi-measure format with various time signatures and dynamic markings.

Пример 4. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, III став, *Allegro molto*, почетак друге теме, т. 323–327.

Handwritten musical score for Example 4, showing the beginning of the third movement. The score includes piano, violin, and cello parts with various musical notations and dynamics. The tempo is *Allegro molto*. The score includes markings such as *Poco meno mosso e molto misurato*. The key signature is two flats. The score is written in a complex, multi-measure format with various time signatures and dynamic markings.

Пример 5. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, I став, *Moderato con molto*, почетак прве теме, т. 19.



Пример 5а. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, III став, *Allegro molto*, почетак прве теме у репризи сонатног облика, т. 428.



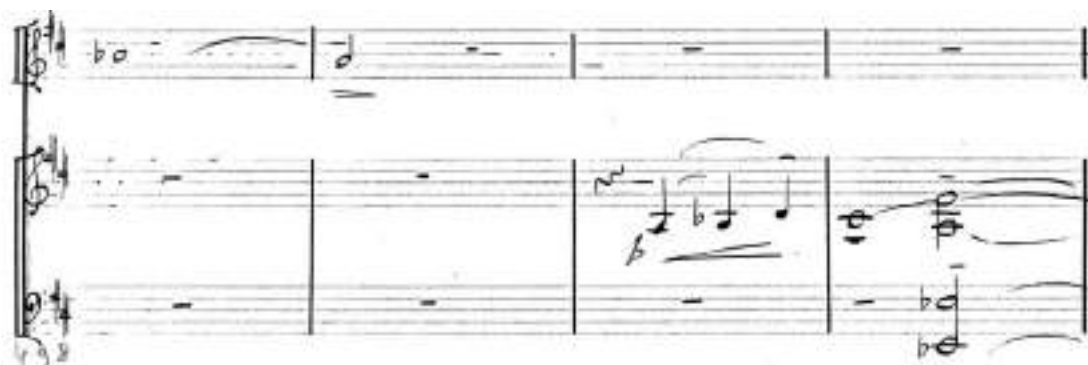
Пример 6. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, III став, *Allegro molto*, кода, аугментирани мотив из увода I става, т. 492–496.



Пример 7. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, II став, *Presto*, почетни мотив из дела A, т. 95–96.



Пример 7а. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, III став, *Allegro molto*, кода, аугментирани мотив из дела *A* II става, т. 500–501.



Пример 8. Властимир Перичић, *Fantasia quasi una sonata*, III став, *Allegro molto*, кода, мотивски рад са тематским материјалом из II става, т. 523–525.

Musical score for Example 8, showing piano and violin parts. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The score consists of four measures. The first measure has a whole note in the piano part and a whole note in the violin part. The second measure has a whole note in the piano part and a whole note in the violin part. The third measure has a whole note in the piano part and a whole note in the violin part. The fourth measure has a whole note in the piano part and a whole note in the violin part. The score includes dynamic markings such as *molto rall.* and *sf*.