

**УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА КАМЕРНУ МУЗИКУ**

Докторске академске уметничке студије

Јасна Туцовић

**ЧИНИОЦИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ
СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР РОБЕРТА ШУМАНА
ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ПИЈАНИСТЕ**

Ментор: др ум. Дејан Суботић, ванредни професор
Коментор: мр Зорица Ћетковић, редовни професор у пензији

Београд, 2015

САДРЖАЈ

УВОД.....	1
1. ШУМАНОВИ ИНТЕРПРЕТАТИВНО-ЕСТЕТИЧКИ ИДЕАЛИ И ИЗВОРИ ОД ЗНАЧАЈА ЗА ЊИХОВО ИСТРАЖИВАЊЕ.....	5
2. ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ НАСТАНКА ТРИ СОНАТЕ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР	7
3. ШУМАНОВЕ СОНАТЕ КАО ДЕО НЕМАЧКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ СОНАТА ЗА КЛАВИР И ВИОЛИНУ	10
4. НОТНИ ИЗВОРИ И НЕДОРЕЧЕНОСТИ ПАРТИТУРЕ ТРЕЋЕ СОНАТЕ.....	12
5. ДРАМАТУРГИЈА И КАРАКТЕРИЗАЦИЈА.....	18
6. ВРЕМЕНСКА ОРГАНИЗАЦИЈА.....	53
6.1. Избор темпа	53
6.2. Агогика и флексибилност темпа	60
7. ФРАЗИРАЊЕ	67
7.1. Артикулисање метро-ритмичких конфликта. Метричке дисонанце.....	77
8. ТОНСКО ОБЛИКОВАЊЕ	85
8.1. Звучни планови	89
8.2. Акценти и артикулација.....	91
8.3. Педализација.....	98
ЗАКЉУЧАК.....	104
ЛИТЕРАТУРА.....	105
Списак референтних нотних извора.....	108
Списак референтних аудио издања.....	110
Остали аудио и аудио-визуелни извори	110

УВОД

Овај рад се бави питањима везаним за интерпретацију интегралног опуса Роберта Шумана оригинално компонованог за виолину и клавир, који чине три сонате. Интерпретација је у раду сагледана у неколико кључних аспеката – чинилаца, у погледу којих усклађеност мишљења и делања представља императив камерног музицирања у ансамблу виолина-клавир: драматургије, карактеризације, временске организације, фразирања и тонског обликовања. Основна питања којима се бави рад произилазе из разумевања интерпретације као тумачења композиторових намера, које карактерише тежња да се из нотног текста одгонетне и пренесе смисао и значење које је композитор усадио у дело стварајући га. Циљ истраживања је да се, у светлу биографског, естетичког и извођачко-практичног контекста настанка Шуманових соната за виолину и клавир, сагледају њихове садржајне и структурне компоненте и да се у односу на њих потраже одговори на питања о томе шта би могле бити композиторове намере у њима, колико је уопште могуће приближити им се, какве интерпретативне дилеме све ове информације (сазнања) отварају и на који начин усмеравају формирање концепта интерпретације.

Интерпретативни приступ који се заступа у раду полази од схватања да је музичка интуиција кључ за досезање духа музичког дела, као суштине композиторове замисли, али да њено деловање није произвољно и засновано само на извођачком и рецептивном искуству, већ је усмерено разним врстама теоријског и историјског знања. Интерпретација се при томе доживљава не као компромис између оригиналности и слободе личног израза и верности партитури (Бузони)¹, нити само као „интелигентно, надахнуто и информисано репродуковање нотације“², већ као креативна и емотивна надоградња музичког текста који се изводи, остварена на трагу композиторових намера.

Основе за истраживање у раду постављене су у четири прелиминарна поглавља. У првом од њих је пажња усмерена на основне поставке Шумановог

¹Cf. Erinn Elizabeth Knyt, *Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities*, Stanford University, 2010, 223–232.

²Ibid, 226.

интерпретативно-естетичког концепта, који ће касније бити размотрен у односу на сваки од чинилаца интерпретације, и изворе од значаја за његово истраживање. Друго и треће поглавље имају за циљ да укратко представе историјски контекст настанка Шуманових соната за виолину и клавир и објасне њихово место у немачкој музичкој традицији соната за овај ансамбл. Четврто поглавље се бави недоумицама у вези са текстом треће сонате, која није објављена за Шумановог живота и чији је финални рукопис изгубљен.

Централни део рада започиње петим поглављем, у коме су, због њихове тесне повезаности, обједињено сагледана два хијерархијски највиша чиниоца интерпретације - драматургија и карактеризација. Питања временске организације дела, која се односе на избор темпа и његову флексибилност у интерпретацији, размотрена су у шестом поглављу. У оквиру седмог поглавља, о фразирању, посебна пажња је посвећена артикулацији метро-ритмичких специфичности Шумановог музичког језика у сонатама за виолину и клавир. Специфичност пијанистичке интерпретативне перспективе, која укључује и педализацију, размотрена је у последњем, осмом поглављу које се бави питањима тонског обликовања.

Као полазна основа у покушају сагледавања аутентичних композиторских намера коришћен је, односно анализиран у погледу свих музичко-изражајних компонената, нотни текст из *Urtext* издања, због своје заснованости на композиторским рукописима и оригиналним издањима. Уз њега су, ради поређења, консултоване још неке редакције. Истраживање је спроведено и кроз поређење са другим Шумановим делима, са идејом да се у њиховом пресеку сагледа специфични музичко-изражајни језик композитора и захтеви које он поставља пред интерпретатора.

Као писани историјски извори који могу да послуже за приближавање композиторским намерама, коришћене су пре свега Шуманове белешке и сведочанства њему блиских савременика, као и инструменталне школе његовог времена. Истраживање ових извора је фокусирано на осветљавање садржајних компонената соната за виолину и клавир у контексту специфичних околности њиховог настанка, као и Шуманових интерпретативних идеала и естетичких принципа који стоје у основи његовог композиторског рада. При томе је вођено

рачуна да се аутентични историјски подаци раздвоје од апокрифних, који су у случају Роберта Шумана бројни. С обзиром на то да су биографија и стваралаштво Роберта Шумана, као и опште стилске одлике романтизма, који је у Шуману имао једног од својих најизразитијих представника, добро познате и исцрпно проучаване у стручној литератури, сматрано је да их у раду није потребно посебно наводити и да оне представљају историјско-теоријски оквир чије се познавање подразумева.

Интерпретативна традиција је у раду схваћена и размотрена као веома важан ауторитет, а искуство са њом као пресудни фактор у формирању музичке интуиције. Интерпретативна традиција пред извођача ставља обиље разноврсних интерпретативних решења, са којима он константно свесно упоређује и преиспитује сопствено тумачење композиторових намера. У том смислу су у раду критички размотрени и упоређени примери из преко двадесет аудио-снимака извођења соната за виолину и клавир и других Шуманових дела, остварених у временском распону од 1903. године до данас, међу којима су обухваћени и снимци на периодним инструментима. При томе је посебна пажња посвећена раним тонским документима, односно снимцима уметника који су били у директном контакту са Робертом и Кларом Шуман.

Избор Шуманових соната за виолину и клавир за предмет истраживања мотивисан је личним афинитетом према музици овог композитора и осећањем резонанце сопственог духовног света са идејама и вредностима повезаним са овом музиком, као што су осећајност и интимност, а које су снажно потиснуте у савременом друштву. Посебан мотив представља жеља да се истраживањем и извођењем Шуманових соната за виолину и клавир допринесе промени односа према овим делима, која су, као и већина Шуманове позне музике, стигматизована његовом болешћу и неправедно потцењена и запостављена.

Наиме, свест о начину на који се окончао Шуманов живот је значајно утицала на перцепцију његових позних дела. Предрасуде о њима као плодовима „менталне исцрпљености“ и „нестајања креативне снаге“³, које су развили Шуманови најближи

³речи првог Шумановог биографа, виолинисте Василевског, преузето из John Daverio: *Songs of dawn and dusk: coming to terms with the late music* у Perrey, Beate Julia (Ed.), *The Cambridge companion to Schumann*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 273.

пријатељи и Клара, резултовале су тиме да су нека од ових дела уништена, док су друга остала заборављена, дочекавши своје објављивање тек много година после његове смрти. Дуже од једног века Шуманова позна дела нису налазила своје место на извођачком репертоару, а у онима која јесу су одобривана и чак сматрана за неопходна прекрајања неких од композиторових упутстава у интерпретацији, у смислу „поправљања грешака“ у њима. Постепене промене односа према Шумановим касним опусима започињу тек у другој половини, а нарочито од осамдесетих година двадесетог века. Тада по први пут она бивају сагледана и вреднована кроз своја аутономно-музичка својства, а њихов стил почиње да се тумачи као „логична последица и наставак поетских тенденција његове ране музике“⁴. Промена става према Шумановим позним делима од тада почиње позитивно да се одражава на њихову заступљеност на концертном репертоару, на коме она ипак и даље нису изједначена по статусу са његовим раним стваралаштвом. Једно од дела на које се ово изразито односи је трећа соната за виолину и клавир, која је занемарена од стране многих великих извођача двадесетог века, и изостављена чак и у аудио-издањима која су у потпуности посвећена Шумановој музици за виолину и клавир⁵. Интегрално извођење Шуманових соната за виолину и клавир и њихово истраживање са интерпретативног становишта има посебан значај у домену домаће сцене класичне музике због чињенице да до ње овај талас промене односа према Шумановој позној музици још увек није допро.

Пошто се лепота као категорија не може доказати, анализа Шуманових соната за виолину и клавир у разним аспектима би могла да укаже на луцидност, прецизност и маштовитост са којима су музичке идеје у њима изражене и на тај начин потврди да нема разлога за њихово мање вредновање и изостављање из европског музичког канона, коме одавно припадају ранија дела овог композитора.

⁴Ibid, 276.

⁵Међу њима су и два Ферас/Барбизе, Кремер/Аргерич и Цукерман/Најкруг.

1. ШУМАНОВИ ИНТЕРПРЕТАТИВНО-ЕСТЕТИЧКИ ИДЕАЛИ И ИЗВОРИ ОД ЗНАЧАЈА ЗА ЊИХОВО ИСТРАЖИВАЊЕ

Основне изворе информација о Шумановој интерпретативној естетици представљају његова *Музичка кућна и животна правила (Musikalische Haus- und Lebensregeln)* и његова писма. У њима се Шуман декларише као заговорник концепта „верности делу“ (*Werktreue*), односно верности композиторовим намерама и тексту као њиховом заступнику: „Покушај да композицијом произведеш исти утисак који је композитор имао у виду; нико не треба да покушава више; све што је мање од тога је само карикатура“; „Како одрасташ, општи више са партитуром, него са виртуозима“⁶. Прави смисао ових Шуманових правила треба потражити у односу на тадашње извођачке праксе које су, по свему што знамо, подразумевале много слободније поступање са музичким текстом од оног које је данас успостављено као стандард. Шуманове максиме, које упућују на верност тексту, настале су у времену огромне популарности виртуоза, извођача-акробата, који су музици приступали на потпуно супротан начин од оног за који се Шуман залагао.

Са друге стране, Шуманово поимање улоге извођача и слушаоца указује на индивидуализовање доживљаја уметности музике кроз стварање сопствених нових значења онога што се свира, пева или слуша. Шуманова делатност приређивача дела композитора из прошлости такође указује на интерпретативне упливе које је Шуман подржавао. У том смислу је индикативан Шуманов поступак са Баховим делима, конкретно са његовом оргуљском фугом у це-молу BWV 575, коју је, заједно са још пет Бахових оргуљских дела штампао као додатак часопису *Neue Zeitschrift für Musik* у периоду између 1839. и 1841. године. У фугу, у чијем је наслову назначио могућност извођења и на клавиру, Шуман је унео бројне сопствене ознаке за темпо, агогику, артикулацију и динамику⁷. Сличну врсту ознака у Бахову музику за клавијатурне инструменте унео је и Черни у свом издању из 1837. године, које је Шуман

⁶Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln* у *Schriften*, IV, 296, 298, <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/kr126.html>, ас. 05.09.2014.

⁷Cf. Russell Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, New York, Oxford University Press, 2006, 79. Треба имати у виду да је Шуман допуњавао, а не прекрајао Бахове ознаке, које су, као и у другој барокној музици, биле веома оскудне.

коментарисао са одобравањем⁸. За разлику од Бахових, Шуманове партитуре садрже врло детаљне ознаке за сваки од ових параметара, па су у односу на њих интерпретативне интервенције ове врсте знатно мање потребне. Шуманов поступак је, међутим, индикативан са становишта прилагођавања дела извођењу на другачијем инструменту и у том смислу може бити смерница данашњим извођачима при извођењу његових дела на савременим инструментима.

Као допуна разумевању значења Шуманових интерпретативних идеала могу послужити интерпретативне школе његових савременика, пре свега Чернијева клавирска и виолинске школе Шпора и Давида⁹ као и описи свирања и педагошких проседеа Кларе Шуман, при чему се мора имати на уму да су чак и између ње и Роберта постојале одређене разлике у естетичким схватањима.

Закључивање о интерпретативним идеалима музичара из времена које је претходило епохи снимања звука веома је тешко јер се заснива на вербалним описима, чији је смисао спрам практичног извођења, прилично неодређен. У покушају реконструисања интерпретативне естетике романтизма као драгоцен извор информација могу бити коришћени најранији тонски снимци, настали почетком двадесетог века, на којима су забележена извођења уметника чија је делатност добрим делом остварена у деветнаестом веку и која представљају директан изданак интерпретативне естетике те епохе. Иако се мора узети у обзир да ова звучна сведочанства представљају у великој мери индивидуални и тренутни израз уметника, њихово упоређивање са, на основу писаних докумената замишљеном „аутентичном“ звучном представом дела, може да допринесе њеном кориговању и појачавању историјски информисане компоненте у савременој интерпретацији. Тако се извесни закључци о Шумановим интерпретативним идеалима могу извести анализом интерпретација његовог ученика, композитора Карла Рајнекеа (Carl Reinecke) и неколико ученица Кларе Шуман, Аделине де Лара (Adelina de Lara), Фани Дејвис (Fanny Davies) и Илоне Ајбеншиц (Ilona Eibenschütz).

⁸Cf. John Butt (Ed.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 207.

⁹Carl Czerny, *Klavierschule Op. 500 (Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend)*, Wien, 1838, Louis Spohr: *Violinschule*, Wien, 1832. и Ferdinand David: *Violinschule*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1863.

2. ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ НАСТАНКА ТРИ СОНАТЕ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР

Три сонате за виолину и клавир Роберта Шумана настале су у његовом последњем стваралачком периоду који приближно коинцидира са периодом живота који је Шуман провео у Диселдорфу, од доласка на место диригента тамошњег оркестра у јесен 1850. до покушаја самоубиства скоком у Рајну 27. фебруара 1854. и одласка у санаторијум у Ендениху, у коме ће остати до смрти. У овом периоду је Шуман компоновао готово трећину свих својих дела, међу којима су и *Рајнска симфонија*, опера *Геновева*, концерти за виолончело и оркестар и виолину и оркестар, *Konzert-Allegro mit Introduction* за клавир и оркестар оп. 134, више ораторијума, међу којима је најпознатији *Der Rose Pilgerfahrt (Ходочашће руже)* оп. 112, више клавирских дела, циклуса соло-песама, а од камерних дела, осим три сонате за виолину и клавир још и трећи клавирски трио оп. 110, *Märchenbilder (Бајковите слике)* за виолу и клавир оп. 113, *Märchenerzählungen (Бајке)* за кларинет, виолу и клавир оп. 132 и *Романсе* за виолончело и клавир, које су, нажалост, изгубљене. Већина ових дела (на пример не и *Рајнска симфонија*) показује одређене стилске специфичности које их сврставају у део Шумановог стваралаштва о коме се у стручној литератури говори као о његовом позном опусу.

Свака од три сонате компонована је „у једном даху“ за само неколико дана: прва, *Соната за клавир и виолину* оп. 105 у а-молу од 12–16. 09. 1851, *Друга велика соната за виолину и клавир* оп. 121 у де-молу, свега месец и по дана касније, од 26. 10–2(4). 11. 1851, а трећа соната за виолину и клавир у а-молу WoO 2¹⁰ између 22. 10 и 1. 11. 1853. године. Прве две сонате објављене су за Шумановог живота (1852. и 1853.), док је трећа соната први пут објављена тек сто година после Шуманове смрти (1956.).

Три сонате су једина Шуманова дела оригинално написана за ансамбл виолина - клавир¹¹.

¹⁰дело без опуса број 2, негде се појављује и као WoO 27

¹¹Виолина је наведена као алтернативни инструмент (*ad libitum*) још и у композицијама *Adagio und Allegro* оп. 70, *Fantasiestücke* оп. 73, *Drei Romanzen* оп. 94, *Fünf Stücke im Volkston* оп. 102 и *Märchenbilder*

Настанак соната и само окретање писању за виолину и клавир, које је наступило релативно касно у Шумановом стваралачком опусу, подстакнуто је околношћу да је он у овом периоду био у блиском контакту са тројицом великих виолиниста: Вилхелмом Јозефом фон Василевским (Wilhelm Joseph von Wasielewski), Фердинандом Давидом (Ferdinand David) и Јозефом Јоахимом (Joseph Joachim). Подстицај за настанак прве сонате дошао је од Фердинанда Давида, концертмајстора Гевандхаус (Gewandhaus) оркестра у Лајпцигу. Давиду је посвећена друга соната, у којој је основна музичка мисао првог става заснована на „музичким“ словима његовог презимена D - A - F - D (слово V замењено је својим фонетским аналогом F). Осим на Давида, ова соната, заправо, садржи читаву мрежу алузија на Баха и Менделсона. Символична повезаност тројице композитора лако се може разумети у светлу чињенице да су Шуман, Менделсон и Давид били међу уметницима који су највише допринели ренесанси Бахове музике у 19. веку и да су на том плану интензивно међусобно сарађивали. Прву сонату су премијерно извели Василевски (такође концертмајстор Гевандхаус оркестра) и Клара, а у њиховом извођењу је, у приватном контексту, први пут прозвучала и друга соната. На званичној премијери друге сонате су свирали Јоахим и Клара, 29. 10. 1853, управо у данима настанка треће сонате. Она је компонована за Јозефа Јоахима, кога је као и Брамса, Шуман упознао нешто раније 1853. године, што је био један од најважнијих и најлепших догађаја у његовом животу у овом периоду. Трећа соната је, заправо, настала на темељима заједничког дела које су за Јоахима октобра 1853. године компоновали Шуман, Брамс и Алберт Дитрих (Albert Dietrich), Шуманов ученик. Дитрих је компоновао први (сонатни *Allegro*), Брамс трећи (*Scherzo*), а Шуман други и четврти став (*Intermezzo* и *Finale*), користећи за полазну тематску основу музичку шифру F - A - E која се сматра акронимом Јоахимове животне девизе *Frei aber Einsam* (слободан али сам). Ово дело је у литератури познато под називом „FAE соната“¹². Свега неколико дана пошто је „FAE соната изненађења“ представљена Јоахиму и први пут изведена, Шуман је

оп. 113, које су оригинално компоноване (редом) за хорну, кларинет, обоу, виолончело, односно виолу и клавир. Шуман је 1853. године компоновао и клавирску деоницу за све Бахове сонате и партите за соло-виолину и свите за соло-виолончело, а исто је започео и са Паганинијевим Каприсима за соло-виолину (на чему је наставио да ради и у Ендениху, све до 1855. године).

¹² „FAE соната“ је такође објављена тек много година после Шуманове смрти, 1935. године.

компоновао још два става, комплетирајући тако своју трећу сонату за виолину и клавир.

Сусрет са Јоахимом и Брамсом је подстакао код Шумана огроман стваралачки излив у јесен 1853. године, нарочито музике за гудачке инструменте. Насупрот предрасуди о „менталној исцрпљености“ и „нестајању креативне снаге“ стоји чињеница да су у кратком временском периоду од свега пар месеци, пре треће сонате настали још и *Фантазија у Це-дуру* оп. 131 за виолину и оркестар, *Концерт за виолину и оркестар*, *Märchenerzählungen* оп. 132 и *Gesänge der Frühe (Песме зоре)* оп. 133 за клавир соло, а непосредно после треће сонате, *Романсе* за виолончело и клавир.

3. ШУМАНОВЕ СОНАТЕ КАО ДЕО НЕМАЧКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ СОНАТА ЗА КЛАВИР И ВИОЛИНУ

Својим сонатама за виолину и клавир Шуман је наставио немачку музичку традицију компоновања соната за овај камерни ансамбл. Прва дела писана за овај ансамбл, у којима се напушта концепт искључиво пратеће улоге чембала (односно клавијатурног инструмента) из соната за мелодијске инструменте и *basso continuo* и у којима оно добија потпуно равноправну улогу у ансамблу, јесу Бахове сонате за виолину и чембало BWV 1014–1019. У називима под којима се ове сонате могу наћи, редослед инструмената варира¹³, али се напредовање у значају деонице чембала може сагледати кроз њену облигатност, односно исписану деоницу десне руке.

Сонате за исти састав у раном класицизму носе назив *соната за клавир уз пратњу виолине (für Klavier mit Begleitung der Geige)*, који јасно указује на примат деонице клавира у односу на виолину. Прве Моцартове сонате за овај састав су, заправо, настале као прераде његових дела за клавир соло, којима је додата виолинска деоница. Назив се доста дуго задржао у вези са његовим опусом¹⁴, иако су већ од „Манхајмских соната“ (KV 301–306) виолина и клавир готово равноправни у изношењу музичког материјала. Даљи развој деоница у појединачном смислу и њиховог међусобног односа може се пратити кроз Бетовенове сонате за клавир и виолину и Шубертову Сонату у А-дуру (*Grand Duo D 574*) и *Фантазију у Це-дуру (D 934)*, обе насловљене *за клавир и виолину*.

Шуманове сонате карактерише равноправно партнерство виолине и клавира. Обе деонице доносе музички материјал подједнаког значаја и сонате протичу у дијалогу инструмената. После прве сонате, која још носи назив *за клавир и виолину*, у наслову друге сонате се по први пут у немачком говорном подручју успоставља редослед виолина–клавир. *Друга велика соната за виолину и клавир*

¹³Преписи носе две врсте наслова *Шест соната за чембало и соло виолину, уз пратњу виоле да гамба по жељи (Sei Sonate a Cembalo certato e Violino Solo col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace, <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/247689>, ас. 28. 09. 2014.)* или слично томе *Шест триа за клавир и виолину (Sechs Trios fürs Clavier und die Violine)* и *Сонате за соло виолину и концертантни чембало, [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP277132-PMLP05971-Bach_vln_sonatas - Altnikol.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP277132-PMLP05971-Bach_vln_sonatas_-_Altnikol.pdf)* ас. 28. 09. 2014.).

¹⁴Моцарт сам тако назива своју претпоследњу сонату KV 526 у А-дуру. <http://mozarteum.at/mensch-mozart/mozart-kalendarium.html?id=49&suche=&seite=3&jahr=1787> ас. 28. 09. 2014.

представља iskorak у развоју форме, нарочито у погледу димензија, концертантних елемената и појединих формалних, фактурних и тонских решења, које су, са изузетком неких паралела које се могу повући са Бетовеновом *Кројцеровом сонатом*, углавном без преседана у ранијој литератури. Развијеност, комплексност и иновативност решења у виолинској деоници недвосмислено указују на велико поштовање које је Шуман гајио према Давиду коме је соната посвећена, па се у том смислу може тумачити и инверзија редоследа инструмената у наслову. Ипак, она суштински ништа не мења на плану међусобног односа виолине и клавира, будући да је и клавирска деоница подједнако сложена и важна. Заправо, у наслову друге сонате много већи значај има придев *велика*, кога, упркос концертантности и одређених сличности у форми, нема у наслову треће сонате.

После Шумана, неки од композитора, међу којима је и Брамс, су још до краја деветнаестог века наставили да у наслову користе традиционални поредак инструмената *за клавир и виолину*, мада се као претежан установио онај у коме се виолини даје предност. У композиционом смислу се, међутим, без обзира на редослед, задржао равноправан камерни однос два инструмента.

4. НОТНИ ИЗВОРИ И НЕДОРЕЧЕНОСТИ ПАРТИТУРЕ ТРЕЋЕ СОНАТЕ

Као примарни нотни извор за прву и другу сонату у раду је коришћено издање Wiener Urtext Edition из 2003. године у редакцији Уте Бер, Кристиане Едингер и Петера Рогенкампа¹⁵, које је засновано првенствено на оригиналним издањима ове две сонате, уз осврт на аутографе, скице и граверове копије¹⁶. Секундарни извор представљају издања у редакцији Кларе Шуман из 1885. и 1880. године¹⁷.

За разлику од прве и друге, трећа соната за виолину и клавир није објављена за Шумановог живота, а њен финални рукопис и препис су изгубљени. Компонована свега неколико месеци пре Шумановог покушаја самоубиства и одласка у санаторијум у Ендениху, соната је, као и друга позна дела, у свести Кларе, Јоахима и Брамса била нераскидиво повезана са његовом болешћу. Из уверења да не треба кварити добру слику о Шуману његовим делима насталим у овом последњем периоду, они су одлучивали да многа од њих не угледају светло дана. Године 1860. је Клара још имала намеру да објави два средња става сонате, пославши их у том циљу Јоахиму да их прегледа. Учинивши то заједно са Брамсом, Јоахим се изјаснио против њиховог објављивања.

Као референтни нотни извори за трећу сонату у раду су коришћена издања Wiener Urtext Edition из 2007. године у редакцији Уте Бер, Кристиане Едингер и Петера Рогенкампа¹⁸(у даљем тексту WUE) и прво издање из 1956. у редакцији Оливера Нејбора¹⁹ која су заснована на јединим проесталим нотним изворима треће сонате, тј. аутографу FAE сонате, препису виолинске деонице FAE сонате (који садржи одређене коректуре) и радном рукопису накнадно компонованих ставова²⁰. У

¹⁵Robert Schumann, *Sonaten für Violine und Klavier*, Band 1, Ute Bär, Christiane Edinger, Peter Roggenkamp (Eds.), Wiener Urtext Edition – Schott/Universal Edition, Wien, 2003.

¹⁶Детаљно о изворима и њиховој евалуацији у овом издању у *Critical Notes*, Ibid, 108, 110, 111.

¹⁷Robert Schumann, *Sonate für Pianoforte und Violine Op. 105*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885 и Robert Schumann, *Zweite Grosse Sonate für Violine und Pianoforte op. 121*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880.

¹⁸RobertSchumann, *Sonaten für Violine und Klavier*, Band 2, Ute Bär, Christiane Edinger, Peter Roggenkamp (Eds.), Wiener Urtext Edition – Schott/Universal Edition, Wien, 2007.

¹⁹RobertSchumann, *Sonata No.3 in A minor*, Oliver W. Neighbour (Ed.), London, Schott & Co. Ltd., 1956.

²⁰Рукопис накнадно компонованих ставова је у раду консултован и као директан извор са <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/277354> ас. 03.07.2014.

овим нотним изворима, међутим, постоје одређене недоречености које на неубичајен начин проширују интерпретативне ингеренције у овој сонати.

Прва недореченост односи се на темпо у првом ставу сонате од т. 28. На почетку овог одсека тј. експозиције, која има другачији метар (с уместо претходног $\frac{3}{4}$) и од увода је одвојена дуплом цртом, у композиторовом рукопису нема ознаке за промену темпа. Да је Шуман ипак имао у виду промену темпа на овом месту, имплицира предвиђен простор за метрономску ознаку ($\text{♩} =$) изнад т. 28. Нејбор у свом издању индикује *Lebhaft* у загради, док се у WUE напомиње да, иако нема композиторове ознаке, „имајући у виду Шуманове уобичајене односе темпа“ од овог места треба узети живљи темпо. Паралелизам са композиционим поступком у Другој сонати, која такође почиње уводом у такту $\frac{3}{4}$ са ознаком *Ziemlich langsam* (прилично споро), док стварна експозиција почиње у т. 20, у четворочетвртинском метру, са ознаком за промену темпа у *Lebhaft* М.М.=108, подупире овакво схватање које је једногласно усвојено у свим ауторки познатим интерпретацијама²¹.

Већу дилему проузрокује последњи такт пред репризу у првом ставу. У Шумановом рукопису одмах после т. 99, следи реприза, а између њих је знак за инструкцију кописти „Оставити један празан такт“²², која је исписана на дну стране, заједно са:



нотни пример 1

Нејбор наводи да се „чини могуће да је Шуман на овом месту имао на уму један такт на доминантној хармонији, али да је, имајући простора само за виолинску деоницу, одложио коначну одлуку до израде чисте копије“²³. Слично објашњење дато је и у WUE. Међутим, док је у Нејборовом издању т. 100 остављен празан (у смислу генерал паузе), WUE предлаже допуну клавирске деонице коју је, уз постојећи Шуманов такт виолинског штима, дописао Рајнхарт Кап (Reinhard Karr, нотни

²¹Списак размотрених извођења је на страни 110.

²²Ibid, 5.

²³Editorial Notes у Robert Schumann, Oliver W. Neighbour (Ed.), op.cit.

пример 2). У размотреним извођењима су заступљена оба решења, као и прелазак на репризу одмах после т. 99, уз малу цезуру (дуо Вајлерштајн).

нотни пример 2: т. 99-101 са Каповом допуном клавирске деонице

Из Шумановог рукописа се може закључити да је његова првобитна идеја била да се на репризу пређе директно са хармоније другог ступња у т. 99. Како реприза започиње задржичним квартсекстакордом тонике, овакав ток се чини хармонски потпуно логичним. На идеју да између ова два такта уметне такт на доминантној хармонији је очигледно дошао касније, можда и зато да би премостио велики скок у виолинској деоници. Чини се вероватним да је записао само виолинску деоницу, немајући простора за више на нотном листу. Мање је вероватно да је Шуманов мотив за додавање такта био тај да допуни метричку целину која претходи репризи до правилне четворотактне, јер употреба неправилних метричких структура није ретка појава у сонатама и другим његовим делима. Идеја о остављању празног такта у смислу генерал паузе је још мање вероватна. Изненада прекинута фраза више би одговарала Шумановом стилу у раним делима, који обилује сличним „каприциозним изливима“²⁴, својеврсним музичким панданима Жан Полових наративних стратегија²⁵. За разлику од тога, Шуманов позни музички стил карактерише „ширина и континуитет излагања“²⁶ и у сонатама за виолину и клавир

²⁴John Daverio: *Songs of dawn and dusk: coming to terms with the late music* у Perrey, Beate Julia (Ed.), op. cit., 272.

²⁵Детаљно о сличностима између Жан Половог литерарног и Шумановог музичког стила у: Erika Reiman, *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, Rochester, The University of Rochester Press, 2004. и Anthony Newcomb, *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies in 19-th Century Music*, Vol. 11, No. 2, (Autumn 1987), 164–174, <http://www.jstor.org/stable/746729>, ac. 10.01.2011.

²⁶Linda Correl Roesner, *The chamber Music* у Perrey, Beate Julia (Ed.), op. cit., 133

нема ниједног сличног примера који би поткрепио теорију да је генерал пауза на овом месту била Шуманова намера. Са друге стране, опредељење за поштовање композиторових намера не само што не искључује могућност допуњавања (реконструкције) клавирске деонице у датој ситуацији²⁷, већ је, по свему судећи, извођачко решење које им се највише приближава.

Начин и редослед настанка појединих ставова, као и непостојање финалног рукописа треће сонате, узроци су дилеме у вези са поретком њених унутрашњих ставова. Она је испољена већ у првом, Нејборовом издању, у коме се као други став појављује касније написани став са ознаком *Lebhaft*, док је *Intermezzo* из FAE сонате на месту трећег става. Овакав редослед ставова редактор образлаже тиме да „Скерцо (у радном рукопису) започиње на истој страни на којој је завршен први став, из чега се може закључити да је он можда желео да то буде други став“²⁸, а да је Шуманов *Intermezzo* у FAE сонати морао заузети друго место да би два става које је он компоновао била раздвојена. WUE издање, међутим, доноси унутрашње ставове у обрнутом поретку. Аргументи за овакав распоред налазе се у поретку ставова у FAE сонати, као и у два Кларина писма. У првом од њих, упућеном Јоакиму у време настанка сонате 1853. године, она га обавештава како је Роберт „за дотичну сонату компоновао додатни први и трећи став“. У писму издавачу из 1859. Клара разматра објављивање „другог и трећег става сонате или под називом *Два фантастична комада* или *Анданте и Скерцо из недовршене сонате*“²⁹.

Дискусија о редоследу унутрашњих ставова, која је у међувремену постала тема многих музиколошких радова, само је продубила дилему и потврдила немогућност поузданог утврђивања Шуманових намера у том погледу. Подједнако убедљиви аргументи у хармонским и интонативним односима завршетака и почетака ставова, односу њиховог темпа и карактера и семантичком тумачењу (вербалних) историјских извора се могу наћи за оба редоследа³⁰, који су равноправно

²⁷Овакав поступак није у супротности са Шумановом естетиком и има своје упориште у његовој композиционој пракси, његовим додацима Баховим и Паганинијевим делима.

²⁸Oliver W. Neighbour (Ed.), Preface у Robert Schumann, op. cit.

²⁹Ute Bär, Christiane Edinger, Peter Roggenkamp (Eds.), Vorwort у Robert Schumann, op. cit., Band II, IV

³⁰О томе детаљно пишу Михаел Штрук и Рајхарт Кап, који, при том заговарају супротне ставове. Cf. Michael Struck, Paenultimaratio. Offene Fragen zu Schumanns Dritter Violinsonate и Reinhard Kapp, Zur

заступљени и у извођачкој пракси. Руководећи се овим аргументима, извођачи су у ситуацији да се определе за онај след ставова који више одговара њиховом виђењу драматургије сонатног циклуса треће сонате.

Због недовршеног карактера преживелих нотних извора треће сонате, постоји још неколико ситних недоумица у вези са предзнацима и тонским висинама на појединим местима, које су анализирани у оба референтна издања³¹. Тамо где се закључци разликују, као поузданији се могу узети они из WUE издања. Препис виолинске деонице FAE сонате показује да је Шуман правио одређене измене у финалу и вероватно је да је то чинио и у клавирској деоници, чији је препис изгубљен. WUE издање наводи све ове измене у виолинској деоници у одвојеним напоменама на крају, држећи се у самом нотном тексту првобитне верзије. Неке од ових измена би, међутим, могле бити усвојене у извођењу јер не захтевају никакве промене у клавирској деоници. Ово се пре свега односи на измену предтакта за т. 65, са *f1-d2* на *c2-d2*, чиме се овај наступ теме у потпуности прилагођава њеној оригиналној мелодијској контури, а исти секундни покрет одговара и теми фугата у развојном делу. Друга измена која може бити имплементирана је она која обухвата т. 9 (са предтактом)–13 и њима кореспондентне у репризи т. 89–93 (нотни пример 3 и нотни пример 4). Овом изменом је улога виолинске деонице сведена са оригинално самосталније и супротстављеније клавирској, која на овом месту износи тему, на подређенију, пратећу, често у виду разложеног унисона, чиме је хијерархија звучних планова јасније диференцирана. При овој имплементацији појављује се колизија између шеснаестине *e1* и *f1* у т. 11 (тј. 91), коју је потребно разрешити, било променом виолинског штима у *f1*, било клавирског у *e1*.

Position der Binnensätze in Schumanns Dritter Violinsonate у Andreas Meyer, (Ed.), *Robert Schumann – das Spätwerk für Streicher*, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, 2012, 158–186, 187–194.

³¹Cf. Ute Bär, Christiane Edinger, Peter Roggenkamp (Eds.), *Critical Notes у Robert Schumann*, op. cit., Band II, 100–104 и Oliver W. Neighbour (Ed.), *Editorial Notes у Robert Schumann*, op. cit.

нотни пример 3: т. 8–13 према аутографу FAE сонате

нотни пример 4: т. 8–13 у препису виолинске деонице FAE сонате

5. ДРАМАТУРГИЈА И КАРАКТЕРИЗАЦИЈА

Драматургија музичког дела у инструменталној музици, која се може објаснити као „ток музичких догађаја“³² у њему и међусобни однос музичких представа - „карактера“, потенцијално је задата самим нотним текстом. Композиторове намере у вези са драматургијом дела садржане су у његовом облику, који, према Бериславу Поповићу, чине варијантна и дословна *суседна и на даљину* понављања музичког материјала, *увођења*, припреме за нови, по карактеру различит одсек, или пак успостављање неочекиваних контраста³³, у склопу кога као чиниоци драматургије делују сва музичка изражајна средства (хармонија, мелодија, ритам итд.). Као и у драмској уметности, драматургија музичког дела се оваплоћује и поприма свој коначни облик тек у интерпретацији уз индивидуалне упливе извођача, који, попут редитеља и глумаца, одређују изражајне нијансе делова структуре од мотива до читавих одсека и ставова и њихових међусобних односа, акцентујући поједине елементе драматургије. Тумачење драматургије музичког дела је чинилац интерпретације који обухвата све друге њене чиниоце, а јединство схватања у погледу драматургије и карактеризације омогућава срастање појединачних извођења чланова ансамбла у јединствено музичко ткиво, какво је немогуће изградити ослањањем искључиво на технолошке елементе заједничког музицирања.

Савремена естетика подвлачи схватање да карактер у музици не припада њој самој већ њеним креаторима и перцепторима, чија се тумачења одређених музичких структура, ако су припадници исте „цивилизацијске равни“³⁴, у великој мери подударују у смислу њиховог повезивања са одређеним стањима, расположењима, осећањима. За професионалне музичаре образоване на европској музичкој традицији Шуманова музика представља еталон у херменеутичком смислу. Ипак, начин на који су карактери заступљени музиком је истовремено и довољно неодређен и „отвара врата“ индивидуалним упливима у интерпретацији. Карактер који извођачи приписују делу је увек делимично субјективан.

³² Boris Plotnikov, *Notes on Musical Dramaturgy in Chopin's Second Piano Sonata*, 1 <http://www.eunomios.org/contrib/plotnikov2/plotnikov2.pdf>, ac. 10.07.2014.

³³ Cf. Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1998, 22–23.

³⁴ Мирјана Веселиновић–Хофман: *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 183.

Важност карактеризације као чиниоца интерпретације произилази из централне позиције коју појам карактера има у Шумановој естетичкој концепцији. За њега, он је спона између музике и животног искуства и, као такав „у вишем смислу чак морална позадина уметничког дела“³⁵. Шуманова музика је увек повезана са његовим животом – све што је проживљавао имало је свог одраза у његовој музици. Шуманови критички текстови, писма и белешке пружају увид у његова естетичка схватања и стваралачку позицију, по којој његова музика није ни програмска, ни сликовита у правом смислу речи, иако постоје многи елементи који упућују на њене везе са ванмузичким садржајима. Њен задатак, у Шумановом схватању, није да „опише или ослика ово или оно“³⁶, али она има способност да упије и раствори најсуптилнија осећања, стања и расположења, која могу да јој „позајме тако очаравајуће прецизан карактер да нас њена способност да изрази такве особине запањује“³⁷. Понирање у поетичку позадину Шуманове музике и његов богати свет осећања и маште ствара у извођачевом мисаоном простору домен из кога се рађају сопствене поетске асоцијације, које утичу на изражајно нијансирање дела у интерпретацији. Шуман је нешто слично и сам чинио измишљајући сопствене програме, односно дескрипције садржаја дела других композитора.

У карактерном смислу, Шуманова позна музика показује континуитет са његовим претходним стваралаштвом, али и одређене специфичности по којима се од њега разликује. У раним делима упознајемо сву ширину Шумановог духовног бића, оличену у екстремно контрастним личностима фиктивних близанаца – интровертног и сањарењу склоног Еузебијуса и необузданог, ватреног, ентузијастичног Флорестана. Њихове пројекције у раној музици резултују са једне стране „интимношћу која одваја Шуманову од музике свих других композитора“³⁸, а са друге, бурним изливима страсти, радости и патње. Карактерни квалитети које симболизују Флорестан и Еузебијус могу се наслутити и у Шумановој позној музици,

³⁵ Edward A. Lippman, *Theory and Practice in Schumann's Aesthetics y The Philosophy and Aesthetics of music*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1999, 160.

³⁶ Robert Schumann, *Symphonie von H. Berlioz*, I, 143 y *Schriften*, <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/kr014.html>, ас. 09.07.2014.

³⁷ *Ibid*, I, 144.

³⁸ Steven Isserlis, *Booklet Text in Robert Schumann: Music for cello & piano*, Steven Isserlis (cello), Dénes Várjon (piano), [CD], Hyperion Records, 2009, 3.

али најчешће не у тако јарком, заоштреном виду. Израз је у Шумановој позној музици генерално пригушенији, а атмосфера претежно песимистична.

Међу осећањима која евоцирају Шуманове сонате за виолину и клавир преовлађују неспокојство, потиштеност, меланхоличност. У највећем делу ова музика више не имплицира пређашњу силу и замах. Ово се пре свега односи на ставове соната означене са *Lebhaft* (живахно) и *Bewegt* (покретљиво), у којима Шуманове метрономске ознаке указују на темпа углавном знатно спорија од оних која би се интуитивно могла очекивати на основу искуства са његовим ранијим делима. У Шумановој музици је виртуозитет увек био у служби садржаја, али се, оваквим избором темпа у позним делима, садржај, оличен у ритмички и контрапунктски комплексној структури музике, још снажније истиче на рачун виртуозитета. Развој специфичне романтичарске полифоније у Шумановом опусу, као последица његовог дивљења и постојаног бављења Баховом музиком³⁹, достиже свој врхунац у његовим позним делима и постаје једно од најважнијих изражајних средстава његове музике, чије истицање представља битан задатак за извођача.

Употреба цитата, алузија и музичких шифара, кроз коју на изузетан начин у музици долази до изражаја романтичарско одушевљење за симболизам, метаморфозу и мистериозност, остаје једно од омиљених Шуманових композиционих средстава и у његовим позним делима. При томе, цитати и алузије имају већи семантички значај од шифара, које Шуман користи пре свега као, како то формулише канадски пијаниста Стивен Смит, средство за „креативно ограничавање својих тематских и композиционих избора“⁴⁰. Сазнавање ових спољњих референци, иако није неопходно за разумевање музике, евидентно утиче на карактеризацију

³⁹ Бахова музика добија смисао највредније тековине немачке музичке традиције у епохи романтизма и Шуман даје велики допринос „оживљавању Баха“ почетком деветнаестог века. (Cf. Nicholas Marston, *Heroes: Schubert, Beethoven, Bach* у Perrey, Beate Julia (Ed.), op. cit., 55–56.) Али бављење Баховом музиком је за Шумана имало и дубок лични смисао и готово лековито дејство, за којим је посезао суочавајући се са кризама у свом животу. У светлу ове чињенице се може посматрати и Шуманов рад на додавању клавирске деонице Баховим делима за соло-виолину и соло-виолончело с почетка 1853. године.

⁴⁰ Stephen James Smith, *Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9*, Thesis in partial fulfillment of the requirements for degree of the Doctor of Musical Arts, University of British Columbia, Vancouver, 1994, 12, https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7125/ubc_1994-953942.pdf?sequence=1, ac. 14. 11. 2014.

дела у интерпретацији и то на врло суптилан начин, који се не може увек објаснити речима и који је делимично подсвестан.

Руководећи се идејом да „будућност треба да буде виши одјек прошлости“⁴¹ Шуман је наставио да негује велике форме симфонијског, односно сонатног циклуса, чије су темеље поставили Хајдн, Моцарт и Бетовен, приступајући им, као и Шуберт на нов начин. Шуманов иновативни приступ третману сонатног облика очитује се у његовом „тематском интегрисању“⁴² и слабљењу тоналног контраста унутар истог, односно појави тоналне синтезе као зачетка битоналности која ће обележити музику друге половине деветнаестог и почетка двадесетог века⁴³. У драматургијском смислу ово се манифестује специфичним односима карактера које репрезентују теме сонатног облика. На нивоу сонатног циклуса, специфичност Шумановог третмана се огледа и у тематском повезивању ставова, које је на разне начине реализовано у све три сонате и које подразумева и карактерно повезивање и преплитање ставова циклуса. У наставку ће бити размотрени садржајни и структурни елементи сваког од појединачних ставова соната и у односу на њих тумачене Шуманове намере у погледу њихове драматургије и карактера.

Драматургија и карактеризација у првој сонати

Први став

Специфичност драматургије овог става потиче од доминације материјала и атмосфере његове прве теме, односно, према Линди Корел Реснер, њене „континуиране експанзије“, и ослабљеног идентитета друге теме, у хармонском и тематском смислу, а тиме и конфликта који стоји у основи класичне сонатне форме⁴⁴.

⁴¹ Robert Schumann, *Tagebücher*, Band I: 1827–1838, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig, 1987, 304.

⁴² Linda Correl Roesner, *The chamber Music y Perrey*, Beate Julia (Ed.), op. cit., 134. Неки од истраживача су заговорници теорије о „мономотивицизму“ у Шумановим делима. Према Џону Даверио, Маркус Валдур (Markus Waldura) је у својој студији *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*, (Saarbrücken, 1990) посебно анализирао мономотивичност у Другој и Трећој сонати за виолину и клавир. Cf. John Daverio: *Songs of dawn and dusk: coming to terms with the late music y Perrey*, Beate Julia (Ed.), op. cit., 276.

⁴³ Cf. *Ibid*, 275 и Linda Correl Roesner, *The chamber Music y Perrey*, Beate Julia (Ed.), op. cit., 123–147

⁴⁴ *Ibid*, 134.

Својом структуром, интервалским „пропињањем“ и „падањем“ подвученим динамичким таласима на малим просторима, музичка мисао која чини основу прве теме у садржајном смислу упућује на осећање патње и слику болног, кошмарног стања. Она наступа чак четири пута у току прве теме, при чему сваки од наступа својим хармонским, динамичким и регистарским особеностима сугерише суптилно различите карактерне нијансе, од којих је најмрачнија, најтескобнија она на коју упућује регистарски најтамнији и хармонски најзамућенији први наступ. Мост, развојни део и кода су прожети мотивиком и карактером основне музичке мисли. И релативно нови материјали у ставу су сродни са њом (материјал са почетка моста, који се такође појављује у завршној групи и развојном делу, као и материјал од т. 88., у коме је Колхазе препознао цитат из финала необјављеног раног клавијарског квартета оп. V)⁴⁵. На основном мотиву су изграђени и најбитнији драматургијски моменти става: прелазак на репризу, кроз постепено пењање почетног мотива до његове оригиналне интонације и његово понављање у виду „узалудног дозивања“ (т. 104–109), аугментирани „вапај“ (т. 110–113) и његов одјек (од т. 113), почетак коде, који има смисао „злокбног затишја пред буру“, пред последњи велики узлет у коди и поента става - „крик“ у карактеристичној почетној интонацији *c-f* (т. 206–207).

За читаву прву сонату карактеристична је тонална дуалност, односно преплитање а-мола и Еф-дура, које Линда Корел Реснер означава као „два лица једне тоналности“⁴⁶. Она се манифестује у самој првој теми као и у сва три наведена важна момента драматургије.

Идентитет друге теме ослабљен је кроз извесну мотивску сличност са првом, фрагментарност структуре и избегавање каденце којом би се потврдио нови тоналитет⁴⁷. Из овога се може наслутити композиторова замисао о улози друге теме у драматургији става као само привременог предаха од „патње“, који већ после шест тактова прекида повратак динамичких, а потом и ритмичких обележја прве теме и моста и наговештаја узнемирености који они носе. Разумевање друге теме као

⁴⁵ Hans Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns* Bd.1, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1979, 42–43.

⁴⁶ Linda Correl Roesner, *The chamber Music of Perrey, Beate Julia* (Ed.), op. cit., 134.

⁴⁷ Неки од аутора због тога сматрају да је овај став монотематичан, односно да у њему нема друге теме у класичном смислу. Cf. Idem. и Hans Kohlhase, op. cit., Bd. 2, 161.

краткотрајног наступа „умирујуће нежности“, која не успева да се успостави као стварна противтежа преовлађујућем карактеру прве теме, не упућује, дакле, на појачавање контраста значајном променом (успоравањем) темпа, какву, рецимо, у свом извођењу примењује дуо Видман/Варјон.

У вези са овим ставом, извођачи се сусрећу са интерпретативним питањем од општег значаја за Шуманову позну музику – питањем нијансирања интензитета израза у интерпретацији. Оно је условљено поимањем о стилском (дис)континуитету са Шумановом раном музиком и утицају биографских елемената. У извођењима овог става, различита тумачења се крећу између две крајности: оне у којој су „изливи страсти“ дати на „флорестановски“ буран начин (као на пример код дуа Кремер/Аргерич), и друге, у којој је интензитет израза драстично ублажен (карактеристичан пример изразитог суздржавања у овом смислу представља извођење дуа Тецлаф/Фогт). Шуманове ознаке у партитури упућују на тумачење које не залази ни у једну од ових крајности. Метрономска ознака за прилично умерен темпо (М.М.=68) посредно одређује горњи лимит интензитета израза и упућује на представу о тешком комешању. Али композиторов захтев за *страственим изразом* (*Mit leidenschaftlichem Ausdruck*) емблематичан је за његову музику и буди асоцијацију на први став *Фантазије* у Це-дуру оп. 17. Биографски контекст настанка Шуманове позне музике, тачније уврежена представа о Шуману у његовим последњим стваралачким годинама, не би требало да доведе до релативизовања или занемаривања овог захтева и вештачког наметања музици одраза слабљења и немоћи.

Други став

Драматургија овог става задата је проширеним обликом сложене троделне песме (**А В А С А' + Coda**) и међусобним односима њених одсека.

Дефинишући појам карактера, Шуман наводи да он у композицији постоји онда „када се расположење изражава тако предоминантно или се тако намеће да

ниједна друга интерпретација није могућа...“⁴⁸. У сонатама за виолину и клавир, овај став представља најизразитији пример описане карактерне једнозначности и у размотреним извођењима се најмање разлике у карактеризацији јављају у вези са њим. Типично шумановска атмосфера детињства, игре, безазлености и нежности коју он евоцира, налик је оној из његових *Дечјих сцена* оп. 15 и другог става концерта за клавир и оркестар оп. 54⁴⁹. Полу-каденце и *ritenuto* на крајевима фраза у првом одсеку (део **A**, т. 1–15) упућују на упитно интонирање, а *fp* акценти после њих долазе као мала изненађења, откривајући шаљиве примесе значења. „Умиљавајућим“ *legato* гестовима са почетка става контрастира нежно разиграни *staccato* покрет у сегменту **b** (т. 9–12)⁵⁰, у коме ритмичка компонента постаје приоритет у интерпретативном обликовању (насупротив мелодијској у **a** деловима). Следећи благи контраст доноси одсек у еф-молу (део **B**, т. 16–25). У њему се наговештава озбиљност у стилу *Fast zu ernst* (скоро преозбиљно) из *Дечјих сцена* и „патина“ музике претходних епоха, „зачињене“ на Шуманов начин, померањем почетка друге реченице за добу раније. Из мотивског језгра сегмента **b** се развија одсек означен са *Bewegter* (покретљивије, део **C**, т. 41–56), који надокнађује непостојање играчког става или скерца у сонатном циклусу прве сонате⁵¹, и доноси нову, изразитију и дуготрајнију карактерну промену, на коју указују маршевски корак, учестали *sf* акценти (на наглашеним и ненаглашеним тактовим деловима) и мутирајуће „рожне квинте“ (т. 49–50). Ипак и ови догађаји готово недвосмислено наговештавају остајање унутар истог садржајног оквира идеализованог невиног и наивног дечјег света, који још не познаје грубости и опорости живота. У интимистичкој атмосфери става, као посебно експресиван се истиче моменат у коме се на најнижем тону става (октава *c* у басу, т. 68) појављује нонакорд на другом ступњу Бе-дура, субдоминантног тоналитета, у који скреће део **A'** (од т. 57).

⁴⁸ Edward A. Lippman, *op. cit.*, 160.

⁴⁹ Са другим ставом концерта за клавир и оркестар, као и са појединим ставовима *Дечјих сцена* га повезује и тоналитет Еф-дур за који виолончелиста Стивен Исерлис каже да је Шуманов „најсрећнији или бар најутешнији тоналитет“ (Steven Isserlis, CD Booklet Text, *op. cit.*, 5). У тематском смислу, међутим, овај став показује сличност са првим ставовима гудачког квартета оп. 41 бр. 1 и клавирског квартета оп. 47. Прву сонату са прва два гудачка квартета из оп. 41 повезује и карактеристична тонална дуалност а-мола и Еф-дура.

⁵⁰ у основи одсека **A** је прелазни облик дводелне песме **a a1 b a2**

⁵¹ Прва соната је иначе једино Шуманово камерно дело написано у троставачном сонатном циклусу.

Трећи став

Ово је један од ставова у којем се у извођачкој пракси појављују највећа одступања од Шуманових ознака за темпо, што последично доводи и до потпуно другачије карактеризације и драматургије од оне која се на основу нотног текста може наслутити као композиторова замисао.

Историјски извори у вези са праизведбом прве сонате 16. октобра 1851. године сведоче о, говорећи у Шумановом стилу, неуспеху замишљеног карактера њеног финала да се наметне чак и његовим најближим извођачима-сарадницима. Белешке Кларе и Василевског тим поводом су веома индикативне: „...били смо посебно ганути елегичним првим и љупким другим ставом. Једино нам је нешто мало мање љупки и упорни трећи став задао мало потешкоћа.“ „У целини, Шуман је био задовољан извођењем, једино га није задовољило моје извођење финала. Још три пута смо га просвирали, али је Шуман рекао да је очекивао другачији ефекат у виолинској деоници. Нисам успевао да изведем довољно упоран (тврдоглав, непопустљив) и груб тон, какав је он желео.“⁵² Из цитираних историјских извора може се извести неколико битних закључака. Они указују, као прво, на то да је Шуман имао веома јасну идеалну звучну представу овог става и као друго, да је она још од самог почетка измицала чак и извођачима који су добро познавали Шуманов музичко-изражајни језик, стојећи очигледно насупрот музичкој интуицији. Из Шуманове ознаке за темпо и идеје о упорности, јасно је да он није замишљао овај став као виртуозан, разигран, у маниру *moto perpetuo* (што је начин на који га већина извођача данас изводи). Упорност на којој Шуман инсистира може се разумети као захтев за опстојавањем у неприклањању линији мањег отпора, тј. ослобађању од напетости коју изазива извођење овог става у релативно спором темпу. На „тврдоглавост“ указују и бројни акценти, који се у овом ставу, за разлику од других, претежно појављују на наглашеним тактовим деловима и којима као да се нешто упорно потврђује. Карактерно преливање у другој теми (од т. 29) из „раздраганости“ (у сегментима у Еф-дуру у експозицији, а нарочито у појави њеног материјала после

⁵² преузето из Ute Bär, Vorwort und Hinweise zur Interpretation in Robert Schumann, *Sonaten für Violine und Klavier* [Partitur], Bd. 1, Wien, Wiener Urtext Edition –Schott/Universal Edition, 2007, III.

епизодне теме у Е-дуру, од т. 88) у „сету“ (сегменти у а-молу, т. 36–41), не може да дође до пуног изражаја у темпу значајно бржем од оног који је Шуман назначио. Уопште, посматрање овог става у контексту карактеристика Шумановог позног стила усмерава на то да је израз, који у интерпретацији треба предати, индикованим темпом лишен некадашње „флорестановске“ вехементности.

Специфичност драматургије финала потиче од ослабљености његове друге теме, нарочито у тематском смислу, слично првом ставу. Смисао праве контрастне теме зато има епизодна тема у Е-дуру, чија појава (од т. 76) представља важан драматургијски догађај. Одсек који претходи и припрема епизодну тему у хармонском смислу (од т. 64), заснован на мотиву из друге теме, карактерно је контрастан теми и упућује на извесну барокну помпезност. Карактер саме теме се, као и у другом ставу, готово једнозначно намеће, а структура указује на препознатљиви романтичарски жанр *песме без речи*. Тоналитет (Е-дур) и фактура у садржајном смислу упућују на љубавну тематику, будући асоцијацију на Шуманове соло-песме *Er, der Herrlichste von Allen* (Он, најлепши од свих из циклуса *Љубав и живот жене* оп. 42) и *Widmung* (Посвета из циклуса *Мирте* оп. 25, паралела се односи на средњи део песме), која је, за разлику од непомућене среће и усхићења о којима говоре ове песме, осенчена реминисценцијом на мотив „патње“ са почетка сонате (т. 80–83).

Други изузетно важан моменат у драматургијској замисли композитора, од кога почиње велики успон према крају става, налази се на почетку коде (т. 168–175). На педалу *f-a*, којим се још једном подвлачи карактеристично преплитање а-мола и Еф-дура у целој сонати, појављује се аугментирани главни мотив првог става (слично поступку пред репризу и на почетку коде у првом ставу) у контрапунктском преплету са главним мотивом финала. Гледано у целини, финале се, пре свега због ова два догађаја, осећа као драматургијско тежиште сонатног циклуса прве сонате.

Драматургија и карактеризација у другој сонати

Први став

Комплексност драматургије овог става произилази из његових симфонијских димензија. Њено артикулисање у интерпретацији представља највећи изазов за извођаче у све три сонате, који, по речима Тобијаса Матеја, „често морају да се уздржавају од тога да обоје сваки детаљ прејако, како не би изгубили увид у шире оквири дела, његово опште осећање и узвишену прогресију његових огромних пропорција.“⁵³

Грандиозност и трагичност наговештене су већ на самом почетку става, кратким и енергичним (*kurz und energisch*) акордским гестовима виолине и клавира у трочетвртинском такту, у изузетно спором темпу (*Ziemlich langsam - прилично споро*, М.М.=46) и *forte* динамици. Увод, који буди асоцијацију на почетак Бетовенове *Кројцерове сонате*, виолиниста Коља Лесинг назива „окамењеном сарабандом“, у чијим тешким корацима нема ни наговештаја играчког покрета⁵⁴. Основно мотивско језгро става, музичка шифра D-A-F-D, крије троструку референцу: на Давида, коме је соната посвећена, јер садржи музичка слова његовог имена, на Менделсона, чији концерт за виолину у е-молу оп. 64, такође написан за Давида, започиње идентичним мелодијским покретом, и на Баха, кроз само октавним преломом промењену тему његове *Уметности фуге*. Трагови овог асоцијативног тројства могу се пратити кроз целу сонату. Они откривају велико Шуманово поштовање према двојници својих савременика и пријатеља, а пре свега ка горостасној музичкој личности немачке музичке традиције, Баху, чији музички утицај на Шуманов композициони стил достиже један од својих врхунаца у овој сонати. Следећу отворену асоцијацију на Бахову музику и афекте које она имплицира представља виолинска каденца на

⁵³ Tobias Matthey: Musical Interpretation <http://www.archive.org/stream/musicinterpretat00mattiaa#page/71/mode/1up/search/rubato>, ac. 15. 08. 2014.

⁵⁴ Kolja Lessing, Zweite und Dritte Violinsonate. Bachrezeption und biographische Aspekte im Spätwerk Schumanns у Andreas Meyer (Hrsg.), op. cit., 141.

доминанти (т. 6–8, нотни пример 10)⁵⁵. Од краја т. 4 започиње карактерна промена, која води у поновно изношење теме у *piano* динамици, „притајено“, али неумитно. Неумитност тока теме (треба да) одражава клавирска деоница, којој овде припада водећа улога, док виолина „коментарише из позадине“. Драматургијски врхунац увода представља изненадни, из потпуне „замрлости“, „крик“ (т. 19), после кога следи метафорично „сурвавање“ у експозицију.

Садржај који наговештава експозиција (*Lebhaft*) описао је виолиниста Борис Јофе као „непрекидну узнемиреност, непрестано напрезање, тренутне смене мучеће патње, херојског протеста, очајања и заноса, нежности, надањујуће наде, префињеног треперења...“⁵⁶ На узнемиреност нарочито упућује синкопирани контрапункт у средњем гласу (који има улогу сталног контрастобјекта, од т. 21) и који, као и сама прва тема, подсећа на барокну (Баховску) реторику и провлачи се (Лесинг каже „прогања“) кроз читав став. У њему се крије замка за извођаче, у виду искушења да се склизне у темпо далеко бржи од оног који је Шуман назначио (нека од извођења у којима се у том смислу најдаље отишло су она два Николић/Лесаж и Каписон/Аргерич), што даље води до стварања утиска „киптеће снаге“ и „пуцања по шавовима“. Али Шуманове метрономске ознаке у њима као да усмеравају извођење у другом правцу, ка уздржавању од полета, „мукотрпном цеђењу до последње капи“ свих афеката и посматрању свих трења и сукоба у густој полифоној и ритмички сложеној фактури као кроз увеличавајуће стакло. Посебан изазов за извођаче представљају дуги успони, истачкани бројним акцентима, који не долазе до изражаја ако израз у њима сувише брзо досегне висок интензитет и рано дође до успостављања платоа високе динамике. Један од њих је онај у првој теми који траје готово исто колико и она сама (т. 22–43) и завршава првом кулминацијом у експозицији (т. 42–43).

Постепена карактерна трансформација започиње у мосту (од т. 51). Преображење, у *piano* динамици и кроз успорење (*Etwas zurückhaltend, нешто*

⁵⁵ Лесинг наводи два примера из Партите BWV 1004 (такође у де-молу!), од којих је први из Алеманде, т. 9–10, а други из Чаконе, т. 39–40. Наставак овог историјског низа Лесинг уочава у трећем ставу Брамсове де-мол сонате (т. 111–113). Cf. Kolja Lessing, *Zweite und Dritte Violinsonate. Bachrezeption und biographische Aspekte im Spätwerk Schumanns* у Andreas Meyer (Hrsg.), *op. cit.*, 142.

⁵⁶ Борис Йоффе, *Ессе, писма и записки о музици*, <http://intoclassics.net/publ/4-1-0-147>, ас. 14.07.2014.

задржано), а затим и аугментацију, доживљава глава „контрапункта“, из које се „рађа“, при томе још и хроматском модулацијом из Еф-дура у ге-мол, „уздах“ на почетку друге теме (т. 57)⁵⁷. Читава констелација овог прелаза је типично „еузебијусовска“ и у карактеризацији упућује на истицање „чежњивих“ и „сетних“ квалитета, какви се могу наслутити и током целе друге теме, која својом тоналном колебаљивошћу евоцира непрестано тихо преливање из „озарености“ у „меланхолију“. У другој теми (од т. 57, нотни пример 5) се може препознати сличност са фрагментом другог од *Четири марша за годину 1849* оп. 76 (нотни пример 5), који је овде уклопљен у потпуно другачији значењски контекст. У таквом контексту се наслућује да и „контрапункт“, који наставља у нешто разређенијем виду да се износи у средњем гласу, треба да поприми другачије, певније нијансе у извођењу, све до т. 80, када му се, уз појаву прве теме, враћа првобитна прегнантност. На овакво тумачење упућује и разлика у артикулацијском нијансирању; у т. 69 се, наиме, по први пут у виолинској деоници узлазна шеснаестинска фигура „контрапункта“ јавља под луком (у којој варијанти ће се касније појављивати и у развојном делу), док у свим претходним случајевима њено остављање без икаквих артикулацијских ознака имлицира *détaché* извођење. Занимљиво је да ни у једном од три „старија“ референтна извођења (дуа Мењухин, Тотенберг/Балсам и Ферас/Барбизе), за разлику од оних савременијих, нема израженог „еузебијусовског“ карактера у другој теми, тј. контраст са првом темом у карактеризацији је знатно мањи. Иако је узорак мали, ова разлика би могла бити схваћена као један од показатеља интерпретативних трендова који су се кроз време смењивали.

⁵⁷ О овом прелазу Јофе каже: „Невероватно јарко се та *недоступна блискост* осећа у самом моменту преласка на другу тему - на том *натегнутом басу*;" Борис Ђоффе, *op. cit.* „Натегнути бас“ је с, заједнички тон два септакорда.

нотни пример 5: т. 53–68, прелазак на и почетак друге теме са означеним фрагментом који асоцира на други од Четири марша за годину 1849

нотни пример 6: т. 13–14 из другог од Четири марша за годину 1849 оп. 76

Током целе завршне групе (т. 80–96) траје још један дугачки успон ка кулминацији на крају експозиције, која такође носи утисак спутаности због измештања комплетне фактуре у односу на нотирани метар (т. 93–96)⁵⁸. Проширење овог сегмента у репризи представља импозантан концертантни моменат акордске фузије два инструмента, за који Лесинг тврди да је јединствен у целој литератури

⁵⁸ Премештање свих гласова у антимерички слој резултује краткотрајном тзв. сублиминалном метричком дисонанцом у т. 94. Видети потпоглавље о метричким дисонанцама на стр. 77.

деветнаестог века када је реч о сонатама за виолину и клавир. (т. 261–266)⁵⁹. Посебну експресивност у овом низу има последњи акорд у т. 262, који доноси изненађујућу појаву дурске субдоминанте.

У развојном делу тематски фрагменти, углавном неизмењени у мотивском смислу, пролазе кроз разноврсне хармонске трансформације и бројне тоналитете, упућујући на различито карактерно сенчење. Тако се сегмент друге теме у својој појави од т. 104–107 осећа као песимистичнији него у претходној (т. 100–103), а његово секвенцирање од т. 135–138 евоцира „бескрајну чежњу“, скоро у вагнеровском стилу. Силазни тематски фрагмент моста, који призива представу урушавања, упућује на различите изражајне нијансе у својих пет појава (т. 109–110, 113–114, 119–120, 125–126 и 149–150), од којих се последња намеће као најекстремнија и „грчевита“.

Развојни део је раздвојен на две велике мисаоне целине догађајем у т. 155. Унутар прве од њих могу се уочити три сегмента, од којих у првом (т. 96–115) и другом (т. 114–131), који су ланчано увезани, напредовање није праволинијско, већ се остварује уз стално „посртање“ и „враћање за корак уназад“ (Јофевим речима, кроз „...спотицање, ...одломке, метаморфозе“⁶⁰). У трећем сегменту, раст тензије је континуиранији и води до, како Лесинг каже, ерупције у виду „великог изгреда“ (т. 154), иза кога следи „слом“ и дугачка синкопна епизода у којој је „стабилност потпуно изгубљена“ (т. 155 и даље). У њој се „развија бесциљна, утварна полифона мрежа“, а „укупна тонска слика тоне у све дубље, тамније регистре“⁶¹. Осим Лесинговог описа, који на изузетан начин погађа оно што би се могло препознати као композиторова мисао у овом одсеку, и Јофева метафора о „напицавању“⁶² врло прецизно циља у срж њему адекватног карактера у интерпретацији. По достизању најниже тачке става (т. 173), започиње успон у виду „таласа“ чији врх је у т. 183–184 и који, повлачећи се, доноси репризу.

⁵⁹ Kolja Lessing, Zweite und Dritte Violinsonate. Bachrezeption und biographische Aspekte im Spätwerk Schumanns у Andreas Meyer (Hrsg.), op. cit., 144.

⁶⁰ Борис Јоффе, op. cit.

⁶¹ Kolja Lessing, Zweite und Dritte Violinsonate. Bachrezeption und biographische Aspekte im Spätwerk Schumanns у Andreas Meyer (Hrsg.), op. cit., 143.

⁶² Борис Јоффе, op. cit.

У драматургијском смислу најзначајнију промену у репризи представља модулација у де-мол у т. 252, која „скреће“ хармонски ток друге теме са очекиваног дурског завршетка, остављајући први став у „мрачном“ расположењу.

Реприза кулминира у акордском следу (т. 261–266), који делује као поента става, односно тачка „ка којој конвергирају сви догађаји у њему“⁶³. Али уместо наговештеног моћног завршетка, наступа још један преокрет (антиклимакс, т. 267), од кога почиње кода. У њој се, као адекватна Шумановим намерама, јавља представа о „подигнутим уставама“ (*Schneller - брже*, т. 280), у којој се музика „залеће“ коначно ослобођена свих полифоних и ритмичких стега и „слама“ у т. 285, у са *sfp* подвученом умањеном септакорду на педалу тонице, претварајући се у аугментирани „уздах“ са почетка друге теме (у деоници виолине).

Други став

Типично шумановско инсистирање на ритмичком моделу у првом одсеку става (који је по облику скерцо са два трија), усмерава извођачеву пажњу на истицање ритма као приоритетног музичког параметра. Композиторове намере у вези са карактером овог става могу се сагледати кроз, наизглед, противречне ознаке: метрономску М.М.=112 и вербалну *Sehr lebhaft* (*веома живахно*), која се интуитивно повезује са покретљивијим темпом. Дата метрономска ознака је често занемарена у извођењима и став је донесен као прави виртуозни, лако пулсирајући менделсоновски скерцо, хитро скакутавог „корака“ (на пример у извођењима два Видман/Варјон, Николић/Лесаж, Каписон/Аргерич и Фауст/Авенхаус, док екстреман пример представља извођење два Шварцберг/Лешенко). Али Шуманова метрономска ознака, као и у финалу прве и првом ставу друге сонате, указује на другачије карактерне нијансе, које се могу сагледати кроз поређење са првом *Новелетом* из оп. 21, на коју он у мотивском смислу подсећа. Метрономске ознаке у оба дела указују на готово идентичан темпо (у *Новелети* М.М.=108), при чему је *Новелета* означена са *Markiert und kräftig* (*подвучено и снажно*). Други став свакако

⁶³ речи Абрама Чејсинса (Abram Chasins) у вези са Рахмањиновљевим концептом поенте <http://www.classicalnotes.net/classics2/rach2.html>, ас. 22. 07. 2014.

нема „победоносни“ карактер *Новелете*, али се у његовом првом одсеку може препознати исти чврст и одмерен „корак“, који у идејном смислу симболизује упорност и снагу воље (нотни пример 7 и нотни пример 8).

The image shows a musical score for the beginning of the second movement of the 'Dritte Sonate'. The tempo is marked 'Sehr lebhaft. ♩ = 112.' The score is in 3/8 time and features a piano accompaniment with a strong, rhythmic eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *sp* (sforzando) and *f* (forte).

нотни пример 7: почетак другог става Друге сонате

The image shows a musical score for the beginning of 'Novelleten Nr. 1'. The tempo is marked 'Markirt und kräftig. (♩ = 108.)'. The score is in 3/8 time and features a piano accompaniment with a strong, rhythmic eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *pw.* (pizzicato).

нотни пример 8: почетак *Новелете бр. 1* из оп. 21

У оба трија је у првом плану мелодијска компонента. Осмински покрет (у клавирској деоници) наслеђен из првог одсека, овде се осећа као лежернији, а промена расположења у изразито лирско и елегично је очигледна. Појава карактеристичног мотива падајуће квинте у првом трију (од т. 46, нотни пример 9) наговештава још неке садржајне конотације. Спекулације о симболичком карактеру овог мотива, чије се значење повезује са Кларом, веома су раширене. Најјаснију спону у том смислу представља Кларина тема коју Шуман користи у свом оп. 5 (*Impromptus sur une Romance de Clara Wieck*, нотни пример 10)⁶⁴. Симболично повезивање са

⁶⁴ Cf. Gerhard Anders, Zu den Werken des heutigen Konzerts, Konzert von Krystian Zimerman und Hagen Quartett in Kölner Philharmonie, 14. Juni 2012, 8–9, <http://www.koelner-philharmonie.de/media/content/veranstaltung/programmheft/2012-06-14.pdf>, Jonathan Biss: Meet The Schumanns (And Their Cryptic Communications), <http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2012/09/26/161842022/jonathan-biss-meet-the-schumanns-and-their-cryptic-communications>, Stephen Johnson, Schumann String Quartets, Doric String

Кларом придодаје специфичну значењску ауру овом мотиву који се појављује у многим Шумановим делима, а најснажније проминира у првом ставу гудачког квартета оп. 41 бр. 3 у А-дуру, којим поводом га Бетихер тумачи као „симбол неутаживе чежње“⁶⁵ (нотни пример 11).



нотни пример 9: почетак првог трија, т. 46–53



нотни пример 10: почетак *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* оп. 5



нотни пример 11: почетак гудачког квартета оп. 41 бр. 3 у А-дуру

Тонално колебање у другом трију (прва реченица у а делу је у ха-молу, а друга у Ха-дуру; у делу **b** се на исти начин смењују Ха-дур и гис-мол) имплицира карактерно преливање налик оном из друге теме првог става. У четворотактној

Quartet [CD Review], BBC Music Magazine, December 2011, <http://www.doricstringquartet.com/schumann-string-quartets-reviews>, all ac. 20. 11. 2014.

⁶⁵ Wolfgang Boetticher у Hans Kohlhasе, op. cit., Bd. 2, 60.

фрази, на којој се заснива овај одсек, разлучују се два карактерно различита сегмента: она започиње гестовима који својом прегнантношћу упућују на ентузијазам и одлучност, а завршава наговештајем ритмички еластичног кантабилитета (Јофе каже „херојски почетак и романсни завршетак“⁶⁶).

Последњи одсек става (од т. 153), који је знатно проширен, доноси неколико важних догађаја. Најпре, он започиње, уместо у ха-молу, у Це-дуру (т. 153–158). Овај тонално изненађујући наступ теме, уметнут између Ха-дура и ха-мола, сугерише израз побуђености и ведријег расположења. Од повратка у основни тоналитет започиње процес, како Лесинг каже, „динамичког и артикулацијског растакања интензитета звука“⁶⁷ кроз дуги (макродинамички) *decrescendo* од т. 170, означен са *immer schwächer und schwächer* (све слабије и слабије), који ствара утисак просторне перспективе и води до „застоја“⁶⁸ у т. 185. После ове „одисеје“, како је Лесинг назива, почиње успон и поступни преображај основне музичке мисли у тему следећег става. У тренутку у коме долази до презначења у Ха-дур (т. 204, нотни пример 12) појављује се још једна вишезначна алузија: овде Шуман цитира (уз октавни прелом) фрагмент из четвртог става Менделсоновог другог клавирског трија у це-молу оп. 66 (нотни пример 13), који је већ цитат (опет уз незнатну измену последњег тона) протестантског корала *Gelobet seist du, Jesu Christ* (Хваљен да си, Исусе Христe) који је користио и Бах у кантати BWV 38 и два става из Клавирске вежбе BWV 686 и BWV 687. Свечани корал из Менделсоновог трија добија код Шумана тријумфални карактер (нотни пример 14).



нотни пример 12: т. 204–208

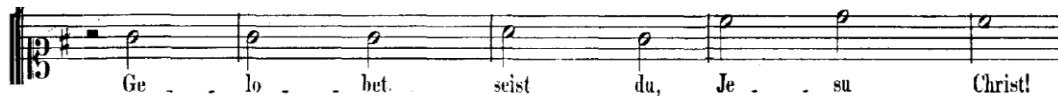
⁶⁶ Борис Ђоффе, op. cit.

⁶⁷ Kolja Lessing, *Zweite und Dritte Violinsonate. Bachrezeption und biographische Aspekte im Spätwerk Schumanns* у Andreas Meyer (Hrsg.), op. cit., 144.

⁶⁸ Idem.



нотни пример 13: т. 128–132 из финала Менделсоновог другог клавијског трија у це-молу оп. 66



нотни пример 14: корал у Баховој кантати BWV 38

Трећи став

Тема трећег става настаје даљом трансформацијом корала. Осим што сада започиње од терце у Ге-дуру, уместо од квинте као у скерцу, он доживљава преображај у скоро сваком аспекту осим хармонског (метричком, ритмичком, темповском, динамичком, карактерном), појављујући се у изразито фрагментарном, тек скицираном виду и евоцирајући прозачну, „неземаљску“ атмосферу. Тиме се успоставља поларни контраст у односу на претходну монументалну, слављеничку појаву корала у скерцу.

У начину на који је тема обликована препознаје се, како Лесинг каже, „архаична једноставност која подсећа на средњевековни модел *Minnelied*“⁶⁹. *Pizzicato* акорди виолине, којима у виду одјека одговарају пригушени (*mit Verschiebung*) акорди клавира, заиста стварају звучни утисак антифоног дијалога две лауте. Драматургија става се развија праволинијски, постепеним напредовањем и демистификовањем теме. У првој варијацији, која задржава мир из теме, мелодија у виолини постаје презентнија преласком на *arco* начин свирања (Лесинг каже да виолина „проговара“), остајући, при том, фрагментарна. У клавиру се, међутим, појављује „изразито певни и афектуозни контрапункт у деоници десне руке“⁷⁰.

⁶⁹ Ibid, 145.

⁷⁰ Idem.

У другој варијацији се коначно успоставља континуирана мелодијска линија у деоници виолине, која тако добија прилику да се изрази у пуној кантабилности. Друга варијација представља следећи корак у развоју драматургије, који се одвија кроз усложњавање фактуре, тј. полифоно обликовање виолинске деонице на начин који наговештава утицај Бахових дела за соло виолину, и опште звучно згушњавање коме доприноси и нешто живљи темпо (*Etwas lebhafter*). Повезивање теме става са средњевековном минезенгерском формом (*Minnelied*) наслућује се и у тумачењу виолинисте Кристијана Тецлафа, који, међутим, даље развија метафору, поредећи драматургију става са сценом испод балкона. Сходно свом тумачењу, он приписује другој варијацији играчки карактер, опредељујући се у извођењу за прилично покретљив темпо⁷¹. Међутим, не толико због коралног порекла теме и одређене духовне конотације коју оно носи, већ због саме мистичне, ноктуралне атмосфере која се снажно осећа у начину на који је музика обликована и нарочито због догађаја у трећој варијацији, овакво тумачење се не чини адекватним композиторовој идеји. Пре него играчки, другој варијацији се може приписати свечани, химнични карактер.

Изненађујуће је да је и Василевски занемарио одређене упечатљиве елементе музичког тока у трећој варијацији, окарактерисавши став лаконски као „дражестан“ (*reizend*)⁷². У овој варијацији, наиме, долази до изненадне „провале“⁷³ теме скерца (т. 72), која се појављује на смену са сегментима теме лаганог става преведеним у мол. Ово нагло и директно супротстављање тема двају ставова један је од најјаркијих драматургијских момената у све три сонате, који подсећа на поступке из Шуманове ране музике и имплицира размицање до поларног удаљења у карактеризацији. Фрагменти из другог става намећу се као још узнемиренији и у заостренијем изразу него у њему самом, а корал који се поново појављује у својој оригиналној (тј. Менделсоновој) интервалској форми, само транспонован у а-мол, евоцира готово сабласну атмосферу (т. 78/79–82; на овај квалитет нарочито упућује назнака

⁷¹ Из објашњења које Тецлаф даје на свом мастеркласу. <http://www.youtube.com/watch?v=04uvok2n0QI> ас. 20.06.2014.

⁷² Из његове белешке поводом првог извођења сонате у Ute Bär, Vorwort und Hinweise zur Interpretation у Robert Schumann, op. cit., Bd. 1, IV

⁷³ Лесингов израз, који изванредно описује сам догађај. (Kolja Lessing, Zweite und Dritte Violinsonate. Bachrezeption und biographische Aspekte im Spätwerk Schumanns у Andreas Meyer (Hrsg.), op. cit., 147.)

виолинисти да свира на кобилици, *am Steg*). Израз достиже врхунац у „болном ламенту“ виолине у т. 91–95. Представу ноћне море, коју ова варијација готово недвосмислено призива, лако је повезати са елементима из Шуманове биографије, са опсесијама и звучним халуцинацијама које су га прогањале у бесаним ноћима.

После кулминације у трећој варијацији, започиње поступно опадање тензије, кроз завршетак треће (т. 97–105), четврту варијацију (у којој се корал поново појављује у пуном кантабилитету виолине и елоквентној *arpeggio* пратњи клавира) и коду (у којој ефекат смирења потиче и од континуираног латентног тоничног педала), која доноси „спокојство“ уз „безопасну“, дурску реминисценцију на мотив скерца и „лебдећу последњу реч“ виолине.

Четврти став

Четвртим ставом друге сонате у мотивском смислу доминира прва тема: завршна група и развојни део у потпуности су засновани на њеним мотивима, а када највећим делом. Моторичност и начин на који је изграђена још једном указују на барокне (баховске) утицаје⁷⁴. Први од два сегмента основне фразе (т. 1–2 и њима слични) својим комплементарно-ритмичким шеснаестинским покретом на тоничној хармонији, уз блага „дисонантна трења“⁷⁵, евоцира представу таласа⁷⁶. Други сегмент (т. 3–4 и њима слични), у којем је ритмички елемент у првом плану, не тече тако „глатко“ као први, већ указује на играчки идиом, чему посебно доприноси нагласак на последњој доби у т. 4 (који Јофе назива *primon*, алудирајући на ударац петом у плесу⁷⁷). Као и у претходним „брзим“ ставовима, метрономска ознака (М.М.=110) одређује умерено покретљиви карактер (*Bewegt*), ублажујући разиграност на коју интуитивно наводи други сегмент теме.

⁷⁴ Према Колхазеу, тема има карактеристичну структуру барокне *Fortspinnungstheme*. Hans Kohlhase, *op. cit.*, Bd. 1, 128. „Термин *Fortspinnung*, скован 1915. године, односи се на специфичан процес продужавања или развоја музичког мотива који је проткан кроз читаву фразу или период и који је често примењиван у барокној музици.“ <http://www.answers.com/topic/fortspinnung> ас. 31.07.2014.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ У писму Арнолду Венеру од 10. септембра 1853. године, Јоахим каже: „Последњи став би нас могао подсетити на пејзаж душе са својим прелепим таласима који се уздижу и падају.“ преузето из Ute Bär, *Vorwort und Hinweise zur Interpretation in Robert Schumann*, *op. cit.*, IV.

⁷⁷ Јофе иначе у томе препознаје елемент хумора. (Борис Јоффе, *op. cit.*)

Наступ друге теме доноси прилично наглу карактерну трансформацију. Она је мотивски антиципирана у последњем такту моста (т. 37), али њен тоналитет (Еф-дур, у репризи Бе-дур) није досегнут у мосту, већ до назначења долази на самом почетку теме кроз обрт варљиве каденце (т. 37–38). Из овог обрта изненада извире друга тема која у садржајном смислу наговештава нежност и усхићење у коме, за разлику од других тема већине сонатних ставова у сонатама за виолину и клавир (првих ставова друге и треће сонате, финала прве сонате), нема ни трага меланхолије. Њена елоквенција, напротив, носи примесе хумора, благо изазивачког (зачикавајућег), на које упућују антимерички нагласци (на четвртој и осмој осмини у т. 38, 39, 43, 44, 46). Овај акцентовани гест пренеће се на појаву почетне фразе прве теме у завршној групи у Еф-дуру (т. 52) и сличне фрагменте у развојном делу (т. 68, 70, 72, 73, 82, 84, 94, 96), мењајући њихов првобитни карактер и уносећи у њих ауру ведрине и разиграности. Дочаравање „умиљавајуће нежности“ у интерпретацији друге теме нарочито зависи од начина извођења шеснаестинске фигуре на другој доби (у т. 38 и њему сличним), која је утолико снажније евоцира уколико је донета на испеванији (изговоренији) начин него претходни шеснаестински мотиви⁷⁸.

На почетку развојног дела се појављује корална епизода (т. 58–67), у којој по први пут у току става долази до суспендовања комплементарног шеснаестинског ритма и моторичности као његове последице, тако да за тренутак изгледа, како каже Лесинг, да је време стало⁷⁹. Густа полифона мрежа и октавно удвајање басове деонице снажно асоцирају на Бахова оргуљска дела и овај сегмент, који се појављује још два пута у току развојног дела, контрастира моторичним фрагментима прве теме са којима се смењује, дубљим емотивним садржајним импликацијама.

На специфично карактерно сенчење упућује пролазак тематских сегмената прве теме у развојном делу кроз хармонске равни многих, чак и веома удаљених, тоналитета (на пример појава мотива „таласа“ у Ас-дуру у т. 70–71, у складу са

⁷⁸ Иначе, ова фигура је један од омиљених Шуманових мелодијских обрта у позном стваралачком периоду. Трећи став клавирског трија у ге-молу оп. 110 садржи комплетну главу ове теме (од т. 51), а сама фигура се још може наћи и у првом одсеку истог става, финалу истог трија и првом ставу треће сонате.

⁷⁹ Cf. Kolja Lessing, *Zweite und Dritte Violinsonate. Bachrezeption und biographische Aspekte im Spätwerk Schumanns* у Andreas Meyer (Hrsg.), *op. cit.*, 148.

значањима која се везују за овај тоналитет, наговештава, додуше краткотрајно, стање узвишене среће, битно другачије у односу на основни карактер овог мотива, а најтоплије звучне нијансе намеће његова појава у најудаљенијем Ха-дуру, у т. 94–95).

Реприза започиње на задржичном квартсектакорду тонике, оштрим динамичким резом – антиклимаксом, који наступа после три троструке акцентоване форте *d* октаве у виолини на фону прекомерног квинтсектакорда DD . У односу на почетак става, хармонски нестабилнији почетак репризе сугерише пригушенији, неизвеснији, „упитни“ карактер мотива „таласа“. Динамички рез и модулаторни повратак у основни тоналитет, који није досегнут на крају репризе (која се неуобичајено завршава у Бе–дуру), подвлаче драматургијски значај прелаза на коду (т. 157). Мутација у другом такту коде представља преломни тренутак „разведравања“ и „озарења“ од кога започиње дурски епилог финала и целог сонатног циклуса. На извесну уздржаност ипак упућује нови антиклимакс (*subito p* динамика) у тренутку када се после дугог успона и одлагања каденце на педалу доминанте, уз подсећање на обе теме, тоника коначно појављује (т. 176).

Ведрина која је у садржајном смислу имплицирана у другој теми, коди и повремено у развојном делу финала, упућује на паралелизам са Бетовеновим кретањем „од таме ка светлости“ у његовим, ка финалу оријентисаним, сонатним (нарочито симфонијским) циклусима. Ипак, као драматургијско тежиште сонатног циклуса друге сонате се, због својих димензија, „специфичне тежине...тематских формулација“⁸⁰ и комплексности рада са мотивом (читаве мреже испреплетених мотива), осећа први став.

Драматургија и карактеризација у трећој сонати

Први став

У драматургији друге и треће сонате постоје извесне сличности, које се у њиховим првим ставовима манифестују кроз равноправну заступљеност карактерно контрастног материјала двеју тема, а пре свега у сличном поступку у уводу, у коме се,

⁸⁰ Gerd Nauhaus, *Schumann's Symphonic Finales* у Todd, Larry (Ed.), op. cit., 118

здруженим акордима виолине и клавира, у истом ритмичком покрету у трочетвртинском такту, уз ознаку *Ziemlich langsam*, износи основно мотивско језгро (прве теме) става, чија експозиција доноси метричко презначење у четири четвртине (с). Акорди на почетку треће сонате, при том, још више подсећају на почетак Бетовенове *Кројцерове сонате*. На драматичност у уводу треће сонате упућује више елемената: „напети“ дуги тонови у виолинској деоници, који воде у акцентоване скокове нависше⁸¹ и остају „усамљени“ на паузама између шеснаестинских, скоро „судбинских“ мотива у деоници клавира (т. 3, 4, 10, 11), затим ***sf*** акорди и виртуозни силазни („обрушавајући“) пасаж, овде (за разлику од друге сонате) сконцентрисани у деоници клавира, у хармонски заснованој тензионој прогресији ка циљевима у т. 8 и 15. Сличност се даље испољава у томе што се у оба увода од половине тематски материјал поново излаже у ***p*** динамици, али се у трећој сонати инструменти смењују у његовом изношењу.

У мотивском смислу прва тема (тј. прва реченица, т. 28–34, нотни пример 15) показује сличност са темом финала клавирског трија оп. 110 у ге-молу (нотни пример 16). У карактерном смислу она такође наводи на енергичност, али, за разлику од финала трија које упућује на хумор (*Kräftig, mit Humor* - снажно, са хумором), наговештава озбиљан и дубок садржај.

⁸¹ У вези са овим ставом се намеће асоцијација на малициозну, премда проницљиву опаску Ханса фон Билова о „Шумановом интервалском урликању“ која се односи на, за Шуманову позну музику карактеристичну, употребу великих интервала. Cf. Reinhard Kapp, *Schumann in his time and since* у Perrey, Beate Julia (Ed.), op. cit., 245.

нотни пример 15: т. 26-35

нотни пример 16: почетак финала клавирског трија оп. 110 у ге-молу

Из паралеле са финалом трија у ге-молу, али и са осталим „брзим“ ставовима соната за виолину и клавир, посредно се може закључити о композиторским намерама у вези са темпом и карактером овог става, у складу са којима не би било његово тумачење као виртуозног. У мелодици овог става се такође препознаје сличност са барокном реториком, али је он знатно мање полифон од првог става друге сонате.

Изразита карактерна промена дешава се већ од друге реченице експозиције (т. 35)⁸², која, насупротив херојском карактеру прве, јасно указује на лирске, интимније карактерне компоненте. Тако се у ове две уланчене фразе, које започињу истим гестом, може препознати на делу Шуманово карактерно двојство Флорестан-Еузебијус.

Специфично тематско интегрисање у читавој сонати потиче од мотива F-A-E, чији се карактеристични интервалски покрет (у оригиналу, инверзији или мало измењеном облику) може уочити у готово свим темама. У том смислу се може препознати и мотивска повезаност прве и друге теме. Међутим, почетак друге теме (од т. 47 с предтактом, нотни пример 17) је заправо цитат из Јоахимовог комада за виолину и клавир оп. 5 *Abendglocken* (*Вечерња звона*, нотни пример 18)⁸³. Референце на Јоахима у овој сонати представљају важне смернице њеног садржаја и могу се повезати са „афективним квалитетима“⁸⁴ на које она упућује. Наиме, у писму Јоахиму у вези са за њега, само неколико недеља пре треће сонате, компонованим виолинским концертом, Шуман га обавештава да ће му ново дело „можда навестити слику одређене озбиљности из чије позадине често извирује весело расположење. Док сам писао, био си често присутан у мојој машти и то је вероватно допринело расположењу дела“⁸⁵.

⁸² Колхазе сматра да је ова реченица, која по њему траје до т. 39, део периодне структуре прве теме. Cf. Hans Kohlhase, op. cit., Bd. 1, 125–126. Друго могуће тумачење је да прву тему представља само реченица од т. 28–34. Са интерпретативног становишта, а тиме и за овај рад, битније од тога како је протумачена формална схема је да на овом месту долази до карактерне промене.

⁸³ *Abendglocken* је у потпуности заснован на мотиву F-A-E и његовој инверзији GIS-E-A, који се симболично односи на Гизелу фон Арним (GIS-E-LA), којој су посвећена три комада оп. 5 и са којом је Шуман погрешно веровао да је Јоахим био заручен.

⁸⁴ John Daverio: *Songs of dawn and dusk: coming to terms with the late music* у Perrey, Beate Julia (Ed.), op. cit., 273.

⁸⁵ Idem.

нотни пример 17: т. 45–53, почетак друге теме са означеним цитатом из Јоахимовог дела *Abendglocken*

нотни пример 18: фрагмент из Јоахимовог дела *Abendglocken* који је Шуман цитирао

У тонално колебљивој (између Це-дура и Еф-дура) другој теми, Еузебијус, као репрезентант нежног, сањалачког карактера, долази до изражаја у пуном смислу. Почетак теме, нарочито прва три такта који протичу на педалу *g*, буде асоцијацију на флуидно, лебдеће стање. Молске примесе упућују на краткотрајно другачије, меланхолично карактерно сенчење материјала друге теме у његовом појављивању у секвенци на крају експозиције (т. 63–66) и репризе (т. 136–139) и у развојном делу (т. 93–94).

Карактерне промене сугеришу различито извођење пунктиране ритмичке фигуре која се „провлачи“ кроз све формалне одсеке. Она се као најзаоштренија намеће у првој реченици (у т. 30–31 и њима сличним) и развојном делу (нарочито у

т. 95–99), док се већ од друге реченице експозиције „осећа“ њено постепено „омекшавање“, да би у другој теми управо она постала кључни састојак њеног „бестежинског“ карактера. Ова промена најснажније се осећа када се у развојном делу, у сегменту става у коме је ритмичка компонента најистакнутија (т. 85–99), у окружењу „оштрих“ пунктираних фигура, накратко појави материјал друге теме (т. 93–94). Уопште, често директно супротстављање двеју тема става представља упечатљиву карактеристику његове драматургије. Осим ове појаве у „колажно“⁸⁶ структурираном развојном делу, оно се може уочити и на прелазу из експозиције у развојни део (где се на секвенцу са материјалом друге теме у т. 63–66 надовезује готово идентична транспозиција првих шеснаест тактова експозиције у Це-дур и це-мол, при чему транспозиција прве реченице у дурски тоналитет упућује на, у односу на експозицију, другачију, „победничку“ карактерну нијансу) и на прелазу из репризе у коду (т. 136–148, с тим што је прва тема овде у хармонском, а тиме и карактерном, смислу приближнија свом оригиналу тј. као и он је у молу).

Важан драматургијски моменат представља прелаз на репризу, о коме је већ било речи у поглављу о нотним изворима и недоречености партитуре треће сонате (стр. 13).

Као кулминаторна фаза става истиче се „концентрисано енергична“⁸⁷ кода, са убрзаним хармонским ритмом (т. 148–155), густом мрежом имитација основног мотива (т. 150–155) и поентом у последњих пет тактова става.

Други став - Intermezzo

Непретенциозни назив *Интермецо* у потпуности одговара најкраћем ставу у све три сонате. Он се по интроспективности и мирној меланхоличности коју евоцира битно разликује од већине ставова са овим називом у Шумановом опусу, у којима преовлађују енергичне, ведре или шаљиве конотације (*Intermezzi* оп. 4, *Паганини* у

⁸⁶ Hans Kohlhase, op. cit., Bd. 2, 216.

⁸⁷ Јоachimове речи у писму Шуману од 29. новембра 1853. у вези са накнадно написаним ставовима Треће сонате који како он каже „својим концентрисано енергичним стилем, сјајно одговарају осталим ставовима“. преузето из Ute Bär, Vorwort und Hinweise zur Interpretation in Robert Schumann, op. cit., Bd. 2, IV

Карневалу оп. 9, интермеца из *Бечког карневала* оп. 26, трећег става сонате за клавир у фис-молу оп. 11 и концерта за клавир и оркестар оп. 54). Овај *Интермецо* је сав изграђен на мотиву F-A-E, који се, у дијалогу виолинске и басове деонице⁸⁸ износи чак десет пута у оригиналној и два пута у транспонованој форми у свега 45 тактова, увек (осим једном) хармонизован на другачији начин. Већ само на основу композиционе бравуре у овом кратком ставу се може сагледати сва неутемељеност тезе о наводној Шумановој „менталној исцрпљености“ и „нестајању креативне снаге“ у последњем стваралачком периоду. Тонално колебање између де-мола и Еф-дура у постојаном триолском покрету осмина, као и ознака *Bewegt, doch nicht zu schnell* (*покретљиво, али не пребрзо*), упућују на израз лишен патоса, једноставан, истовремено сетан и утешан, миран, али „у једном даху“. У извођењима је овај став карактеризован на врло различите начине, који се крећу у дијапазону од његовог поимања као веома елегичног и лаганог (најизразитији пример у том смислу представља извођење дуа Исерлис/Варјон), до снажно покретљивог и узбурканог (у извођењу Пинкаса Цукермана⁸⁹).

Шуманове намере у погледу карактера и темпа овог става могу се наслутити из његовог поређења са другим комадом из свега неколико недеља раније компонованих *Песам зоре* оп. 133 (нотни пример 19 и нотни пример 20, на који *Intermezzo* веома подсећа својом фактуром и који је означен врло слично, са *Belebt, nicht zu rasch* (*живо, не пребрзо*). Метрономска ознака у другом комаду из *Песам зоре*, открива шта у пракси за Шумана значи формула *живо, не пребрзо*, указујући на то да би и темпо *Интермеца* у његовом схватању могао бити сличан (дакле, спорији од оног који се интуитивно осећа као прави). Ова темповска одредница помера тежиште у тумачењу карактера *Интермеца*, имплицирајући изразито елегично сенчење. Сразмерно карактеру и димензијама става, важне драматургијске догађаје представљају суптилне промене, као што је увођење новог контрапунктског мотива (т. 13–14, 16–19, 31–33), веома „сетни“ мелодијски додатак на почетку репризе у деоници виолине (т. 21–22) и дуго одлагање каденце (т. 29–38) које сугерише осећање нарастајуће чежње.

⁸⁸ Једном се, додуше, појављује и у средњем гласу клавирске деонице (т. 7–8).

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=6VWaq6jFR8M> ас. 07.08.2014.

Bewegt, doch nicht zu schnell

Violine

Pianoforte

нотни пример 19: почетак *Интермеца*

Belebt, nicht zu rasch. ♩ = 190.

p

L.H.

нотни пример 20: почетак другог комада из *Песам зоре* оп. 133

Трећи став - *Lebhaft*

Специфичност драматургије јединог правог играчког става у све три сонате, чија би се формална схема могла означити као **а В а С а + Coda**⁹⁰, представља упадљива превага дурских *riano* одсека **В** и **С** у погледу димензија и атмосфере над одсеком **а**, који је у де-молу (28 и 26 тактова према 8). Одсеци **а** и **В** указују на веома

⁹⁰ У вези са тумачењем облика става постоје различита гледишта. Колхазе га означава као скерцо са два трија, при чему скерцо чини одсек од само осам тактова (Hans Kohlhasse, op. cit., Bd. 2, 220), док Исерлис истиче двосмисленост облика овог става који се може тумачити и као скерцо са скраћеном репризом, где се под скерцом подразумевају прва 44 такта. (Steven Isserlis, Booklet Text in Robert Schumann, op. cit., 3)

екстровеертан израз бодрости и ентузијазма, типичан за Шуманову рану музику, али изузетно редак у његовом позном стваралаштву. Елементи карикатуралности и бурлеског хумора препознају се у акцентима у **а** одсеку (практично на свакој осмини, због за један такт измештеног имитирања деоница клавира и виолине). Карикатуралност уступа место елеганцији играчког покрета у делу **В**. У њему се шеснаестинска фигура из **а** одсека помера у други план, претварајући се у, како каже Лесинг, „кључајућу пратећу фигурацију“ испод „егзалтирано певне виолинске деонице“⁹¹. Израз се у одсеку **С** мења и постаје интровертнији, а измештени (у односу на метар) акценти сугеришу сада другачију, суптилнију врсту хумора. При свему овом, прелази између одсека су нагли; они се без застоја и припреме надовезују један на други, тако да су карактерне промене моменталне.

Посматран у светлу за Шуманову позну музику карактеристичног третмана „брзих“ ставова, карактер и овог става може бити тумачен као уздржан, одмерен, а његов покрет као помало тежак, тром и уморан (приближно оваква тумачења могу се наћи, рецимо, у извођењима два Тецлаф/Фогт и Валин/Пентинен). Међутим, чињеница да је ова музика настала у време сумрака у Шумановом животу не би требало да доведе до тога да се у интерпретацији увек, и по сваку цену, у њој траже и истичу мрачни и тешки карактерни квалитети. Управо у овом ставу у самој музици нема никаквог наговештаја расположења другачијег од ведро, повремено чак и еуфоричног, и чини се да он, уз лагани став прве и друге теме финала друге и треће сонате, представља једно од ретких „острва радости“ у Шумановим сонатама за виолину и клавир, у којима се имплицира садржај непомућен мрачним мислима, заштићен од њиховог продора. Биографски контекст настанка сонате (Шуманово усхићење због открића Јоахима и Брамса) и њено садржајно повезивање са Јоахимом подупире тумачење које у интерпретативном смислу упућује на већу полетност и живахност покрета него у осталим са *Lebhaft* означеним ставовима у сонатама за виолину и клавир.

⁹¹ Kolja Lessing, Zweite und Dritte Violinsonate. Bachrezeption und biographische Aspekte im Spätwerk Schumanns у Andreas Meyer (Hrsg.), op. cit., 153, 154.

Четврти став

Као и *Интермецо*, финале је мотивски доминантно засновано на шифри F-A-E. Почетни тактови (т. 1–2) садрже њену појаву у основном облику у басу и инверзију GIS-E-A у дисканту клавирске деонице, а прва тема започиње њеном варијантом, у којој је први интервал, уместо терце, тритонус (*f-h-e*). Транспозиција F-A-E у Еф-дур чини главу теме која се у виду фугата износи и заузима читав развојни део⁹².

Прегнантна ритмичка пунктирана фигура, једно од идиосинкратичних обележја Шуманове музике, и акценти (**Λ** и **sf**), који карактеришу највећи део става (од којих предах представља тек неколико тактова пред и у другој теми, т. 25–26, 39–42, 47–50 и кода), као и ознака *Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo* (најподеснији превод би био *Marcato, прилично живахан темпо*), указују на енергичност, борбеност, разиграност. У раздраганости и победничком ентузијазму, као садржајним импликацијама друге теме, могу се препознати одједи Шуманове ране музике и тематике Давидових савезника, за чије се поновно оживљавање код Шумана подстицај може наћи у његовом сусрету са Јоахимом и Брамсом⁹³. Осим шифре F-A-E, као својеврсна посвета Јоахиму недвосмислено се препознаје кода са вихорним, виртуозним пасажима у деоници виолине, а референце на личност младог виртуоза, које рефлексно упућују на лакоћу и елеганцију у извођењу, могли би представљати и шеснаестински пасажи у Паганинијевом стилу пред крај друге теме (т. 39–42) и у завршној групи (т. 47–54). Са Јоахимом се може повезати и уплитање у развојни део цитата из *Фантазије* за виолину и оркестар у Це-дуру оп. 131, компоноване такође за Јоахима непосредно пре виолинског концерта 1853. године (нотни пример 21 и нотни пример 22).

⁹² Колхазе, преузимајући термин од Кајла, класификује ову развојни део као „хомофону“ фугу, због изостајања независног обликовања гласова у њој. Фугом је чине само наступи тема у облику дукса и комеса. Cf. Hans Kohlhasе, op. cit., Bd. 2, 223.

⁹³ У свом чланку *Neue Bahnen* у *Neue Zeitschrift für Musik* октобра 1853. Шуман на симболичан начин означава Брамса као лучоношу и настављача борбе за праве вредности у музици.

нотни пример 21: т. 70–75 са означеним аутоцитатом из *Фантазије за виолину и оркестар*

нотни пример 22: фрагмент из *Фантазије за виолину и оркестар* у Це-дуру оп. 131, деоница првих виолина у *tutti* месту 9 тактова пред каденцу

Као главни догађаји у драматургији финала истичу се наступи развојног дела (тј. фугата, т. 59) и коде (која га по својим димензијама чак превазилази, т. 139), после идентичног материјала завршне групе. Али док једногласни, маршевски почетак фугата сугерише настављање бодре тензије претходног тока става, кода започиње назадовањем у динамици (у *riano*) и енергичности, од кога започиње дуги, постепени успон ка крају. Иако није назначено, као логично се осећа прогресивно успоравање у коди. Драматургијски смисао коде различито је схваћен у извођењима. У неким од њих она је, вероватно у складу са већ поменутиим разумевањем карактеристика израза Шуманове позне музике, протумачена као смирење, које доноси слабљење и растакање енергије из претходног дела става (на пример у оба извођења у којима учествује пијаниста Варјон, са Каролин Видман и Стивенем Исерлисом). Насупрот овоме стоји интерпретативно решење коде којим се евоцира приказ таласа који губи брзину јер се увећава и постаје све силнији. (Убедљив пример оваквог тумачења драматургије представља извођење два Тецлаф/Фогт, код кога се кода заиста осећа као „круна“ финала, у којој поентира сав његов претходни

ток, који, додуше, карактерише извесна уздржаност.⁹⁴) Врхунац ка коме је усмерена читава кода представља коначно достизање тонике А-дура (кроз аутентичну каденцу) на почетку т. 163, после изузетно дугачког одлагања (од т. 139) у коме тензија нараста, како у хармонском смислу, тако и кроз прогресивно усложњавање пасажа. Дурски завршетак представља још једну паралелу између друге и треће сонате, при чему је у трећој сонати он знатно убедљивији и дуготрајнији (дурско преназначење се дешава у т. 101 и траје до краја, тј. 66 тактова). Заједно са ставом *Lebhaft*, он указује на готово еуфорично расположење, на које се у вези са Шумановом позном музиком по правилу и не помишља и које делује неспојиво са увреженом представом о њему (нарочито у периоду настанка треће сонате) као афазичном и депресивном човеку на ивици суицида. Као још једна од Шуману омиљених тајних музичких порука, у коди се може наслутити алузија (у т. 154 и 156, нотни пример 23) на мелодијски обрт из две соло-песме из 1840. године, *Frühlingsnacht* (Пролећна ноћ) из циклуса песама на Ајхендорфове стихове оп. 39 (нотни пример 24) и *Widmung* (Посвета) из циклуса *Мирте* оп. 25 (нотни пример 25).

The image displays a musical score for measures 153-156. It consists of two systems, each with a piano (piano) part on the left and a violin part on the right. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady accompaniment with some triplet figures. The violin part has a more active melody, also incorporating triplets. Brackets and arrows indicate allusions to other works, specifically pointing to measures 154 and 156.

нотни пример 23: т. 153–156, са означеним алузијама на две соло-песме

⁹⁴ Стиче се утисак да Тецлаф и Фогт током читавог става штеде енергију за коду. Уопште, у њиховом извођењу Шуманових соната за виолину и клавир постоји тенденција ка уздржанијем изразу и „остављању резерве“ у смислу динамике и темпа, која их издваја од осталих ансамбала.

un - - ten fängt's schon an zu blühen.

нотни пример 24: фрагмент из *Frühlingsnacht* из оп. 39, т. 8–9, пример преузет од Коље Лесинга⁹⁵

lie - bend ü - ber mich, mein gu - ter Geist, mein bessres Ich!

нотни пример 25: фрагмент из песме *Widmung* из оп. 25, т. 26–29

Због свега наведеног, финале недвосмислено представља драматургијско тежиште сонатног циклуса треће сонате.

⁹⁵ Kolja Lessing, *Zweite und Dritte Violinsonate. Bachrezeption und biographische Aspekte im Spätwerk Schumanns* у Andreas Meyer (Hrsg.), op. cit., 154, 155.

6. ВРЕМЕНСКА ОРГАНИЗАЦИЈА

У тесној вези са драматургијом и карактеризацијом музичког дела у интерпретацији стоји питање његове временске организације (које је управо из тог разлога већ дотакнуто у претходном поглављу). Наиме, између карактера који се приписују музици и њеног темпа и агогичких нијанси постоји међусобна зависност, а померања и промене темпа представљају једну од основних полуга драматургије музичког дела.

6.1. Избор темпа

Повезаност темпа и карактера у музици се јасно очитује у вербалним ознакама на почетку дела, које су најчешће комбинација индикације за темпо и карактер, при чему су неке од уврежених ознака за темпо заправо настале од придева који описују карактере (на пример *Allegro* - весео, *Vivace*, *Lebhaft* - живахан, жив итд.). Међузависност темпа и карактера делује у два смера: у делима у којима нема метрономских ознака, извођачи бирају темпа на основу своје представе о карактеру који одређена музичка структура код њих евоцира и на који их упућују вербалне индикације, ослањајући се при том на своју интуицију. Са друге стране, постојање метрономских ознака за темпо индикованих од стране композитора представља за извођача смерницу у карактеризацији дела, која га приближава композиторовој представи о делу. У складу са различитим начинима приступа тумачењу композиторових намера и степену при том испољених индивидуалних слобода, у интерпретативној традицији су важност и смисао метрономских ознака различито схваћени⁹⁶. Проширење простора индивидуалног уплива на избор темпа чак и у делима која садрже композиторове метрономске ознаке, односно њихово занемаривање, релативно је честа појава у интерпретацији Шуманове музике из свих његових стваралачких фаза, у којој метрономске ознаке неретко стоје у нескладу са

⁹⁶ У том смислу је индикативан Кванцов став, додуше још из времена пре открића метронома, да извођачи често боље од самих композитора „знају који је прави темпо за извођење њихових дела“. Laurence Dreyfus, *Beyond the Interpretation of Music*, *Dutch Journal of Music Theory*, Volume 12, Number 3, 2007, 259. https://www.academia.edu/265369/Beyond_the_Interpretation_of_Music, ас. 16.06.2014.

интуитивним очекивањима већине слушалаца и извођача. Посебност оваквог односа према ознакама у Шумановој музици представља то што се оне често проглашавају за невалидне на основу неких сензационалистичких теорија о специфичним утицајима његове болести на перцепцију темпа⁹⁷ и неисправности његовог метронома⁹⁸.

Шуман је унео метрономске ознаке за темпо у значајан део свог опуса⁹⁹. Начин на који темпа индикована Шумановим ознакама одступају од очекиваних не може се оправдати неисправношћу његовог метронома јер, док темпа „спорих“ ставова у раним делима углавном изгледају пребрза, у позним делима темпа „брзих“ ставова махом делују преспора¹⁰⁰. Осим тога, учесталост ових појава искључује могућност да су у питању случајне грешке, већ пре указује на специфичне Шуманове назоре о темпу. Са друге стране, неке Шуманове изјаве указују на то да његово поимање темпа није било ригидно и да су, у његовом схватању, у избору правог темпа интуиција и индивидуални осећај играли значајну улогу. У свом осврту на Менделсоново извођење Бетовенове Четврте симфоније у писму Клари, он каже: „Знаш како не волим да се расправљам о темпу и како је за мене пресудна унутрашња

⁹⁷ Једно од објашњења ове врсте дато је у чланку из часописа *Spectator*, у коме аутор, Дејмијан Томпсон, позивајући се на Џона Вортена (John Worthen) каже да се „перверзно спори темпо финала (концерта за виолину)“ може објаснити „неуролошким поремећајем услед кога је Шуман чуо музику другачијом брзином него други људи“! Damian Thompson, *The syphilitic sound of Schumann's violin concerto is part of its genius*, *Spectator*, 29.06.2013.

<http://www.spectator.co.uk/arts/music/8945371/the-syphilitic-sound-of-schumanns-violin-concerto-is-part-of-its-genius/> ас. 20.02.2014. Поставља се питање зашто би Шуман само неке ставове чуо спорије?

⁹⁸ *Neue Berliner Musikzeitung* је 1855. објавио Klarinu тврдњу да је Шуманов метроном био покварен и да су многа индикована темпа бржа од оних која је он заиста имао у виду. Сличан податак налази се и у њеном писму из 1863. године Јулијусу Штокхаузену (Julius Stockhausen). (Cf. Nancy B. Reich, *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Cornell University Press, New York, 2001, 245.) Као што је, верујући у њихову мању вредност, Клара склањала и уништавала Шуманова позна дела, тако је вероватно кроз ову изјаву покушала да оправда Шуманов избор темпа који је значајно одударао од стандарда. Овакве и сличне изјаве су имале далекосежне последице, тако да се легенда о Шумановом поквареном метроному проширила и задржала до данас.

⁹⁹ Постоје, међутим, бројне редакције Шуманове музике са метрономским ознакама које не потичу од њега. Списак оригиналних Шуманових метрономских ознака доступан је на http://www.henle.de/files/metronom_markings_schumann.pdf ас. 17.10.2014.

¹⁰⁰ Cf. Wolf-Dieter Seiffert, Phone interview with Dr. Michael Struck on Schumann's metronome markings, http://www.henle.de/files/interview_struck.pdf, ас. 17.10.2014. У истом интервјуу Штрук наводи да је Клара 1864. године, такође у часопису *Neue Berliner Musikzeitung* готово у потпуности демантовала изјаву да је Шуманов метроном био покварен, свдећи је на то да су постојале мале разлике између неколико метронома које је он користио.

мера покрета.¹⁰¹ Истом приликом Шуман објашњава субјективност перцепције темпа и потребу његовог прилагођавања димензијама извођачког апарата: „Тако бржи *adagio* извођача хладног темперамента увек звучи лење од споријег неког сангвиника. Код оркестра су, међутим, димензије одлучујуће: грубље, гушће оркестарске масе могу са више нагласка и значаја да изнесу детаљ као и целину; код мањих, финијих се, међутим, ...недостатак резонанце мора надокнадити уз помоћ течнијих темпа.“¹⁰² Приликом поновних издавања својих дела, Шуман је вршио бројне и значајне измене у њима. Ипак, метрономске ознаке кориговао је у само једном делу - Сонати за клавир у еф-молу оп. 14¹⁰³.

У неким од раних тонских докумената демонстриране су веома велике слободе у схватању Шуманових ознака за темпо, односно отклон од њих. Тако је темпо у снимку из 1905. године шестог става *Крајслеријане* оп. 16 у извођењу Карла Рајнекеа¹⁰⁴ (који је био Шуманов ученик и, као такав, могао бити упућен у Шуманову представу о овом делу и његове интерпретативне идеале) далеко бржи од Шуманове ознаке М.М.=84 и износи око М.М.=120. Упоређивањем извођења *Kinderszenen* оп. 15 Фани Дејвис и Аделине де Лара може се увидети да оне не само што у већини ставова значајно одступају од Шуманових ознака, него то чине у и различитом смеру (на пример претпоследњи став Фани Дејвис свира значајно спорије, а де Лара брже од Шуманове ознаке). Ови рани снимци показују колико далеко уназад сеже пракса занемаривања Шуманових метрономских ознака, на коју упућују још и Кларина упутства Јулиусу Штокхаузену да се у погледу избора темпа ослони пре на своју интуицију, него на метрономске ознаке, и слични ставови које је изражавао Брамс¹⁰⁵. Разлика између оваквих поступака и оне слободе коју Шуман промовише исказима о „пресудности унутрашње мере покрета“, да се наслутити, али је прилично тешко повући линију разграничења између њих.

¹⁰¹ Robert Schumann, Schwärmbriefe: Eusebius an Chiara у *Schriften*, I, 194, <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/kr024.html#page> ас. 22.08.2014.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ И то само темпа првог става и финала. У другом издању из 1853. године у овим ставовима је, уз многе друге текстуалне промене, назначен значајно спорији темпо. Индикативно је да је и ова промена у складу са тенденцијом ка споријим темпима у Шумановом последњем стваралачком периоду.

¹⁰⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=r4TkWUq6s2M>, ас. 17. 10. 2014.

¹⁰⁵ Cf. Nancy B. Reich, op. cit., 245.

Избор темпа у сонатама за виолину и клавир

Прва и друга соната за виолину и клавир садрже Шуманове метрономске ознаке у свим ставовима, док их у трећој сонати, коју Шуман није стигао да припреми за штампу, нема. Као и у другим његовим позним делима, темпа на која указују метрономске ознаке у прве две сонате у ставовима који су означени са *Lebhaft* и *Bewegt* би се пре могла окарактерисати као врло умерена, него брза. У интерпретативној традицији се може уочити (прилично једногласна) тенденција ка значајном одступању од ових метрономских ознака и то највише у односу на означена темпа у финалу прве (*Lebhaft* М.М.=94) и првом ставу друге сонате (*Lebhaft* М.М.=108)¹⁰⁶.

То што се у интерпретативној традицији одступање од темпа у одређеним ставовима усталило као правило, по Шумановим мерилима би можда значило да начин на који је карактер сугерисан у њима није довољно убедљив, односно да се не намеће једнозначно. Томе додатно доприноси чињеница да композиторова замисао о неким од њих није била сасвим схваћена ни од њему блиских извођача (о чему је већ било речи у претходном поглављу у вези са финалом Прве сонате у праизведби, стр. 25). Ипак, иако можда није јасан „од прве“, смисао (и смисленост) Шуманових метрономских ознака у брзим ставовима соната за виолину и клавир се открива у многим детаљима њихове структуре. У првом ставу друге сонате се смисленост Шумановог темпа може сагледати у т. 45–46, 49–50 и њима сличним. Напетост коју проузрокује конфликт ритмичких слојева фазно раздвојених за шеснаестину, у значајно бржем темпу не може да дође до пуног изражаја (и најчешће се у извођењу претвара у нејасно ритмички артикулисану *rubato* фигуру). Укупно узевши, метрономске ознаке јасно указују на значај који је за Шумана имало истицање свих детаља (трења, сукоба) ритмички комплексне и полифоне фактуре ове музике, као

¹⁰⁶ Ауторки није познато ниједно извођење ових ставова у темпу који је Шуман индиковао, али се нека од темпа у размотреним извођењима могу окарактерисати као приближна, односно за нијансу бржа од назначених. Међутим, у многим извођењима су ова одступања драстична, па се може рећи да су ознаке потпуно занемарене. Екстреман случај представља извођење финала прве сонате два Шварцберг/Лешенко у темпу који се креће око М.М.=150 (!), у коме овај став заиста евоцира призор трке. И темпа осталих „брзих“ ставова у извођењу овог дуа су драстично бржа од оних која је Шуман назначио и у степену отклона од њих Шварцберг и Лешенко превазилазе све остале овде размотрене извођаче.

носилаца њених специфичних садржајних конотација, и његова приоритетност у односу на виртуозитет. Тако Шуманове метрономске ознаке представљају важне смернице за разумевање његових намера. У складу са Шумановим поимањем, оне, међутим, не би требало да буду схваћене као апсолутне, већ као оријентационе, приближне или средње вредности невеликог распона темпа, у којима музика најјаркије евоцира одређени садржај, при чему је сам избор темпа у извесној мери прилагодљив и неким спољњим факторима, као што су субјективно осећање извођача у датом тренутку или акустички услови простора.

У прве две сонате је избор темпа ипак препуштен интуицији извођача у неколико одсека, у којима је промена основног темпа става назначена само речима: у средњем делу лаганог става прве сонате, у коди првог става друге сонате, као и у другој, трећој и четвртој варијацији лаганог става друге сонате. У размотреним извођењима се могу уочити веће разлике у избору темпа средњег дела, него основног темпа лаганог става прве сонате (у том смислу се већина извођача придржава Шуманове ознаке; изузетак представља значајно спорије извођење два Тотенберг/Балсам). У складу са темпераментом извођача, у неким интерпретацијама темпо овог одсека досеже и до око М.М.=144 (на пример код два Грингољц/Лаул и Аргерич/Каписон). Али чини се да, сходно ознаци која не налаже објективно *покретљив* темпо (што би било *Bewegt*), већ само *покретљивију* (*Bewegter*) од претходног (основног, М.М.=96), темпо овог одсека не би требало да буде бржи од М.М.=120. На сличан начин, тј. компаративом *Schneller* (брже) означен темпо завршетка првог става друге сонате, упућује на његову пропорционалност основном темпу става. У односу на Шуманов основни темпо (М.М.=108), као горња граница темпа који је сразмеран осећа се око М.М.=136, док се као минималан темпо за дочаравање утиска „подигнутих устава“ чини М.М.=120.

Темпа варијација у лаганом ставу друге сонате донекле су одређена назнаком на почетку треће варијације, која започиње реминисценцијом на други став у оригиналном темпу (*Etwas bewegter (Die 16tel Triolen wie im Scherzo die 8tel)* - *нешто покретљивије* (шеснаестине као осмине у Скерцу)). Ово практично значи да је за избор темпа друге варијације (који је означен као *Etwas lebhafter, нешто живље*) извођачима остављен релативно широк опсег између почетног темпа лаганог става

(М.М.=74) и темпа другог става (М.М.=112). Осим тога, изношење теме у трећој варијацији (која је фактурно конципирана слично као у другој) испресецано је реминисценцијама на други став, при чему није назначено да ли наступи саме теме треба да „остану“ у истом (покретљивијем) темпу или „да се врате“ у темпо друге варијације. У неким извођењима (на пример код дуа Тецлаф/Фогт) је већ у току друге варијације достигнут темпо другог става, тако да наступ треће варијације не доноси његову промену, а самим тим нема ни промена темпа у току треће варијације, чиме се ублажава драматургијски ефекат појаве реминисценција на други став. Међутим, њихова нагла појава и сукоб јукстапонираних тематских материјала другог и трећег става, карактерно поларно удаљених, представља догађај од велике важности у драматургији овог става, који треба да буде подвучен значајном променом темпа. У светлу оваквог тумачења се, за другу варијацију и тематске сегменте лаганог става у трећој, као оптималан чини темпо који је ближи почетном темпу лаганог става, од око М.М.=88. Иако у вези са ознаком на почетку четврте варијације *Tempo wie vorher (темпо као раније)*, није сасвим јасно да ли се „раније“ односи на темпо теме или друге варијације, из структуре музике се може закључити да је примеренији повратак на почетни темпо става, како би се у пасажима у тридесетдвојкама очувао мир.

У недостатку Шуманових метрономских ознака, избор темпа у трећој сонати је у домену интуитивног, индивидуалног тумачења извођача и, као такав, произилази из доживљаја карактера у њој, али и искуства са темпом у прве две сонате и другим Шумановим позним делима. Индикативно је при том да су у размотреним извођењима знатно мање разлике у изабраним темпима спољњих, него унутрашњих ставова треће сонате. Највеће разлике постоје у вези са темпом *Интермеца*¹⁰⁷. *Интермецо* је свакако најспорији став у сонатном циклусу треће сонате, иако ознака *Bewegt, doch nicht zu schnell (покретљиво, али не пребрзо)* усмерава ка његовом тумачењу не као лаганог, већ као умерено покретљивога. Овакво поимање подупиरे и Кларин алтернативни наслов за овај став, *Andante*, који она

¹⁰⁷ Тако је темпо у већ наведеном извођењу овог става Пинкаса Цукермана са непознатим пијанистом (<https://www.youtube.com/watch?v=6VWaq6jfr8M> ас. 07.08.2014.) готово двоструко бржи него у извођењу дуа Исерлис/Варјон.

помиње у већ цитираном писму издавачу из 1859. године¹⁰⁸. Интуитивно се као темпо у коме би на раније описан начин схваћен суптилни, гранични, двосмислени карактер *Интермеца* највише дошао до изражаја, осећа онај од око М.М.=76–78 за четвртину. Међутим, кроз паралелизам са другим комадом из *Песама зоре* оп. 133 се Шуманове намере у погледу темпа *Интермеца* могу сагледати у потпуно другачијем светлу. Шуманова метрономска ознака М.М.=190 за осмину у овом ставу открива да је, у Шумановом поимању, темпо који одговара веома сличној ознаци *Belebt, nicht zu rasch* (живо, не пребрзо) битно спорији. На основу овога се може претпоставити да би Шуманов идеални темпо за *Интермецо* могао бити око М.М.=63 (за четвртину).

Имајући у виду Шуманове метрономске ознаке у другим са *Lebhaft* означеним ставовима, може се претпоставити да је он и за скерцо треће сонате имао на уму пре умерен, него брз темпо. Ипак, полетно, скоро еуфорично расположење које се имплицира у овом ставу га донекле изузима од овог „правила“, као и његова мање полифона фактура, у којој, међутим, има интересантних хармонских и ритмичких детаља који, пак, у одвећ брзом темпу не би дошли до изражаја¹⁰⁹. Извесну заузданост сугеришу и карикатурални акценти на свакој осмини у одсеку **а**, па се тако као темпо у коме се сустичу могућности одражавања свих ових садржајних импликација чини онај од око М.М.=56 за цео такт.

Исти ритмички покрет и ознака *Ziemlich langsam* у уводу првог става треће сонате, упућује на паралелизам са темпом увода у другој сонати, премда преовлађујући дуги повезани тонови овде (на супрот кратким, паузама одвојеним акордима у другој сонати) сугеришу за нијансу проточнији темпо него у другој сонати (М.М.=46), који не може бити ни значајно бржи због пасажа у т. 5–7 и 11–12. На овакво схватање указују изабрана темпа увода у већини размотрених извођења, која се крећу око М.М.=50–54¹¹⁰. Херојски карактер прве теме првог става (од т. 28) упућује на темпо приближан, тј. нешто спорији од темпа експозиције првог става

¹⁰⁸ Ute Bär, Christiane Edinger, Peter Roggenkamp (Eds.), Vorwort у Robert Schumann, op. cit., Band II, IV

¹⁰⁹ Овде се пре свега мисли на минуциозно хармонско нијансирање фигуре у клавирској деоници у **В** одсеку, која је у 28 тактова само једном дословно поновљена, као и на измештене метричке акценте у делу **С**.

¹¹⁰ Изузетак представља извођење два Николић/Лесаж, у темпу знатно бржем него код других извођача, при чему се и код њих може уочити паралелизам са другом сонатом, у којој је, са темпом увода од око М.М.=69, њихов отклон од Шуманове ознаке драстичан.

друге сонате (М.М.=108) и финала трија у ге-молу оп. 110 (М.М.=104, са којим има и мотивске сличности). Извођење у значајно бржем темпу сугерисало би другачије карактерно сенчење, при чему би, нарочито у шеснаестинским пасајима, овај став могао добити готово салонски призив.

Живахни, разиграни, али пре свега чврсти, повремено маршевски карактер, на који указује и ознака *Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo* у финалу, упућује на темпо за нијансу спорији од темпа првог става од око М.М.=100.

6.2. Агогика и флексибилност темпа

Разни облици флексибилности темпа на нивоу такта, фразе, одсека или целог дела једно су од главних изражајних средстава музике романтизма; промене и неправилности пулса доприносе дочаравању одређене врсте осећања која представљају срж њеног садржајног спектра. Због тога се појмови *tempo rubato* и агогика у данашњем схватању превасходно повезују са музиком романтизма, иако су мала померања у темпу, као суштински природна самој музици, одувек била значајно извођачко изражајно средство. Мада је кроз деветнаести век број агогичких ознака у партитурама знатно порастао у односу на претходне епохе, подразумевани извођачки упливи, на које су композитори рачунали, битно су превазилазили оно што је било назначено, односно неопходна агогика у извођењу је обухватала такве деликатне нијансе које није било могуће фиксирати и забележити, без обзира на детаљност ознака у нотном тексту. Наравно, питање у којој мери су агогичка померања уопште фиксирана у замисли композитора у односу на неко дело увек остаје отворено. Тако је преношење традиције у вези са употребом овог изражајног средства било (и остало) једино могуће кроз звучну појавност музике, тј. кроз аудио-снимке и живу интерпретативну праксу. Оно што ми данас осећамо као агогичка померања примерена музици из прошлости превасходно представља плод нашег слушачког искуства, односно утицаја интерпретативне традиције. Међутим, у погледу музике из епоха које су претходиле снимању звука, чак и оне са непрекинутом извођачком традицијом, као што је музика романтизма (дакле и Шуманова), није лако раздвојити оно што би се могло назвати аутентичним

композиторовим поимањем од наталожених индивидуалних уплива и евентуалних „модерних“ извођачких трендова, чија се константна смена, од претеране употребе рубата и великих промена темпа до потпуног занемаривања неуписаног, а подразумеваног и неопходног „дисања“ музике у одвећ дословном читању партитуре, може пратити у интерпретативној пракси откако је почетком двадесетог века започело њено документовање аудио-снимцима.

Међу писаним историјским изворима о Шумановим интерпретативним идеалима који се тичу односа према темпу и његовој флексибилности најчешће се цитирају два његова *Музичка кућна и животна правила*: „Свирај у такту! Свирање неких виртуоза наликује ходу пијаног човека. Не узимај их за узор.“ „Развлачење и журење су подједнако велике грешке.“¹¹¹ Прави смисао ових Шуманових принципа може се, међутим, тек наслутити њиховим стављањем у историјски контекст, у коме је однос према темпу и његовој флексибилности, као и према самом тексту, био, по свему судећи, крајње слободно схваћен од стране великог броја истакнутих извођача-виртуоза. Намењена и прилагођена деци која тек треба да изграде свој музички укус, ова правила позиционирају Шуманова схватања о померањима у темпу као битно умеренија од оних, које су по сведочанствима својих савременика имали, рецимо, Лист и Вагнер. Уздржанији од њих у овом погледу су били и други уметници из Шумановог најближег окружења, као што су Менделсон и Брамс¹¹². Са друге стране, Шуманове партитуре (нарочито његових раних дела) садрже, за своје време, велики број агогичких ознака (знатно више од Менделсонових и Брамсових), а нека од њих имплицирају извођачке упливе у примени агогике. Тако на пример први комад из *Nachtstücke* оп. 23 носи ознаку *oft Zurückhaltend* (често са задржавањем), иако је у самој партитури *ritardando* уписан на само три места. Шуманово поимање употребе агогике може се растумачити и кроз поређење са Чернијевом *Клавирском школом*, у којој се износи упутство врло слично Шумановим, да треба свирати

¹¹¹ Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln* у *Schriften*, op. cit., IV, 294.

¹¹² Менделсон је, заправо, у овом смислу, барем колико се на основу писаних описа може закључити, био најстрожи и далеко ригиднији од Шумана. Cf. Sandra P. Rosenblum, *The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries*, 46–47.

„строго у такту и у непроменљивом покрету до краја“¹¹³. Међутим, одмах иза овог упутства Черни врло минуциозно наводи примере употребе ритарданда и ачелеранда, који заправо указују на агогички веома флексибилно извођење. Чернијев идеал неприметног мењања (тј. флексибилности) темпа је упоредив са интерпретативним идеалима Кларе Шуман, која је, према белешкама својих ђака, осуђивала претеривање како у темпу, тако и у његовим променама, инсистирајући на умерености (темпа) и поступности (рубата)¹¹⁴. Из Чернијевих примера се може закључити да он захтевану константност темпа сагледава у односу на веће метричке целине (на пример четворотакте), а да она не подразумева апсолутно уједначен темпо унутар појединачних тактова. У том смислу се, највероватније, могу тумачити и Шуманова правила.

Па ипак, практични смисао свих ових вербалних описа је прилично неодређен и на основу њих се и даље може само нагађати о врсти рубата и флексибилности темпа које је Шуман замишљао у својој музици. У недостатку звучних примера из Шумановог времена, снимци извођења неких његових дела од стране његових и Клариних ученика, који се, из већ објашњених разлога, морају узети са извесном резервом, представљају најближе што се из данашње перспективе може прићи аутентичном Шумановом агогичком стилу. Просветљујуће у том смислу делују извођења Фани Дејвис и Аделине де Лара. У њима се демонстрира врло суптилна употреба агогике (и убрзавања и успоравања) којом се Шумановој музици обезбеђује „дисање“, спонтаност, неусиљеност и еластичност тока, а да се при том „на дуже стазе“ не губи контакт са основним темпом. Њихова извођења *Kinderszenen* оп. 15, снимљена у размаку од двадесет две године (1929. и 1951.), иако различита, указују на сличне принципе у примени агогике, па се може закључити да су оне показатељ, ако не Шуманове, онда бар Кларине интерпретативне естетике. Са друге стране, у већ поменутом снимку шестог става *Крајслеријане* Карла Рајнекеа може се приметити веома слободан однос према ритму, који доводи до његовог потпуног искривљења (већ на самом почетку он значајно скраћује трајање дужих нотних

¹¹³ Carl Czerny, Von dem Vortrage, Dritter Teil aus *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* Op. 500, Wien [1839], <24>, <http://www.koelnklavier.de/quellen/czer-op500/c03-a.html>, ac. 24. 10. 2014., § 2.

¹¹⁴ Cf. Maurice Hinson, Foreword to *At the piano with Robert and Clara Schumann*, Alfred Music Publishing, 1988, 6.

вредности у другој половини такта), а слично се може констатовати и у извођењу *Träumerei* Фани Дејвис, иако она, међу Клариним ученицима који су сви првржени идеалу „верности тексту“, важи за најприврженију. Такође, Рајнеке готово у потпуности занемарује уписана ритенута, али се зато обилато користи агогиком тамо где она није назначена (у одсеку *Bewegter*). Овакав однос према ритму и темпу стоји сасвим у супротности са Шумановим и Чернијевим упутствима, а још више и у прилично изненађујућој супротности са оним што савремени извођачи замишљају на основу вербалних историјских извора о њиховим интерпретативним идеалима, а што је, неминовно, засновано на савременим интерпретативно-естетичким схватањима, у којима се, како констатује Роберт Филип, тежиште померило у правцу веће „јасноће, контроле, дословности и уједначености“¹¹⁵. Такође, један за ране снимке карактеристичан пијанистички рубато поступак раздвајања, тј. свирања баса унапред у односу на остатак вертикале, представљао би, по мерилима савремене интерпретативне естетике, знак прилично лошег укуса, или, у најбољем случају, старомодан манир.

Уз све ове контрадикторности, закључити о Шумановим намерама и естетским мерилима у вези са применом агогике се чини још теже него по питању других чинилаца интерпретације његове музике. У том смислу се ослањање на музичку логику и интуицију у интерпретацији чини пресудним и потпуно легитимним, при чему увид у ране тонске записе може да служи као извештај оријентир и коректив савремене представе о употреби агогике у Шумановој музици, али свакако не и као модел који се може у потпуности пренети у садашње интерпретативно-естетичке оквире.

¹¹⁵ Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 229.

Агогика и флексибилност темпа у сонатама за виолину и клавир

Шуманове агогичке ознаке у сонатама за виолину и клавир су малобројне и налазе се у првој и другој сонати увек на очекиваним местима – на прелазима између одсека. (У трећој сонати их нема, вероватно из истих разлога из којих нема ни метрономских ознака.) То су искључиво ознаке за успоравања, после којих следи повратак у основни темпо. Најдетаљније је агогика означена у лаганом ставу прве сонате. У прве две сонате појављују се још и ознаке за промену темпа читавих одсека, и то средњег дела лаганог става прве сонате, а у другој сонати експозиције и дела које првог става и варијација у трећем ставу.

Упадљиво мања учесталост ознака за померања и промене темпа него у раним опусима може бити протумачена као део стилских промена које су наступиле у Шумановој позној музици, а које се очитују у већој континуираности излагања. Са друге стране, она може бити показатељ већег композиторског самопоуздања и поверења у извођаче у тумачењу његовог већ препознатљивог музичког стила. Чини се да је Шуман у прве две сонате бележио агогику само тамо где се она можда не би природно наметнула или где степен ишчашења превазилази онај подразумевани у служби фразирања, као на пример на крајевима фраза у А делу лаганог става прве сонате, где наглашена успорења пресудно одређују карактер музике. Осим уписаних успорења на прелазима на развојни део и репризу у првом ставу прве и на другу тему првог става друге сонате, потреба за благим временским проширењем природно се још осећа и на прелазима на епизодну тему у финалу прве сонате (т. 76–77) и другу тему финала друге сонате (т. 37 и 136), као и на крају „одисеје“ у другом ставу друге сонате (т. 181–185). У готово свим осталим деловима (и у трећој сонати) музичка структура упућује на агогичко нијансирање у служби фразирања (односно истицање појединих мелодијских тонова и хармонских обрта) у коме се кроз успоравања „изгубљено“ време готово у потпуности надокнађује убрзавањем и обрнуто. Изразитост примерених „агогичких кривих“ се „чита“ из саме структуре појединих одсека и њиховог карактера. Већи део музичког тока соната упућује на танана агогичка померања. Тако на врло „затегнут“, правилан пулс у првој теми финала прве сонате упућују њен комплементарни ритам и имитациони принцип, али и

„упорност“ као карактерна нијанса на којој Шуман инсистира. Слично је и са маршевским карактером **A** дела другог става друге сонате и развојног дела финала треће сонате (тј. фугата). У изразито метрички дисонантним одсецима¹¹⁶ (као што су средњи део у ставу *Lebhaft* из треће сонате, синкопна епизода у развојном делу првог става друге сонате и **B** део другог става друге сонате) истицање метричких сукоба такође у извесном смислу ограничава степен агогичких померања. Једноставност коју Шуман индикује на почетку лаганог става друге сонате (*einfach*) такође усмерава ка примени врло дискретних „агогичких кривих“ у највећем делу овог става, док се простори за нешто већа „закривљења“ отварају у лирским, „распеваним“ другим темама.

Поред рубата, под којим се подразумевају мала померања од основног пулса у оквиру такта или фразе, интерпретативна пракса оличена у размотреним извођењима Шуманових соната за виолину и клавир показује једним својим делом тенденцију ка знатно шире схваћеној флексибилности темпа, у смислу изразитог дигресирања од основног темпа у читавим одсецима. Сразмерно више примера ове врсте има у извођењима забележеним од осамдесетих година двадесетог века до данас, него у ранијим снимцима, што указује на већ поменуте смене трендова у интерпретативној традицији. (Један од најизразитијих примера ове врсте представља извођење два Кремер/Аргерич, посебно у вези са епизодном темом у Е-дуру финала прве сонате и другом темом финала друге сонате.) Индикативно је да се то углавном дешава у оним извођењима у којима је основни темпо ставова, у којима долази до ових промена, знатно бржи од онога што је Шуман назначио. Промену диктира карактер ових тема који снажно намеће свој (у овом случају релативно спорији) темпо. Интересантно је, при том, да се спорија темпа ових тема или одсека мало међусобно разликују у размотреним извођењима, без обзира на основни темпо става, тј. да су приближна Шумановим метрономским ознакама на почецима ставова. Чињеница да Шуман није индиковоа промене темпа на овим местима, као и да извођачи интуитивно у њима долазе до његових темпа, говори подједнако у прилог смислености његових метрономских ознака, као и томе да Шуман заправо није овде

¹¹⁶ Видети потпоглавље о метричким дисонанцама у поглављу о фразирању на стр. 77.

имао на уму значајније промене темпа. Уосталом, он је у својим партитурама из свих стваралачких периода, па дакле и позног, уносио ознаке за промене темпа у току ставова тамо где је сматрао да он треба значајно, па чак и дискретно да се промени¹¹⁷. Осим тога, успорење је у неким од ових ситуација већ исписано кроз промену ритма, као на пример у преласку на епизодну Е-дур тему у финалу Прве сонате (где се подела ритмичке јединице мења са 4 на 3, односно са шеснаестина на триоле).

Ситуација је донекле другачија са трећом сонатом због недовршеног карактера њене партитуре, који и у овом смислу отвара врата за веће интерпретативне упливе. Тако се постепено (бесповратно) успоравање темпа у коди њеног финала чини потпуно логичним, при чему степен успоравања и темпо до кога се на тај начин стиже зависи од доживљаја драматургије овог става и карактера који кода имплицира (о чему је већ било речи у претходном поглављу). У том смислу се, као оптималан циљни темпо у коме кода евоцира сву силину усхићења, а који се достиже у т. 158 и задржава до краја, чини онај око М.М.=88. Такође се као неопходно осећа узимање споријег темпа у делу **С** у ставу *Lebhaft*. У осталим ставовима се због њихове карактерне једноставности (*Intermezzo*) и континуираности музичког тока значајније промене темпа појединих одсека не чине оправданим.

¹¹⁷ Индикативно је, рецимо, да је Шуман назначио *ritenuto* и спорији темпо при преласку на први трио из трећег става клавирског трија у ге-молу оп. 110, који садржи исти мелодијски обрт као и друга тема финала друге сонате, али треба узети у обзир да је основни темпо скерца, М.М.=138, знатно бржи од темпа финала друге сонате (М.М.=110).

7. ФРАЗИРАЊЕ

Већ уочена узајамна повезаност и прожимање различитих чинилаца интерпретације односи се и на фразирање. Кроз њега су дати обриси карактера и оно, као изражајно обликовање музичких мисли (фраза) у интерпретацији, подразумева примену мноштва суптилних агогичких, динамичких и артикулацијских нијанси, које су само делимично задате нотним текстом. Композиторове намере у вези са фразирањем су назначене кроз фразне лукове, динамичко, артикулацијско или агогичко истицање појединих тонова, али нијансирање у сваком од ових изражајних аспеката спада у домен индивидуалног уплива извођача¹¹⁸. Покушај фиксирања ових нијанси, било од стране композитора, било од самих извођача, и строгог придржавања унапред смишљеног плана у вези са њим, ако би и био могућ, био би у супротности са спонтаношћу и оригиналношћу „живе“ уметности музичке интерпретације, као њеним суштинским својствима. Али у вези са фразирањем постоје одређени оквири унутар којих се може импровизовати и у односу на које се оно може оценити као правилно, „културно свесно“¹¹⁹, односно у складу са композиторским стилем и намерама¹²⁰. Ово се пре свега односи на одређивање дужине (почека и крајева) фраза, њихових тежишта, циљева или врхова *до* и *од* којих се музика „креће“, евентуалне унутрашње поделе фразе на мање целине (микро-фразе), смисла фразе (декларативног, упитног...). Фразирање подразумева и мисаоно распоређивање „тежине“ унутар фразе, у смислу дефинисања релативно наглашених и

¹¹⁸ Веома близак фразирању је појам *артикулације* који користи пијаниста Артур Шнабел у смислу „разјашњења (јасног изношења) музичких детаља свим средствима која су на располагању извођачу као што су дужина, јачина, тајминг итд“. Konrad Wolf, *The Teaching of Artur Schnabel: A Guide to Interpretation*, London, Faber and Faber Limited, 1972, 26. У наставку текста Волф помиње „артикулацију примерену свакој фрази“ што би се речју могло изједначити са фразирањем. Такође, он наводи да је „артикулација најсуптилнији елемент извођења, у већини случајева одвећ суптилан да би био забележен у партитури“. Idem. Значење у коме Шнабел користи термин *артикулација* треба разликовати од значења у коме се он односи на свирање *legato*, *staccato* итд. у коме је употребљен у претходној реченици у главном тексту. Употреба појма *артикулација*, додуше пре свега у смислу јасног и правилног разграничења музичких целина (фраза и одсека), датира из времена давно пре Шнабела и помиње се још у Сулцеровој (Sulzer) *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774). Cf. Clive Brown, *Classical Romantic and Performing Practice 1750–1900*, New York, Oxford University Press, 1999, 141.

¹¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Phrase_%28music%29, ас. 06. 11. 2014.

¹²⁰ Шопен је рецимо говорио да је „онај ко неправилно фразира попут човека који не разуме језик који говори“, а има још мноштво сличних изјава којима се истиче важност „правилног“ фразирања. Idem.

ненаглашених тактова унутар метричке целине¹²¹, као и метричко груписање мањих целина (мотива) по аналогiji са поетским метром, које није једнозначно задато партитуром, већ је увек у домену индивидуалног тумачења извођача. Посебну ставку у фразирању представља артикулисање метро-ритмичких конфликта, који су у Шумановој музици врло распрострањени.

Изношење музичке фразе као заокружене и јединствене мисаоне целине подразумева сагледавање унапред њене дужине¹²². У Шумановој музици преовлађују правилне четворотактне и осмотактне структуре, какве се углавном налазе у другој сонати (један од ретких изузетака представља прва реченица увода која је шестотактна). У првој и трећој сонати се, међутим, чешће могу наћи разноврсно неправилне реченичне структуре. Тако А део средњег става прве сонате чине четири реченице од по три, пет, четири и три такта. У трећој сонати, прва тема финала је поновљена шестотактна реченица, а дужине метричких целина у играчком ставу исте сонате су 8, 11 (при репетицији 10), 8, 9, 8, 10, 8, 8, 8 и 13 тактова.

Посебан вид неправилности, односно одступања од уобичајених, очекиваних трајања метричких целина настаје због уланчења реченица, а понекад чак и дуготрајнијег преклапања фраза у деоницама два инструмента. Најизразитији пример ове врсте налази се у првом ставу прве сонате. Звучни резултат необичне структуре њене прве теме, у којој два потпуна наступа теме у деоници виолине (т. 1–9 и 11–18) имитирају непотпуни наступи теме у деоници клавира (т. 6–11 и 16–19, овакав третман чак помало подсећа на експозицију фуге), представљају четири наступа основне тематске фразе, од којих (почев од другог) сваки започиње у шестом такту претходног, при чему се изношење теме полифоно преклапа у т. 6–9 и 16–18¹²³. Тако се фразе у деоницама виолине и клавира не подударaju и сваки од извођача фразира за себе.

¹²¹ У оквиру једног од своја четири вида артикулације, метричкој, Шнабел прави паралелу између различите специфичне тежине доба унутар једног такта и тактова унутар једне метричке целине, које такође дели на „лаке“ и „тешке“). Konrad Wolf, *op. cit.*, 59.

¹²² Шнабел тим поводом каже: „Када започињем нови метрички период, морам да знам унапред колико дуго треба да свирам, шест, осам или дванаест тактова.“ *Idem.*

¹²³ Занимљиво је да је у првобитној верзији наступ основне тематске фразе у виолинској деоници (а тиме и преклапање) био краћи и завршавао се два такта раније, у т. 7. Hans Kohlhase, *op. cit.*, Bd. II, 162.

Уланчене су и неправилне реченичне структуре и у првој теми финала прве сонате, у којој се, због примене имитационог принципа, крајеви фраза у клавирској деоници (у т. 5 и 9) преклапају са почецима фраза у виолинској деоници, као и прве две реченице из увода треће сонате (где је т. 8 уједно крај прве и почетак друге реченице). Овакво „уливање“ једне фразе у другу веома јасно сугерише начин њиховог повезивања у веће мисаоне целине, који је различит и директнији од оног у коме су оне раздвојене. Али органско надовезивање фраза у складу са разумевањем музичке драматургије, извођачки је императив јер је свака фраза део укупног, непрекинутог и узрочно-последично повезаног музичког тока дела до његовог краја тј. тренутка када, како каже Берислав Поповић, „вероватноћа избора нових музичких елемената и њихових комбинација ни на који начин више не зависи од избора претходних елемената и њихових комбинација.¹²⁴“

У Шумановим сонатама за виолину и клавир се понекад, међутим, почеци и крајеви фраза могу двојако схватити. Тако се у т. 18 другог става друге сонате ноте *fis* на другој и трећој осмини могу тумачити и као завршетак претходне и почетак нове фразе. Паралелна овој је ситуација у т. 77, где је, међутим, потпуно јасно да друга и трећа осмина представљају крај дела **В**. На основу ове се може разрешити и претходна ситуација мисаоним припајањем две осмине *fis* уз претходну фразу. Осим тога, у прилог оваквом схватању иде и начин на који су графички груписане осмине у т. 18, пошто је Шуман у својим делима често користио нестандартно груписање да би означио где почињу и завршавају фразе (рецимо у клавирском квинтету оп. 44, нотни пример 26, нотни пример 27 и нотни пример 28).

На прелазу дела **С** у **А** у истом ставу, група на другој доби т. 152 представља спону, али назначена *subito* динамичка промена у следећем такту сугерише да између тактова постоји „рез“ и да у т. 153 не треба „упливати“ директно из претходног. Двосмислено је и разграничење две реченице на почетку експозиције првог става треће сонате: може се разумети да прва од њих траје седам тактова и завршава нотом *d* на претпоследњој осмини т. 34, или да је уланчена са другом и траје осам тактова, до прве добе т. 35.

¹²⁴ Berislav Popović, op. cit., 15.



нотни пример 26: нестандартно графичко груписање у првом ставу клавирског квинтета, т. 134–141



нотни пример 27: нестандартно графичко груписање у трећем ставу клавирског квинтета, т. 25–30



нотни пример 28: нестандартно графичко груписање у трећем ставу клавирског квинтета, т. 68–74

Шуманове партитуре су знатно детаљније у погледу ознака за фразирање од партитуре њему претходних композитора. Илустративне примере у том смислу у

сонатама за виолину и клавир представљају прва тема првог става прве сонате и друге теме првог става и финала друге сонате са њиховим детаљним динамичким упутствима и фразним луковима који сугеришу суптилне разлике при изношењу кореспондентних структура. У примеру из првог става прве сонате, унутар тематске фразе се јасно уочавају три мање целине са по једним карактеристичним мелодијским скоком у односу на који се фразира. У сваком од четири наступа теме су ови мелодијски врхови и начини доласка до њих за нијансу другачије динамички обележени (у смислу распореда *sf*, *fp*, *cresc.* и *decresc.*), а у последњем, непотпуном наступу у клавирској деоници су назначени и другачији лукови фразирања (т. 16–18).

У другој теми првог става друге сонате другачије постављеним луковима и динамичким „виљушкама“¹²⁵ у све четири кореспондентне реченице (у т. 57–64 и 68–75) Шуман сугерише избегавање симетричности у фразирању. Интересантно је да у тренутку када клавир износи тему нема „виљушке“ на преласку из првог у други такт (т. 68–69) која се појављује на одговарајућем месту у виолинској деоници (т. 57–58). Ако се узме у обзир да су „виљушке“ не само динамичке, већ и ознаке за фразирање које имплицирају и агогичко нијансирање¹²⁶, постаје јасније да њих на овом месту нема зато да би метро-ритмичко ишчашење, тј. привремена нестабилност настала измицањем метричког ослонца у басовој деоници (т. 68–69) дошла до пуног изражаја. Утолико се као снажније и наглашеније осећа метричко сагласје у кореспондентним тактовима друге реченице (т. 72–73). И у свим даљим наступима ове теме у развојном делу и репризи се обележено фразирање разликује у понеком детаљу (у репризи, додуше, само у виолинској деоници у т. 229–230, где се „виљушка“ протеже на два такта, за разлику од експозиције, у којој се налази само у једном, т. 61).

Истим средствима су направљене разлике и у другој теми финала друге сонате (у клавирској деоници ово се односи на лукове и „виљушке“ у т. 40–42, а у

¹²⁵ Назив „виљушка“ или „укосница“ односи се у даљем тексту на графичке знаке за *crescendo* и *decrescendo*.

¹²⁶ О агогичким импликацијама „виљушке“ у Брамсовом схватању сведочи у једном свом исказу Фани Дејвис. Cf. <http://brahms-lab.com/>, ас. 25. 08. 2015. С обзиром на блискост у естетичким поимањима Шумана и Брамса, може се претпоставити да је овај графички знак имао и за Шумана исто значење.

виолинској у т. 38, 40 и 43). Шуман овде, кроз распоред „виљушака“ и лукова који се не подудара увек у деоницама виолине и клавира (на пример у т. 41–42), сугерише суптилне међусобне разлике у фразирању између два инструмента. Различито фразирање два инструмента назначено је и на многим другим местима у овом ставу (на пример у т. 56, где је тежиште у клавирској деоници на почетку такта и он не треба да се придружи *sf* нагласку виолине на трећој доби), као и различито фразирање у кореспондентним тактовима тј. мотивима (на пример у т. 22–24, где је динамички истакнут највиши тон на половини треће добе, док је у њима сродним т. 26–27 и 74–75 наглашена последња доба). Посматрано у целини, динамична смена различитих модела наглашавања у овом ставу, која подразумева да је у тактовима наглашена или само једна доба (не обавезно прва), или прва и трећа или све четири добе, одлучујуће доприноси дочаравању узбурканости у њему. За карактеризацију у складу са композиторским намерама веома је важно да извођачи прате ове промене и не дозволе да при интерпретацији неке од њих буду непримећене под дејством инерције. Занимљив случај различитог наглашавања истог мотива јавља се у првом ставу треће сонате, где је у основном синкопном мотиву само на почетку експозиције (т. 28–29) наглашена (*sf*) половина на другој доби, док је у свим осталим појавама (т. 67–68, 83–84, 89–90, 101–102, 140–141 и 159–160) нагласак (*sf* или \wedge) на почетку такта. Чињеница је да се не ради о грешци јер је у т. 28–29 и прва доба обележена са \wedge , тако да се не може сматрати да је погрешно протумачено да се *sf* односи на прву добу. Могуће је претпоставити да се иза ове, наизглед, недоследности крије још један суптилни излив Шумановог музичког хумора. Наиме, акцентовање прве добе у синкопи могло би бити схваћено као „мађарска“ акцентуација, односно као још једна алузија на Јоакима коме је дело посвећено, а чији је матерњи језик био мађарски.

Детаљност у означавању динамике и артикулације у Шумановим сонатама за виолину и клавир истовремено даје једнако велики значај одсуству ових ознака на појединим местима. Тако се из Шумановог (не)обележавања акцената у т. 38–39 и 43–44 у финалу друге сонате може закључити да је, у складу са његовим намерама, важно да се последња осмина у т. 39 и 44 не нагласи, иако је она хармонски изражајнија и нестабилнија од претходно наглашених задржица.

Посебно занимљив случај у овом смислу представља лагани став друге сонате. Тема става, готово без икаквих композиторских упутстава за фразирање, делује као скица, која у варијацијама почиње да добија све јасније обресе и постаје „смелија“ не само у фактуралном и динамичком смислу, него и у погледу фразирања. Карактерна смерница *Leise, einfach* (лако, једноставно) упућује на деликатност у фразирању. Чини се да било каква већа интервенција или сувише објективизирано фразирање у теми може да наруши њену атмосферу. Захтевност у извођењу овог става лежи у томе што скоро сваки пролазни мелодијски тон или хармонија представљају искушење за извођача који мора да се уздржи и определи да истакне, и то дискретно, само неке од њих. Мелодија је, иначе, у читавом ставу смештена у виолинској деоници, са којом се, у највећем делу става, паралелно креће басова деоница клавира. Тако, у оквир који одређује фразирање ова два гласа, треба да се уклопи фразирање вариране пратње у деоници десне руке клавира (а не обрнуто, да изварирана пратња диктира фразирање - искушење у које извођачи могу да склизну у првој, другој, а нарочито четвртој варијацији).

Тему лаганог става друге сонате чине три осмотактне реченице истог ритмичког модела које подсећају на језичке фразе повезане у једну мисаону целину запетама (у т. 7 и 15). Основна дилема у погледу фразирања у овој теми односи се на мисаоно груписање треће осмине у такту уз претходну или следећу прву (које би се, по паралелизму са поетском метриком, могло назвати *јампским*, односно *трохејским* фразирањем. У том погледу виолиниста Борис Јофе изражава врло одлучан став да „ни у ком случају не треба ову тему фразирати предтактно (дакле јампски, прим. аут.), него да сваки такт треба отфразирати (*abphrasieren*)“¹²⁷. Посматрана изоловано, тема дата у виолинској деоници снажно указује на јампски ритам (при чему почетак све три реченице представља паралелу јампском тетраметру у поезији). И само постојање предтакта на почетку реченице утиче на перцептивно јампско груписање њеног наставка¹²⁸. Међутим, композиторови лукови у т. 2 и 3 у

¹²⁷ Борис Јоффе, *op. cit.*

¹²⁸ О феномену перцепције нејезичких стимулуса видети у Petra Wagner, *Meter Specific Timing and Prominence in German Poetry and Prose*, 3, <http://pub.uni-bielefeld.de/luur/download?func=downloadFile&recordId=2495885&fileId=2577894>, ac. 02.07.2015.

клавирској деоници упућују на другачије мисаоно груписање. При томе, исти фразни лукови стоје у две различите хармонске ситуације у ова два такта¹²⁹. Руковођење хармонским принципима при фразирању би значило да се трећа осмина групише уз прву тамо где хармонија у такту мирује или где она представља разрешење, док би у осталим ситуацијама где се она хармонски односи на следећи такт, фразирање требало да буде „предтактно“ (*jamnско*). У т. 2 је дато груписање у складу са хармонском логиком, док јој у 3. стоји насупрот. Одсуство композиторових лукова у даљем току теме оставља отворено питање да ли је Шуман у наставку подразумевао исти начин груписања (по принципу *simile*). Чини се да би у овој теми у складу са Шумановим намерама могло бити и мисаоно повезивање треће осмине у такту за следећу, докле год она није сувише „активна“ и не одаје замах, импулс на даље, већ сугерише статичност која више одговара карактеру става. Шуманов избор ознаке којом указује на најистакнутију тачку теме у т. 20 (<>), а која спрам могућности клавира има превасходно психолошки смисао, упућује на суптилност, примерену интимистичкој атмосфери става, са којом она треба да буде подвучена.

Фразирање ка другој доби у уводу првог става друге сонате, које имплицира и Лесинг, називајући метафорично увод „окамењеном сарабандом“, најјасније се осећа у т. 3, у коме се налази и тежиште прве фразе. У прва два такта увода оно је врло дискретно и подразумева тек мисаоно усмерење, без динамичких разлика и нарочито наговештаја било каквог играчког покрета. (Тешке кораке ове сарабанде одражавају сви потезом гудала надолу свирани акорди у виолини, осим, наравно, оног шеснаестинског у т. 3.) Када у експозицији (*Lebhaft*, од т. 21) тема из увода прерасте у прву тему става, тежиште се помера на другу добу четвртог такта теме (т. 24). Као што је већ уочено у вези са темом првог става прве сонате, метричко тежиште фразе се, међутим, не поклапа увек са њеним мелодијским и динамичким врхунцем. То је случај и у следећа два наступа исте основне тематске фразе (у

¹²⁹ О принципима фразирања у сличним ситуацијама пијаниста Голденвејзер каже: „Ако се дати тон појављује као разрешење дисонанце или се на други начин хармонски односи на претходну фразу - он представља њен крај; ако се он хармонски односи на следећи мотив, природније је свирати га као антиципацију (предтакт).“ (http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/frazirovka/, ас. 06. 11. 2014.) При томе он наводи пример из теме Моцартове клавирске сонате у А-дуру KV 331 посебно истичући, по њему погрешно придруживање последње осмине у такту следећем, односно њено схватање као предтакта у неким редакцијама.

експозицији првог става друге сонате), у којима се највиша и уједно најјача нота (*sf*) налази на почетку трећег такта теме (т. 27 и 31).

Распоред „лакких“ и „тешких“ тактова унутар метричке целине се у сонатама за виолину и клавир у великом броју случајева може једнозначно протумачити из партитуре. Тако би се њихов распоред у шестотактној реченици у првој теми финала треће сонате (од т. 3–8) могао означити са Т-Т-Т-Л-Т-Л, а у основној четворотактној тематској целини прве теме финала друге сонате са Т-Т-Т-Т. У примеру из финала друге сонате нагласцима на почецима т. 4 и 8 се супротстављају нагласци на четвртој доби (иако се акценат појављује у виолини на оба места, а у клавиру само у т. 8). Исти ефекат се јавља и у т. 25, због *sfp* на последњој доби. Мало другачије је у експозицији првог става друге сонате, где је нагласак на почетку четвртог такта прве теме (т. 24 и њему слични) избегнут, односно померен на другу добу.

Насупрот томе, композиторова замисао о распореду наглашених и ненаглашених тактова у првој теми првог става прве сонате није тако очигледна и може бити протумачена на различите начине, нарочито због тога што су мелодијски и динамички акценти у њој често у раскораку са хармонским. Ипак, хармонским аргументима се може дати извесна предност у овом смислу јер, као што примећује Шнабел, „хармонска и метричка тензија долазе заједно“¹³⁰. Руковођење оваквом логиком води ка фразирању обележеном у нотном примеру 29 у коме другачији распоред тешких и лакких тактова у четири наступа теме произилази из другачијег распореда хармонских функција у њима. Генерално се као релативно наглашенији (дакле као метрички ослонци фразе) осећају тактови са тоничном хармонијом (т. 5, 9, 12) или каденцирајућим квартсектакордима (т. 7 и 15). Дочаравању специфичног, узнемиреног карактерног сенчења става битно доприноси фразирање у коме је т. 2 ненаглашен. На то упућује не само његова хармонска нестабилност, него пре свега *sf* на половини т. 1, којим је већ на почетку нарушена правилност метричког наглашавања. И т. 4 се, упркос мелодијском врхунцу и динамичкој „виљушци“, осећа као метрички ненаглашен због доминантне функције, која тежи да се разреши у тонику у т. 5. У другом наступу теме (у клавирској деоници, т. 6–11) се доживљај

¹³⁰ Konrad Wolf, op. cit., 59.

распореда „тежине“ мења, тако да се као „тешки“ тактови намећу парни тактови фразе (т. 7 и 9), али не и т. 8, због тога што се у њему само продужава започето у претходном такту (проширење понављањем) и зато што он тежи тоници у следећем такту. На основу исте логике, у трећем наступу теме (у виолини, од т. 11) субдоминантни т. 14 је „лак“, упркос *sf*, јер тежи предстојећој полу-каденци.

Mit leidenschaftlichem Ausdruck. ♩ = 68.

Violino. *l* 4^{te} Saite

Pianoforte.

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with the violin and piano parts. The second system continues the development of the theme. The third system shows a change in dynamics and performance markings. The fourth system features a forte section. The fifth system concludes the first theme with a double bar line and a star symbol.

нотни пример 29: прва тема првог става прве сонате са убележеним распоредом „лаких“ и „тешких“ тактова, т. 1-19

7.1. Артикулисање метро-ритмичких конфликта. Метричке дисонанце

Шуманова музика богата је метро-ритмичким конфликтима који су у служби стварања комичних и ефеката напетости. У естетичком смислу они воде порекло од Жан Половог литерарног хумора пројектованог на структуру музичког дела. У музичком смислу Шуман је свој метро-ритмички стил изградио на темељу онога што су пре њега радили Бах, Паганини, Мошелес (Ignaz Moscheles), Хумл (Johann Nepomuk Hummel), Крамер (Johann Baptist Cramer) и Калкбренер (Friedrich Kalkbrenner), а највећи утицај у овом погледу на њега је имала музика Бетовена и Шуберта. Шуман је отишао неколико корака даље од својих узора и код њега су ове „патологије“ метра, како их у својој књизи назива Харалд Кребс¹³¹, знатно комплексније и распрострањеније.

Кребс ове појаве назива „метричким дисонанцама“¹³² и сврстава их у две основне категорије: дисонанце које настају супротстављањем неконгруентних ритмичких слојева (*grouping dissonances*) и оне које настају фазним померањем (измештањем) конгруентних слојева (*displacement dissonances*)¹³³ и најчешће имају појавни облик синкопе, односно помереног нагласка у такту. Кребс наводи још неке поделе метричких дисонанци, од којих су за анализу Шуманових соната за виолину и клавир релевантне поделе према положају (на директне и индиректне), интензитету (на слабе и јаке) и дужини метричких целина које чине дисонанцу (на дисонанце ниског, средњег и високог нивоа). Директне метричке дисонанце настају суперпонирањем, а индиректне јукстапозицијом конфликтних слојева. Дисонанце настале груписањем су јаче уколико је већи број јединица пулса које протекну до тачке поклапања супротстављених слојева, а оне настале измештањем, уколико је вредност за коју су измештене мања. Дисонанце ниског нивоа су оне које настају

¹³¹ Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, Oxford, Oxford University Press, 1999, vii

¹³² Ibid, 13. Кребсова основна номенклатура се чини веома пригодном, па ће бити преузета и укратко објашњена до краја пасуса. Cf. Ibid, 22–61.

¹³³ Оба термина Кребс је преузео од Петера Каминског (Peter M. Kaminsky, *Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann's Papillons, Carnival and Davidsbündlertänze*. Ph. D. diss., University of Rochester, 1989.).

супротстављањем неконгруентних подела ритмичке јединице. Дисонанце високог нивоа се могу назвати „хиперметарским“ јер укључују слојеве у којима су метричке целине веће од такта. Између ова два екстрема леже дисонанце средњег нивоа које су у Шумановој музици и најзаступљеније. Посебан вид метричких дисонанци представљају тзв. „сублиминалне дисонанце“ код којих су сви музички елементи груписани у антиметричком слоју, док је метрички слој идентификован само кроз нотацију односно ознаку за такт¹³⁴.

Метро-ритмички конфликти су веома важно изражајно средство Шуманове музике и његове намере су у овом смислу веома јасно испољене. Упркос томе, они често не бивају реализовани у извођењима, нарочито када је реч о компликованијим облицима метричких дисонанци, које неки извођачи сматрају за само пуке екстравагантности у нотацији. Међутим, као што каже Кребс, мало је вероватно да су композитори посезали за оваквим бележењем мислећи „да то треба да буде тајна између њих и извођача“¹³⁵. Реализација метричких конфликта суштински подразумева да при извођењу треба да буде остварена равнотежа између супротстављених слојева, односно да би конфликтност са свим својим подразумевајућим смислом била пренесена, ниједан слој не сме да однесе (потпуну) превагу¹³⁶. У случајевима већег броја конфликтних слојева, поготово ако су сви поверени једном извођачу – пијанисти, он треба да зна који од тих слојева треба да изнесе у први план, односно о ком од свих слојева треба да брине, а који ће се чути и сами. Као и друге необичности стила, метро-ритмички конфликти су у Шумановој позној музици нешто мање заступљени и сложени него у његовим раним делима, али су и даље бројни и разноврсни у довољној мери да се могу сматрати показатељем кохерентности његовог стила, што се јасно може сагледати у сонатама за виолину и клавир. Међу сонатама за виолину и клавир, метричким дисонанцама је нарочито

¹³⁴ Изразити пример ове врсте у Шумановој музици, налази се у првом ставу *Бечког карневала* оп. 26, од т. 86 надаље.

¹³⁵ Ibid, 47.

¹³⁶ Када су у питању сублиминалне метричке дисонанце, понекад, упркос напорима извођача да прикаже метрички конфликт, није извесно да ће он као такав бити чујан за слушаоца, осим ако он и сам, познајући партитуру, не пође у сусрет таквој перцепцији. У таквим случајевима сублиминалне дисонанце су заиста више симболичне него стварне необичности у нотацији. Ово, међутим, није случај са примерима који се појављују у Шумановим сонатама за виолину и клавир, о којима ће касније бити речи.

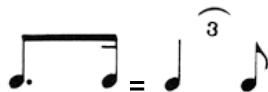
„оптерећена“ друга соната и оне се откривају као један од кључних конституената напетости и тиштећег осећаја који она имплицира. У њеном првом ставу дисонанце чак преовлађују: скоро три четвртине укупног броја тактова садржи у себи неки облик синкопе. У наставку ће, у складу са претходно наведеном категоризацијом, бити дат преглед карактеристичних метричких дисонанци у сонатама за виолину и клавир и размотрене њихове специфичне изражајне конотације и начини њиховог артикулисања.

Метричке дисонанце у сонатама за виолину и клавир и њихово артикулисање

Пример директне метричке дисонанце ниског нивоа налази се у финалу прве сонате у епизодној Е-дур теми у развојном делу. Иако постоји од почетка теме (од т. 78) између деоница виолине и клавира, конфликт кулминира у т. 82, где се триолском ритму у десној руци клавира, у деоници леве руке супротставља „глава“ прве теме става у шеснаестинском покрету. Пијаниста не мора посебно да се труди да истакне напетост коју проузрокује ова, додуше краткотрајна, дисонанца јер она сама по себи долази до изражаја као последица релативно неугодног (за координацију руку) распореда конфликтних слојева, у коме је ситнија подела ритмичке јединице додељена левој руци. Слични, мада једноставнији примери налазе се у другом ставу друге и унутрашњим ставовима треће сонате. Најједноставнији случајеви су они у којима је сваком од два инструмента додељен по један од два неконгруента слоја (као у делу **В** другог става друге сонате и играчком ставу треће), док је нешто компликованије када се неконгруентни слојеви појављују унутар исте (клавирске) деонице (у делу **С** другог става друге и лаганом ставу треће сонате, т. 19, 37). За извођење је у сваком од ових случајева потребна ритмичка флексибилност и независност супротстављених слојева, чије слободе у фразирању не треба да буду ограничене потребом њиховог вертикалног уклапања.

Хемиола, која се појављује увек у другом такту основне тематске фразе прве теме првог става прве сонате (т. 2, 7, 12, 17 и њима сличним), заправо твори индиректну метричку дисонанцу са околним тактовима у шестосминском метру, јер је у њима самима директан конфликт потиснут избегавањем нагласка на половини

такта (на којој су или паузе или превезане ноте). Управо овај композициони елемент најснажније доприноси осећању немира и нестабилности као садржајним импликацијама става. Индиректна метричка дисонанца појављује се и у првом ставу треће сонате у т. 85–88 и 91–92. Иако је у извођачкој традицији пре, а и у Шуманово време, понекад овакво записивање ритма подразумевало



овде се, насупрот томе, подвлачење и одржавање разлике између шеснаестине и триолске осмине и ефекат напрегнутости који оно ствара препознаје као важан изражајни елемент Шуманове музике, тј. његова намера. У истом конфликтном односу стоје и пунктирана фигура у виолинској и триолска пратња у клавирској деоници у делу **В** (т. 10–36) играчког става треће сонате. Међутим, дискретна метричка дисонанца је овде у служби другачијег израза, хуморног и благо зачикавајућег.

Примери метричких дисонанци насталих измештањем интерпретативних слојева у сонатама за виолину и клавир су бројнији. Неки од једноставнијих случајева ове врсте, са извођачке тачке гледишта, где су слојеви у конфликту раздељени између извођача, налазе се у првом ставу (у т. 117–118 и њима сличним 143–144, 147–148) и финалу друге сонате (у т. 63–67, 86–87, 90–91). Изношење теме у овим примерима је у деоници једног инструмента измештено за четвртину касније у односу на други. Реализација, у пуном смислу, конфликта и напетости због њега је овде једноставнија јер сваки од два извођача може да се посвети по једном од супротстављених метричких слојева и свира тако као да је он „у праву“ (односно, извођач чија деоница образује антимерички слој може да заузме према њему став као да је то „исправни“ метрички слој). Близак овоме је и пример из првог става треће сонате (т. 61–62 и 134–135). Насупрот томе, тамо где до измештања нагласака долази паралелно у обе деонице, извођачи морају да се потруде око реализације конфликта, тј. да пазе да не дође до метричког презначења. Ипак, у примерима из другог става друге сонате (т. 22–23 и 97–98), где се на другој доби налазе заједнички акценти (^) клавира и виолине, другог става прве (т. 8–11) и финала треће сонате (т.

43–44 и 123–124), измештања ове врсте су сувише краткотрајна да би могло доћи до забуне у поимању метра. Перцепција метричке дисонанце је овде осигурана због феномена да се установљени метар задржава у краткорочној меморији слушаоца и извођача и пошто је у стварности прекинут.

Слично је и са измештањем већих метричких целина. У првом ставу прве сонате (т. 96–103), имитациони двотакти у деоницама виолине и клавира, засновани на глави прве теме, измештени су за по један такт. Како је у сваком двотакту први такт наглашен, а други ненаглашен, измештање има за последицу непоклапање нагласака у деоницама два инструмента. Преношење конфликта у извођењу подразумева да сваки извођач одржи сопствено метричко артикулисање тј. фразирање. У т. 100 долази до промене редоследа имитирања и отуд до два узастопна наглашена такта у деоници виолине и два ненаглашена у деоници клавира, а затим до још једне прерасподеле материјала у т. 102, када се у деоници клавира налазе истовремено наглашен и ненаглашен део двотактног мотива. На сличан начин (имитирањем измештеним за један такт) је остварен конфликт и у а делу играчког става треће сонате (т. 1–8 и њима слични 37–44 и 71–84), где је наглашенији такт са триолском фигурацијом, чији почетак је у оба инструмента обележен са ^.

Ритмички тешње (за осмину) измештени слојеви (који, по Кребсовој номенклатури, творе дисонанце већег интензитета) налазе се у т. 32–36 и 133–135 финала друге сонате, док је у т. 99 исти ефекат појачан додатним измештањем за шеснаестину. Најизразитије примере врло тесно измештених дисонанци представљају они у првом ставу друге сонате (у т. 45–46, 49–50 и њима сличним у развојном делу 109–110, 113–114, 119–120, 125–126, 149–150 и паралелним у репризи 213–214, 217–218). У свима њима антимерички слој је „смакнут“ за шеснаестину касније. У т. 49–50 и 217–218 антимерички слој се налази у деоници виолине, а у свим осталим случајевима у деоници клавира, док виолина и друга рука пијанисте свирају метрички слој. Антимерички слој се једино у т. 149–150 налази у деоници леве руке, док у свим осталим случајевима десна рука „каска“ за шеснаестину за левом. Са становишта ритмичког јединства у камерном ансамблу посебно су компликовани тактови у којима је антимерички слој поверен деоници

виолине (т. 49–50 и 217–218). У одсуству метричког ослоња у сопственој деоници, виолинисти овде морају да „пливају“ у својим синкопама, а оба извођача треба да остану сигурна у свој пулс јер времена за слушање друге деонице и „уклапање“ у њу нема (односно сваки такав покушај би водио у неминовно кашњење). Нешто једноставнији сродан пример налази се у финалу исте сонате, у т. 3 и 7¹³⁷.

Метричке дисонанце настале измештањем за шеснаестину појављују се још и у т. 151–152 и 265–266 истог става, као и првом ставу треће сонате (т. 162). Реализација конфликта у оба ова случаја, у којима је метрички слој заступљен у две деонице, а антиметрички у само једној (деоници десне руке клавира), зависи од постављања њиховог динамичког односа, односно довођења у равнотежу.

Неки примери укључују комбинације различитих врста метричких дисонанци. Тако се у делу С другог става друге сонате (од т. 121), уз већ описану директну дисонанцу насталу суперпонирањем неконгруентних слојева (која је подвучена чак и различитим ознакама за такт у виолинској и клавирској деоници), метричка дисонантност јавља у још неколико видова. Тема у виолинској деоници је акцентима (^) и луковима измештена за добу у односу на метрички слој. Тежиште мотива од шест осмина у клавирској деоници, иако у почетку груписаног луковима сагласно виолинској деоници, захваљујући „виљушци“ се налази на почетку такта. Међутим, од половине т. 122, мотив је проширен, а деоница десне руке луковима груписана у две групе од по девет осмина, стварајући тако хиперметарску дисонанцу. У другој репетицији је мотив од шест осмина померен за добу и започиње од прве у такту, чиме се ствара индиректна дисонанца у односу на прву репетицију, а на крају става (т. 216–220) се два различито позиционирана облика мотива срећу у канонском односу, доследно акцентована на средини.

На крају експозиције првог става друге сонате (т. 93–96 и њима паралелни у репризи) појављује се накратко дисонанца коју Кребс назива сублиминалном. Овде, међутим, није нарочито тешко одржати конфликт и не прегазити метрички оквир

¹³⁷ Занимљива је асоцијација, која се овим поводом намеће, на форму контраметричког рубата која је примењивана у другој половини 18. века и која је подразумевала померање нота у мелодији за константан ритмички интервал унапред или уназад (такве примере наводи Јохан Фридрих Агрикола преводећи Тозијеве инструкције певачима). Ово је даље довело до тога да је крајем 18. века поступак измештања метричких акцената у ширем смислу сврстан под појам *tempo rubato*. Cf. Sandra P. Rosenblum, *op. cit.*, 37–40.

јер одсуство метричког слоја траје сувише кратко да би се он изгубио из свести извођача и слушалаца. Сличан пример налази се на крају првог става прве сонате (т. 208–209). Нешто тежи задатак представља реализација дисонанце у т. 49–50 другог става прве сонате (која се по Кребсовом критеријуму не може назвати сублиминалном), чему додатно доприноси превезана (у деоници виолине) акцентована последња шеснаестина из претходног такта (48). Ефекат дисонанце настале измештањем пропада у извођењу ако пијаниста продужи шеснаестинску паузу на почетку т. 49, а њеној реализацији доприноси благо наглашавање почетка друге добе, макар у првом такту (49).

Налик овоме је и поступак из **С** дела играчког става треће сонате, у коме се почетак такта у више наврата антиципира на последњој осмини претходног (т. 54, 58, 60, 62 и 70 *prima volta*). Ефекат суптилног хумора, на који циљају ова ишчашења, најпластичније долази до изражаја уколико извођачи спокојно и поуздано преброде ове „бестежинске“ тачке, у чему се и овде, као и у претходном примеру из друге сонате, могу ослонити на своју краткорочну метричку меморију, пошто прва доба изостаје тек у сваком парном такту, тј. недовољно често да би се изгубила из памћења. Наравно да је при том од великог значаја остваривање потпуног јединства у подударним гестовима виолине и леве руке клавира на последњим осминама у наведеним тактовима. Сличан поступак се среће и у лаганом ставу треће сонате, где су превезивањем избегнути ослонци на половинама тактова 29–31. У прва два такта ишчашење је потенцирано и конфликтом неконгруентних слојева у деоницама виолине и клавира. Ритмичка раслојеност фактуре на овом месту веома је важан елемент израза, а реализација и овог тананог композиционог детаља зависи од ритмичке прецизности и стабилности пулса оба извођача.

Сродне овима су и појаве „раних почетака“ у лаганом ставу прве сонате (т. 19), првом ставу (т. 114, 127 и 129) и финалу (т. 77) друге сонате. Судар метричких и антиметричких слојева у свим овим примерима (осим наравно у лаганом ставу прве сонате), појачан је оштрим *sf* акцентима. У примеру из финала друге сонате у конфликту су чак три слоја, који наступају акцентованим *es* сигналом.

Најизразитији пример метричке замагљености и амбивалентности представља дуга синкопна епизода у развојном делу првог става друге сонате (т.

155–170). Нарочито су у метричком смислу двосмислена прва четири такта (т. 155–158), у којима врло прозачна пратња у средњем гласу и басу клавира и виолинској деоници може да попусти и дозволи перцептивно презначење у метар мелодије¹³⁸. Прави, нотирани метрички слој јасније се разазнаје при појави контрапунктског мотива у т. 159, а његово појављивање ојачава метрички слој и у поновном наступу теме (од т. 163).

¹³⁸ На овакву перцепцију, рецимо, нарочито наводи извођење дуа Каписон/Аргерич.

8. ТОНСКО ОБЛИКОВАЊЕ

Композиторове намере у погледу тонског обликовања у музици насталој до и у деветнаестом веку се морају размотрити у светлу специфичних звучних и техничких карактеристика историјских инструмената за које је компонована. Оне се значајно разликују од могућности и сонорности модерних инструмената, на којима се данас ова музика првенствено изводи, иако је у последњих двадесетак година тенденција проширења „историјско-реконструктивног“ приступа и на музику раног романтизма резултовала све чешћим извођењем Шуманових дела на периодним инструментима. Неспорно је да је тонски резултат при извођењу на савременим инструментима битно другачији од оног који је Шуман могао имати у виду. Али извођење Шуманове музике на модерним инструментима заправо је на линији његове естетике, чија је једна од фундаменталних идеја она о враћању и потврђивању прошлости кроз нове облике у садашњости. У интерпретативном смислу, она највише отвара врата „актуелизујућем“¹³⁹ модусу интерпретације његове музике управо у домену тонског обликовања. У прилог томе говоре и Шуманови поступци у редакторском раду на Баховој оргуљској музици (видети стр. 5), кроз који он промовише могућност њеног извођења, уз извесна прилагођавања, на клавиру.

Као и многи други велики композитори, Шуман је био рушилац клишеа и одушевљени истраживач и експлоататор нових звучних могућности које су пружали инструменти његовог времена, а које су са развојем романтичарског тонског стила биле у односу узајамног утицаја. Примери посезања за тонским екстремима и, за његово време, изузетно напредним и неуобичајеним тембровским нијансама и комбинацијама, могу се наћи управо у сонатама за виолину и клавир. Упечатљив пример представља већ сам почетак прве сонате, на коме Шуман индикује извођење читаве прве фразе на *g* жици виолине, која на тај начин добија изразито тамну и пригушену боју. Склоност ка коришћењу нижих регистара инструмената, који својом

¹³⁹ У „интерпретативној култури“ 20. века немачко-швајцарски музиколог Херман Данузер уочава три карактеристична интерпретативна модуса: „историјско-реконструктивни“, „традиционални“ и „актуелизујући“. „Актуелизујући“ модус, повезан је са „културом нове музике“ и подразумева представљање дела из прошлости уз употребу средстава из данашњице. Карактеристични представник оваквог интерпретативног приступа је пијаниста Глен Гулд. Cf. Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11)*, Laaber, 1992, 13–17.

бојом снажно сугеришу мрачна расположења, уочљива је и у другим његовим позним делима. Како примећује Лесинг, у првом ставу друге сонате Шуман чак показује тежњу да виртуелно прекорачи доњу границу тонског опсега виолине. У тренутку када је досегнут еф-мол (т. 173), ток секвенце наводи на очекивање да виолина одсвира мало *f* које је изван њеног опсега и, мада је на том месту у виолинској деоници шеснаестинска пауза, слушалац подлеже илузији да тај тон и чује¹⁴⁰. Тембровско проширење представљају поступци употребе звучности *am Steg* (на кобилици) и комбинације *pizzicato* акорада виолине са пригушеним звуком клавира (*mit Verschiebung*) у трећем ставу исте сонате. У другој крајности у односу на прозачну фактуру теме лаганог става стоји екстремна густина акордског слога која се појављује на више места у сонатама за виолину и клавир: на крају репризе у првом ставу друге сонате (т. 261–266), где се трозвуци и четворозвуци виолине сучељавају са акордима и од по осам тонова у клавиру, пред крај другог става исте сонате, у моменту појаве коралне теме (т. 204–208) и у уводима првих ставова друге и треће сонате. Карактеристику тонске слике соната за виолину и клавир представљају и континуирани динамички процеси „на дуже стазе“, од којих је свакако најупечатљивији дуги *decrescendo* у другом ставу друге сонате (од т. 170), означен са *immer schwächer und schwächer* (све слабије и слабије). Такође, Шуман је наставио Бетовеново и Шубертово експериментисање звучним могућностима клавира, које је омогућио развој педалног механизма.

Имајући у виду сву разноврсност и ширину тонског спектра на који циљају Шуманове ознаке у сонатама за виолину и клавир, може се закључити да искоришћење свих тонских могућности савремених инструмената представља интерпретативни поступак који је на трагу Шуманових намера и да би одрицање од звучних нијанси модерних инструмената и принципијелно редуковање њихових динамичких или артикулацијских домета у циљу „стилске аутентичности“ извођења

¹⁴⁰ Kolja Lessing, *Zweite und Dritte Violinsonate. Bachrezeption und biographische Aspekte im Spätwerk Schumanns* у Andreas Meyer (Hrsg.), *op. cit.*, 143–144. У овом Шумановом поступку се може препознати паралелизам са литерарним и ликовним поступцима у романтизму. Слично томе, Жан Пол ангажује машту читаоца да надогради ликове и догађаје који код њега нису никад до краја јасни, а платна немачких романтичарских сликара стварају илузију да се продужавају изван својих оквира. Cf. David Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities*, Pedagogical Foundations, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2003, 4.

чак представљало изневеравање његових естетичких идеала. Овде се пре свега мисли на оно проширење звучне палете савремених инструмената које је настало као последица повећања пуноће и волумена звука оба инструмента, а клавира нарочито у крајњим регистрима. Са друге стране, повремено, с мером употребљено алудирање на звучне ефекте периодних инструмената или примена историјских извођачких пракси (на пример *portamento* свирања на виолини) може се такође сматрати естетички примереним обogaћењем звучне слике. У сваком случају, разлике између данашњих и периодних инструмената се морају узети у обзир при тумачењу неких од Шуманових индикација. Када је у питању литература за клавир и са клавиром, то су пре свега оне које се односе на употребу педала.

Шуман је превасходно био у додиру са клавирима са бечком механиком, који су, у односу на савремене инструменте, имали мањи ход дирке и отпор при свирању, као и брже и ефикасније демфере. У практичном смислу ово је значило да је на њима било знатно лакше извести перфектно артикулисане брзе пасаже и орнаменте, али да је зато певност њиховог тона и ефективност *legato* извођења била мања. Интересантно је да је Шуманов учитељ, а Кларин отац, Фридрих Вик (Friedrich Wieck), као један од најистакнутијих представника немачке пијанистичке школе деветнаестог века, управо инсистирао на овим карактеристикама у извођењу¹⁴¹. Рани снимци потомака ове пијанистичке школе показују да се за постизање *legato* извођења користило „преклапање“ (заостајање) прстију (тј. прст који је претходно свирао напуштао би дирку тек пошто би следећи тон био одсвиран¹⁴²). На основу овога се може претпоставити да би „побољшање“ на савременим инструментима у овом погледу наишло на одобравање Вика и његових савременика, па дакле и Шумана, те да инсистирање на *cantabile* и *legato* звуку на њима помера границе у правцу њихових идеала имитирања добрих певача на клавиру. Са друге стране, повећање отпора и хода дирке изискује од пијаниста, који свирају на савременим инструментима, више труда да би (нарочито брзи) пасаже и украси звучали тако артикулисано као на периодном инструменту.

¹⁴¹ Cf. Daniel Leech-Wilkinson, *Changing Performance Styles: Piano Playing y The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London, 2009, 9, <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap6.html#fn20>, ас. 19. 11. 2014.

¹⁴² Ibid, 12

Клавир је Шуманов примарни и омиљени медијум музичког изражавања, његов, како каже Липман, „универзални инструмент експресије...музичког искуства изненађујуће широког спектра“, кроз чији звук он „наговештава различите боје оркестарских инструмената и евоцира експресивност људског гласа“¹⁴³. Чини се да је Шуманово поимање клавира негде између Шопеновог и Бетовеновог: Шуманова музика за клавир и са клавиром, писана је у духу и „по мери“ инструмента и циља на специфичну изражајност клавирског звука, који међутим није схваћен као самодовољан звучни свет, затворен за асоцијације на тонске боје других инструмената и звучање оркестра у целини. У том смислу се и у клавирској деоници у сонатама за виолину и клавир могу препознати сегменти чија структура асоцијативно упућује на друге инструменталне боје. Осим већ поменуте асоцијације у теми лаганог става друге сонате на свирање лауте (која укључује и *pizzicato* акорде виолине), у вези са разложеним акордима у клавирској деоници у четвртој варијацији се лако рађа звучна представа харфе. Одсек у еф-молу лаганог става прве сонате (део В, т. 16–25), такође, буди асоцијацију на чембалски лаута-регистар. У кулминаторном моменту другог става друге сонате, када се први пут појављује тема корала (т. 204–208), у здруженим акордима виолине и клавира се може наслутити опонашање звука оргуља. Основни тематски материјал истог става је типично фанфарни и рефлексно усмерава на мисаоно повезивање са лименим дувачким инструментима, као и „рожне квинте“ у т. 49–50 лаганог става прве сонате. На потмули ударац тимпана подсећа октава *c* у басу иза кулминације у развојном делу првог става друге сонате (т. 155), док *staccato* октаве у наставку басове деонице у синкопној епизоди „личе“ на *pizzicato* виолончела и контрабаса. Оркестарски идиом се може наслутити на више места у сонатама за виолину и клавир, а једно од њих је свакако увод првог става треће сонате, чија фактурна концепција изразито подсећа на Бетовенов „оркестарски“ третман клавира у, на пример, *Патетичној* сонати оп. 13 или клавира и виолине у *Кројцеровој* сонати оп. 47.

¹⁴³ Edward A. Lippman, op. cit., 170.

8.1. Звучни планови

Један од аспеката тумачења композиторових намера у погледу тонског обликовања односи се на поредак звучних планова, тј. вертикално звучно уодношавање појединих деоница (у овом случају виолине и клавира). Као последица равноправне расподеле музичког материјала између два инструмента и примене романтичарске полифоније у Шумановим сонатама за виолину и клавир, свака деоница у неком тренутку постаје носилац најистуренијег звучног плана, а њихово смењивање у овој улози је веома динамично. У том смислу је извођачки задатак у сонатама за виолину и клавир посебно деликатан у бројним ситуацијама у којима су деонице виолине и десне руке клавира постављене регистарски веома близу и то, у складу са већ поменутом Шумановом склоношћу, у ниском регистру виолине. Изразити примери ове врсте налазе се на почетку првог става прве сонате (т. 1–9), на почетку експозиције (т. 21–24) и у развојном делу (нарочито од т. 164–175) првог става друге сонате, а такође и у првој теми и почетку развојног дела финала исте сонате. Анализом ових ситуација могу се наслутити различите Шуманове намере. Тако је у првом ставу прве сонате јасно да је деоница виолине приоритетна у односу на пратећу фигуру у десној руци клавира, која на савременом клавиру може да звучи још сливеније и замагљеније (*sfumato*) него на периодном. У експозицији првог става друге сонате су, међутим, све три деонице, у складу са полифоном поставком, истог ранга важности (тема, контрапункт и басова деоница), па у том смислу ниједна не би требало да буде жртвована. (Иако је у погледу звучних планова готово бесмислено разматрати снимке, у којима се они, захваљујући технолошким могућностима, могу доводити у односе неоствариве у реалности, сва деликатност ситуације са почетка експозиције овог става ипак се може наслутити на снимку дуа Видман/Варјон, где је тема у виолини претерано повучена у позадину и надвладана контрапунктом у деоници десне руке клавира.) У апострофираном фрагменту развојног дела истог става се чини да циљ није јасно одређивање планова, већ управо опште тонско замагљење и сливање тонских боја два инструмента на ивици препознатљивости. У првој теми финала друге сонате се као императив осећа потпуна тонска равнотежа

деоница у шеснаетинским покретима, како би дисонантна трења у њима дошла до пуног изражаја. Нарочито је занимљива, премда краткотрајна, истовремена појава *g*, *gis* и *a* на половини друге добе у т. 3. Секундним сазвучјима је посебно богат развојни део истог става и оне чине важан састојак експресивности овог одсека.

Посебна опрезност при динамичком уодношавању је потребна у другој варијацији лаганог става друге сонате због тога што удвојена акордска пратећа фигура у клавиру лако може да надвлада мелодијску линију виолине, која не само што се потпуно регистарски поклапа са десном руком клавира, већ је њена звучност редукована управо због свирања двозвука.

Деонице виолине и десне руке клавира су подједнаког значаја и у првој теми финала прве сонате због примене имитационог принципа. Оне се константно преплићу, а начин њиховог звучног уодношавања је сугерисан Шумановим ознакама за *crescendo*.

Као и у свој тоналној музици, басова деоница у Шумановим сонатама за виолину и клавир има велики значај, као линија која садржи темељне тонове хармоније, у односу на које се гради целокупна звучна вертикала, и метричке нагласке, који не морају бити заступљени у вишим деоницама, а који суштински обликују фразирање. Понекад је графички приказ у партитури чини мање уочљивом, као на пример у т. 43–46 у првом ставу треће сонате, где је репрезентована предударима, који баш због тога треба да буду „ухваћени“ у педал. Поред тога, у Шумановој музици уопште, а у сонатама за виолину и клавир посебно, басова деоница често представља линеарно обликовану мелодијску компоненту, која повремено доноси и главни мелодијски материјал. То је случај у првом ставу прве сонате (т. 16–18, 96–97 и 101–102), у првом ставу друге сонате (у развојном делу, т. 114–116, 121–122, 127), другом ставу (т. 20–22) и финалу исте сонате (т. 26–27, 58–59, 62, 64–65, 77–78, 86–88, 90–92), у Интермецу (где је мотив F – A – E у клавирској деоници увек осим једном поверен басу) и финалу треће сонате (у готово канонској имитацији у другој теми, т. 34–36 и фугираном развојном делу, од т. 59). Басов регистар на данашњим клавирима (рецимо марке *Steinway*) је знатно сонорнији у односу на клавире с половине деветнаестог века, што се мора узети у

обзир при успостављању звучног баланса, нарочито у ситуацијама када су деонице виолине и десне руке смештене у релативно блиске, ниже регистре.

8.2. Акценти и артикулација

Шуман у својим делима примењује врло широку палету ознака за акцентуацију, чија се сва разноврсност може сагледати и у сонатама за виолину и клавир. О Шумановом разумевању градацијског поретка ових ознака може се закључити на основу музичког контекста у коме се појављују. Генерално се у том смислу у његовој музици може уочити хијерархија основних ознака за акцентовање, у којој у растућем редоследу стоје $>$, \wedge и *sf*. Она, међутим, није тако очигледна у сонатама за виолину и клавир као у неким другим Шумановим делима, где се употреба $>$ готово по правилу везује за *p* динамику, док се \wedge и *sf* јављају скоро искључиво у *f* динамичком окружењу (индикативан пример у том смислу представља последњи став из *Märchenerzählungen* оп. 132). Ипак, овакво Шуманово схватање се може наслутити из обележавања акцентуације у првој теми првог става друге сонате (т. 21–43), где управо овај редослед укључивања акцената и њихова учесталост одговарају тенденцији општег динамичког раста који започиње од т. 22. Разумевање $>$ као најблажег од ових акцената, којим се, поготово у дужим тоновима, имплицира само испевано, релативно „благо обликовано тежиште“¹⁴⁴ може се повезати и са пореклом које он води од ознаке за *decrescendo*. За разлику од тога се, као адекватан начин извођења \wedge (који се популарно назива *le petit chapeau* (фр.) – *шешурић* и *Dachakzent* (нем.) – *кровни акценат*), из контекста у коме је употребљен, може препознати онај који подразумева снажнији и нешто оштрији нагласак, који је, пак мање оштар него *sf*¹⁴⁵. У складу са оваквим разумевањем градацијског поретка акцената се може закључити о Шумановим намерама о фразирању на пример у т. 31–34 првог става прве сонате, где је за нијансу јачим акцентом наглашена друга доба у такту и, слично томе, у *a* делу става *Lebhaft* из треће сонате, где је у клавирској деоници сваки

¹⁴⁴ Tobias Pflieger, *Staccato, Portamento und „Vibratoschweller“*. Hinweise zur möglichen Aufführungspraxis der *Märchenerzählungen* оп. 132 у Andreas Meyer (Hrsg.), *op. cit.*, 218.,

¹⁴⁵ Овакво схватање одговара Голмиковом (Gollmick) опису из његовог дела *Kritische Terminologie* из 1833. године. Cf. Clive Brown, *Classical Romantic and Performing Practice 1750–1900*, New York, Oxford University Press, 1999, 118.

непарни такт означен са \wedge и наглашенији од парног, који садржи $>$ на свакој *staccato* осмини (исти принцип обележавања је и у виолинској деоници, која имитира клавирску са тактом закашњења).

Ипак, начин на који Шуман употребљава ове основне ознаке за акцентуацију искључује могућност њиховог тумачења према било каквом шаблону, односно квалитет акцената у извођењу, на које циљају ознаке у партитури, мора бити тумачен у складу са свим специфичностима констелације у којој су назначени. Тако се може разумети да **sf** у деоници виолине у првом такту прве сонате има пре свега психолошки смисао; њиме се одмах на почетку упућује на сву узбурканост и *страственост* карактера теме и сугерише већи динамичко-изражајни изгред у оквиру њене основне звучности (**p**, на **g** жици), него што би то био случај да је назначена само „виљушка“.

Релативност значења ознака за акцентовање у Шумановом поимању се може сагледати и кроз употребу \wedge и **sf** у клавирској деоници у *Интермецу* из треће сонате. Њихово појављивање у склопу мирне, сетне атмосфере овог става нема исти смисао као на пример у финалу треће сонате и они свакако не могу бити схваћени као оштри и тешки акценти. Из њих се наслућује Шуманова замисао да поједини тонови из пратње, унутар опште **p** динамике (т. 1–4, и њима кореспондентни 21–24), буду јасније издвојени и интензивније испевани у односу на њима сличне у даљем току става, који су обележени знатно суптилнијим $<>$, чак и у т. 13 који је у **f** динамици. Певни карактер **sf** у клавирској деоници у овом ставу најјасније се спознаје у т. 40, где се клавир придружује, у виду одјека, истом тону (**d**) виолине, који је означен са **f** *decrescendo*. У т. 7–8 су \wedge употребљени са јасном намером да се звучно истакне изразито кантабилни основни мотив у средњем гласу клавира.

У свом систему акцентуације Шуман користи и **sfp**, за који се може закључити да (као и код већине других композитора) подразумева наглију динамичку промену (опадање) него **sf**. У сонатама за виолину и клавир се може уочити врло пажљив Шуманов однос према природи и могућностима инструмената при употреби ових ознака јер су за акцентовање појединачних тонова у виолинској деоници коришћене обе ове ознаке, а у клавирској искључиво **sf** (спрам начина добијања тона на клавиру би овакво диференцирање било бесмислено). *Sforzato-piano (sfp)* Шуман користи у

клавирској деоници само онда када хоће нарочито да подвуче да тонови који следе после акцента треба да буду *subito p*, као у т. 77–83 првог става прве сонате. О разлици у Шумановом поимању између *sf* и *sfp* акцентовања појединачних тонова у виолинској деоници се може наслутити из њихове употребе у првом ставу друге сонате, где се назначени *sfp* у т. 45–46 може протумачити као сугерисано брже повлачење у *p* од оног које имплицира *sf* у т. 48 (и једно и друго саобразно динамичким дешавањима у клавирској деоници). Међутим, у репризи, Шуман индикује *sfp* у виолинској деоници и у т. 216 (који је паралелан са т. 48 у експозицији и такође има *f* у клавирској деоници), чиме се донекле доводи у питање постојање разлике између *sf* и *sfp* у Шумановом схватању. Дискутабилан је и практични смисао различитог акцентног нијансирања у т. 47–49 лаганог става прве сонате, где су шеснаестине *gis* у три узастопна јављања истог мотива обележене редом са *sfp*, *fp* и *sf*. За грешку се, са великом вероватноћом, може сматрати *sf* у виолинској деоници у т. 127. другог става друге сонате, јер се у свим осталим паралелним тактовима (135, 143, 151) појављује, као и у клавиру, *fp*. Разлика између нагласка који у Шумановој музици имплицира *fp* и оних на које циљају *sfp* и *sf* је очигледнија; *fp* за Шумана подразумева блажи атак него *sfp* и *sf*. Ово се најјасније може сагледати из његове примене у А делу лаганог става прве сонате, са чијим би садржајним импликацијама кратки и оштри акценти били у нескладу.

Поред ових уобичајених, Шуман у својој музици користи и неке друге ознаке у сврхе акцентовања. У том смислу се може тумачити употреба *f*, тј. његово обележавање на акордима у сукцесији у првом ставу прве сонате (т. 25–27, у клавирској деоници), првом (т. 40, 181–182, такође у клавирској деоници) и другом ставу друге сонате (т. 4–6, у обе деонице) и другим сличним местима.

По свему судећи најсуптилнији нагласак у Шумановој музици имплицира ознака <>. Наслеђена из вокалне музике (отуд и назив *messa di voce*), у којој подразумева *crescendo* и *decrescendo* на једном тону, у инструменталној музици деветнаестог века она почиње да бива примењивана на релативно кратке тонове, попримајући смисао акцента, тј. изузетно нежног, „топлог“ нагласка, у садејству са

агогичким нијансирањем и употребом вибрата¹⁴⁶ (зато га неки аутори, као на пример Тобиас Пфлегер, називају још и *Vibratoschweller*¹⁴⁷). Јасно је да је функција <> у клавирским деоницама, у којима их је Шуман веома често користио (како у камерној, тако и у соло литератури), скоро превасходно психолошка и да подразумева употребу тананих динамичких и агогичких нијанси. У сонатама за виолину и клавир се <> појављује на многим местима у одсецима и ставовима са изразито лирским карактером: у другом ставу прве сонате (у т. 19 у оба инструмента заједно, затим само у виолини т. 23, 24), у другој теми првог става друге сонате (у виолинској деоници у т. 56, а у клавирској у т. 60, 64, 66, и кореспондентним у репризи, али не и у развојном делу, изузев у т. 133), у лаганом ставу друге сонате (у теми и првој варијацији, у т. 20 и 44), у *Интермецу* из треће сонате итд.

Као и код других композитора (Брамса, Двожака, Вагнера) који су користили обе ознаке за *staccato* (· и '), и у Шумановом начину употребе ових двеју ознака се може осетити разлика на коју се њима у извођењу циља. Генерално се може наслутити да и за Шумана ознака ', паралелно са функцијом скраћења трајања ноте, има и акцентну функцију, на коју указује Давид у својој *Виолинској школи*, повезујући ' са *martelé* акцентним потезима гудала, а · са лакшим, скачућим потезима¹⁴⁸. Квалитативна разлика између ове две ознаке у Шумановом поимању може се сагледати и из њихове употребе у различитим музичким контекстима у сонатама за виолину и клавир. Тако је употреба ознаке ' посебно учестала у првом ставу и финалу друге сонате, чијем су изразито драматичном и бурном карактеру примерени оштрији, наглашенији потези. Разлика између · и ' је најочљивија у примерима њихове истовремене (у деоницама десне и леве руке клавира у финалу друге сонате у т. 3, 7 и њима сличним) или наизменичне употребе (у синкопној епизоди у развојном делу првог става друге сонате, т. 155–174). Индикативан је и пример из првог става треће сонате, где Шуман, у т. 145 у прелазу на коду, замењује '

¹⁴⁶ Cf. Clive Brown, op. cit. 126–127.

¹⁴⁷ Cf. Tobias Pflieger, *Staccato, Portamento und „Vibratoschweller“*. Hinweise zur möglichen Aufführungspraxis der *Märchenerzählungen* op. 132 у Andreas Meyer (Hrsg.), op. cit., 208.

¹⁴⁸ Cf. Clive Brown, op. cit. 100. Браун наводи веома илустративан пример градацијске употребе ^, ' и ` , које се појављују у пару са одређеним динамичким нијансама (*ff*, *p*, *immer schwächer*) у комаду *Reiterstück* из *Албума за младеж*, из кога се може разазнати смисао који за Шумана имају обе ознаке за *staccato* и суптилне разлике међу њима. *Ibid.*, 104–105.

из кореспондентних т. 33, 72 и 106 *staccato* тачкама, ослобађајући се тако нагласака који би „кочили“ интензивирано стремљење унапред, ка крају става. Понекад, међутим, употреба ове две ознаке делује недоследно и збуњујуће, као на пример у лаганом ставу прве сонате, где су двозвуци у левој руци клавира обележени у т. 51 ознаком ' , а у т. 52 тачкама, за разлику од кореспондентних т. 41–42 у којима се појављује искључиво ознака ' . Нагласак који имплицира ' је ипак битно дискретнији од оних на које указују друге акцентне ознаке, а примарно артикулацијска функција ' се може сагледати управо из њеног удруженог појављивања са другим акцентима (на пример у т. 45–48 лаганог става и т. 5, 20, 30, 31 и сличним у финалу прве, као и т. 40, 49 и 50 првог става друге сонате).

У немачкој виолинској школи деветнаестог века се могу уочити врло различити ставови у погледу тога какву конкретну артикулацију подразумевају ознаке за *staccato* • и ' . Тада, наиме, *staccato* тачке нису, као у данашњем схватању, обавезно подразумевале кратко и одвојено свирање, већ је њихова појава могла значити и само то да тонове обележене тачкама треба изводити уз промену гудала, али на жици (дакле не и кратко)¹⁴⁹. Са друге стране, на појединим раним снимцима се и у пијанистичком извођењу може уочити пракса да се ноте означене *staccato* тачкама изводе везано, али мање рубато од оних под луком¹⁵⁰. На основу овога се може претпоставити да, у погледу извођења појединих *staccato* фигура у сонатама за виолину и клавир, Шуман можда није подразумевао изузетно кратку артикулацију и скачуће потезе, какви се практикују у савременом извођаштву. У неким од ових ситуација *staccato* тачке, заправо, следе иза луком повезаних тонова, па се утолико пре може наслутити да је њихова функција у Шумановој замисли могла бити само да

¹⁴⁹ Cf. Tobias Pflieger, *Staccato, Portamento und „Vibratoschweller“*. Hinweise zur möglichen Aufführungspraxis der *Märchenerzählungen* op. 132 у Andreas Meyer (Hrsg.), op. cit., 220. Шпор у том смислу износи контрадикторне ставове, тумачећи ' и као *martelé* и као *détaché*. Cf. Clive Brown, op. cit., 217.

¹⁵⁰ Данијел Лич Вилкинсон наводи да се у извођењу Фани Дејвис на оваквим местима чак може чути и, за *legato* начин свирања карактеристично, „преклапање“ прстију. Cf. Daniel Leech-Wilkinson, *Changing Performance Styles: Piano Playing у The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London, 2009, 12, <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap6.html#fn20>, ас. 19. 11. 2014. Овакво тумачење значења *staccato* тачака се може повезати са функцијом коју су оне имале у француској музици осамнаестог века, у којој су и • и ' означавале суспендовање *notes inégales* начина извођења, док су само ' подразумевале и скраћивање вредности нота. Исти смисао ознака за *staccato* наводи и Кванц. Cf. Clive Brown, op. cit., 208.

сугерише различито, одвојено (у смислу *détaché*) свирање, а не *staccato* или *spicato*. Карактеристичан пример који открива другачији практични смисао *staccato* тачака у Шумановим партитурама од оног који савремени извођач подразумева, налази се у финалу прве сонате. У првој теми на почетку става, шеснаестине у клавирској деоници су означене са *nicht gebunden* (што је еквивалент *non legato*, а не *staccato*), док у виолинској деоници нема ознака за артикулацију. Логично је претпоставити да је Шуман на овом месту имао у виду изједначеност артикулације клавира и виолине при извођењу истоветног тематског материјала, односно употребу *détaché*, а не скачућег потеза. Ипак, употреба скачућег потеза у овом ставу је веома распрострањена појава у савременом извођаштву (карактеристичне примере представљају извођења дуа Каписон/Аргерич и Шварцберг/Лешенко)¹⁵¹. Осим тога, да квалитет потеза који је Шуман имао у виду није био лак (*leggiero*), може се наслутити и из описа Василевског, који сведочи о Шумановом захтеву за „грубим“ и „упорним“ тоном у овом ставу. У даљем току става се, међутим, основни тематски материјал повремено појављује обележен *staccato* тачкама у обе деонице (на пример у т. 48–61 и 101–116). Иако се чини да је, у складу са карактерном променом која се у овим одсецима осећа, Шуман могао имати у виду краћи и *più leggiero* начин свирања, појава *staccato* тачака у т. 58 *prima volta*, који се надовезује на *nicht gebunden* са почетка става, открива да оне, барем у овом ставу, сугеришу само раздвојену (*non legato*), али не и одвећ кратку артикулацију. На сличан начин се може тумачити и појава *staccato* тачака у „контрапунктском“ мотиву у првом ставу друге сонате у т. 74–77, којом се само наглашава суспензија *legato* начина свирања овог мотива из претходног тока става (у клавирској деоници све време, а у виолинској непосредно пре тога, у т. 69). Стварни *staccato* се, као Шуманова намера, може распознати у другом ставу друге сонате из самог музичког контекста и асоцијације на звук и артикулацију дувачких инструмената, којима је природна могућност врло дистинктног *staccato* извођења.

¹⁵¹ У *Urtext* издању, ни у партитури, нити у одвојеној виолинској деоници нема *staccato* тачака на овом месту. Оне се, међутим, појављују у издању у редакцији Кларе Шуман и другим потоњим издањима, што је, у спрези са променама у извођачкој традицији, вероватно допринело ширењу појаве да се овај став свира скачућим потезом и, последично, брже него што пише. Клари Шуман су се *staccato* тачке овде вероватно чиниле потребним пре свега да би виолинисти од почетка било јасно да не треба да свира *legato*.

Уопштено се може рећи да је, у односу на интерпретативна мерила како друге половине осамнаестог, тако и двадесетог века, целокупни артикулацијски спектар у извођачкој пракси деветнаестог века померен у смеру *legato* начина извођења. То се, када је реч о свирању на клавиру, може закључити из веома сличних ставова које су почетком и крајем деветнаестог века изнели Клементи (Clementi) и Риман (Riemann), о томе да се *legato* начин изведбе подразумева свуда где композитор није специфично назначио другачије¹⁵². Ипак, Шуманово врло детаљно уношење лукова и других индикација за *legato* у партитуре посредно указује на подразумевану разлику у извођењу тамо где овакве ознаке изостају. Примери ове врсте, где се из музичког контекста може закључити да би мање везани начин извођења био примерен композиторовим намерама, могу се наћи у развојном делу првог става прве сонате (у т. 96–103) и у великом делу финала треће сонате (у т. 5–26 и њима сличним). Одсуство ознака за артикулацију у клавирској деоници у т. 35–36 и 57–59 у првом ставу треће сонате се већ може тумачити и на другачији начин. У оба случаја евентуална *non legato* артикулација би била контрастна у односу на означени *legato* у виолинској деоници, што је необично, нарочито у ситуацији из завршне групе, где се у деоницама два инструмента јавља материјал у имитацији. Ипак, није незамисливо да је Шуман на овом месту хтео да има различите (артикулацијске) ефекте у два инструмента.

Једну од карактеристика клавирске деонице у Шумановим сонатама за виолину и клавир представља релативно честа појава акорада који захтевају широк хват (углавном у распону дециме) и које већина пијаниста не може да изведе симултано (тј. без разлагања). На неким местима се овај проблем може решити преузимањем појединих тонова у другу руку (на пример у другом акорду с почетка друге сонате, где се тон *g* из деонице леве руке може одсвирати десном, а исто се може учинити и у акордима на другој доби у т. 2 и 9 у уводу првог става треће сонате). Међутим, у већини случајева оваква прерасподела материјала између руку није могућа, због чега акорди морају бити разложени на неки начин. Разлагање, поготово оно које подразумева свирање баса унапред у односу на остатак вертикале,

¹⁵² Cf. Clive Brown, op. cit., 172–173.

али и арпеђирање, могло би се сматрати за извођачки поступак на који је Шуман рачунао, поготово ако се као показатељ аутентичне извођачке праксе 19. века узму већ поменути рани тонски записи Рајнекеа и ученица Кларе Шуман, у којима се могу уочити оба ова манира. Из податка да је у првобитној верзији у рукопису друге сонате, код акорада у уводу првог става стајало Шуманово упутство *Nicht harpeggiert (не арпеђирано¹⁵³)*, које је у коначној верзији замењено са *Kurz und energisch (кратко и енергично)*, могу се извести опречни закључци. Он може бити схваћен као показатељ Шуманове изричите намере да се ови акорди изводе симултано, али је подједнако основан и закључак да је замењивањем ознаке Шуман заправо одустао од забране арпеђирања, те да начину извођења на који упућује ознака *Kurz und energisch* може да одговара и изузетно хитар и оштар *arpeggio*. У ситуацији када распон шаке пијанисте не дозвољава симултано извођење ових акорада, ово представља једино решење и за сличне акорде у трећој сонати, у уводу и т. 82–83 првог става и т. 21 финала. Разлагање, тј. одвојено свирање басовог тона у односу на остатак вертикале је, као нужан компромис, још прихватљивије у лирским темама у *p* динамици (у другим темама првих ставова прве и друге сонате, т. 51–52, односно 74–78), под условом да је „покривено“ умешном педализацијом.

8.3. Педализација

Шуман није систематски бележио педализацију у својим делима за клавир и са клавиром; његова упутства за употребу (десног) педала су најчешће уопштена и дата кроз ознаке *sempre con pedale* или *mit Pedal*. Шуман је углавном прецизно специфицирао педализацију само на оним местима на којима је желео да добије посебне ефекте, који излазе из оквира уобичајене пијанистичке праксе када је у питању педализација. Ипак, употреба педала се у интерпретацији Шуманове музике подразумева често и када није назначена од стране композитора. У прилог томе да је Шуманова интерпретативна естетика подразумевала издашну употребу педала говори и његово упутство за педализацију у првом издању његове сонате за клавир у фис-молу оп. 11, у коме каже: „Аутори (Флорестан и Еузебијус) употребљавају педал

¹⁵³ Cf. Hans Kohlhase, op. cit., Bd. 2, 191.

готово у сваком такту, у складу са околностима које намеће хармонија. Изузетно, места на којима не желе да се педал користи означена су знаком Θ ; када се ознака *Pedale* поново појави, наставља се стална употреба педала.¹⁵⁴ Белешке савременика о Шумановом свирању такође сведоче да се он снажно ослањао на употребу педала: „Звучало је као да је десни педал био стално притиснут на пола, тако да су се звуци сливали један у други.“¹⁵⁵ Изум педалног механизма за продужавање звука одизањем демфера био је, уосталом, техничко средство од прворазредног значаја за композиторе романтизма (почев од Бетовена). Он је омогућио настанак новог специфичног тонског језика у складу са естетиком романтизма, који подразумева мешање и преливање тонова и хармонија и којим се симулирају већи акустички простори¹⁵⁶.

Међутим, при разматрању ауторског педала у Шумановој музици треба узети у обзир да је читав концепт педализације био примерен тадашњим инструментима, чија је звучност била знатно мања у односу на модерне клавире, и код којих је одзвук при употреби педала био слабији и краћи. Опредељење за извођење на савременим инструментима, стога, захтева врло пажљив ревизионистички приступ оригиналној композиторовој педализацији, како у извођењу не би била изгубљена изражајност специфичних тонских ефеката на које она циља.

Један од карактеристичних примера на које се ово односи се налази на почетку друге сонате за виолину и клавир (т. 1–2). Оригиналном педализацијом на периодном клавиру симулира се ефекат великог простора у коме одјекују кратки, одсечни акорди. Ако би се она задржала и на модерном клавиру, звучни ефекат би био битно другачији и не би одговарао ознаци *Kurz und energisch* (*кратко и енергично*). Очигледно је да нарочити ефекат који је Шуман имао у виду на овом месту суспендује логику усклађивања трајања клавирских са акордима виолине, па би њом руковођено извођење ових акорада без педала било у супротности са његовим намерама. Могућност постизања звучног ефекта који је приближан

¹⁵⁴ Thomas Labé, (Ed.), *About this Edition of Robert Schumann, Piano concerto in A minor, op. 54 for piano solo and orchestra*, Los Angeles, Alfred Music Publishing, 2003, 18.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Cf. David Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities*, Pedagogical Foundations, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2003, 2–5.

оригиналном на савременом клавиру пружа употреба полу-педала. Непостојање Шуманових ознака за педал у наставку увода (т. 3–5) отвара питање да ли се овде подразумева наставак сличне педализације (у смислу *simile*) или свирање без педала. Дуги акорд на другој доби 3. такта и даљи континуирани след акорада већ сами по себи смањују могућност да се „одјек чује“, али се не чини логичним да акорди од почетка т. 3 одједном постану *secco. Diminuendo* (т. 4–5) наговештава постепено скраћивање одјека, а непостојање ознака за педал када се тема износи у *piano* динамици (т. 9 и даље) и када се над паузама у клавирској деоници појављују „коментари“ виолине, сугерише сужавање замишљеног простора и омогућава интимнији израз.

Сличан начин ревизије, који подразумева употребу разних нијанси полу-педала, потребан је и на многим другим местима у првом ставу друге сонате на којима је, као и у уводу, назначено извођење на педалу акорада означених са ', било да за њима следе паузе (као у т. 47, 177, 179 и њима сличним), било пасажима и акорди. У одређеним случајевима композиторове ознаке показују разлике, које би се могле окарактерисати и као недоследности, када је у питању употреба педала на истим мотивима или пасажима. Тако је на пример у т. 139, 141 и 145 октава у басу на почетку такта укључена у педал, док у т. 53, 54, 56, 178 и 180 није (у издању у редакцији Кларе Шуман је басова октава укључена у педал у свим овим тактовима, осим у т. 180). У овим случајевима се чини оправданим (а то чини и већина пијаниста у размотреним извођењима, осим Варјона) укључивање басове октаве у полу-педал који се, онда, понекад може делимично прочистити на трећој или четвртој доби такта. Употреба пуног педала у т. 178 (као што то чини Марта Аргерич), доприноси стварању снажног *armonioso* ефекта, којим се припрема кулминација пред репризу.

Приближавање оригиналном ефекту који је Шуман имао у виду индикујући педализацију у т. 45, 46 првог става друге сонате, у којима стоји ознака *mit Pedal*, и њима сличним, у којима је педал обележен уобичајеним знаком у трајању од једног такта, захтева пажљиво нијансирање педализације уз употребу полу-педала при извођењу на савременим клавирима. Прочишћавање, односно свођење на полу-педал на средини такта у свим овим ситуацијама, неопходно је утолико пре што је силазни мотив увек дат у декрешенду (осим у т. 149–150). Слично нијансирање

педализације потребно је и у т. 128–130 истог става: педал се мора променити на половини такта, како би „контрапунктски“ мотив остао, колико је могуће, изоштрен. Ипак, ова промена у т. 129. треба да буде делимична, тако да се октава у басу, коју лева рука мора да напусти, не изгуби сасвим.

У светлу звучних карактеристика историјског клавира може се објаснити и Шуманова ознака за педализацију у т. 48–50 другог става прве сонате, где је педалом обједињено више хармонија. Овакве звучне комбинације могу се срести и у Бетовеновој музици. Извођење дуа Вајлерштајн на историјским инструментима пружа увид у звучни ефекат који на њима изазива оригинална педализација и разјашњава смисао и одрживост ове, из данашње перспективе, веома необичне индикације. Занимљиво је направити пресек решења која су применили пијанисти у размотреним извођењима на савременим инструментима. Неки од њих (на пример Аргерич, Балсам, Лесаж) потпуно игноришу педализацију на овом месту. Фогт користи полу-педал, а најинтересантније је решење које примењује Варјон, који задржава октаву у басу, мењајући педал према хармонијама у деоници десне руке. Ове занимљиве звучне екстравагантности представљају важан изражајни елемент Шуманове музике. Оне не само што не треба да буду занемарене, већ могу бити искоришћене као принцип и на другим местима (на пример у т. 73, 76 и 77 истог става). Када се узме у обзир да је Шуман често користио задржице које су резултовале секундним сазвучјима (на пример у т. 69, 70 и 72 такође на крају овог става), може се закључити да педализација код Шумана не подразумева обавезно „чишћење“ од оваквих ванакардских тонова. Композиторова ознака за педал у овом примеру даје за право да почетни тактови првог става прве сонате буду изведени на једном педалу (током целог такта): ефекат хармонске замућености који стварају секундне „примесе“ у хармонијама указује се као средство које доприноси креирању грозничаве атмосфере става. Овакав приступ отвара даље нове могућности и у погледу прстореда, односно расподеле нотног текста између руку, које могу да допринесу бољем фразирању и тонском профилисању.

У ред сличних необичности долази и педализација у т. 64, 71 (у репризи 232, 279) и 154 у првом ставу друге сонате. У првом случају (у т. 64 и 232) задржица и њено удвојено разрешење могу да опстану на истом педалу, док је у другом, где је

задржица удвојена, потребно прочишћење педала, али тако да одзвук баса делимично остане. У трећем случају (у т. 154), промена педала са променом хармоније на модерном клавиру је неопходна.

Занимљиво је да је Шуман у другом трију другог става друге сонате врло доследно бележио педал само у сваком шестом такту. Очигледно је да је педал на овом месту у служби динамике: он треба да потпомогне *crescendo*, који води до врхунца фразе у сваком седмом такту. Слично је и на крају става у т. 216–220. Имајући у виду Шуманову праксу у вези са педализацијом, ово не мора бити схваћено као његова сугестија за одсуство педала у остатку става, нарочито у првом трију, који по свему судећи, треба и у том смислу да контрастира *secco staccato* звуку првог одсека скерца. Ипак, штедљивија употреба педала у другом трију омогућава изразитији ефекат динамичког узлета у тактовима у којима је педал назначен.

У вези са педализацијом у финалу друге сонате, на чијем почетку стоји само оквирна Шуманова ознака *mit Pedal*, од значаја је разликовати две ситуације: оне у којима разложени акорди у левој руци започињу квинтом (као на пример у т. 1) и оне чији је први интервал октава (у т. 9 и њему сличним). У првом случају упутна је штедљивија употреба педала (односно полу-педала), док се у другом може користити дужи, пуни педал јер акорд, који започиње првим аликвотом, звучи мање замућено од оног који започиње квинтом.

Дискретна примена (десног) педала могућа је и у лаганом ставу друге сонате, за добијање (у теми става) утиска „сочних“, али ипак „оваздушених“ и никако не разливених акорада на лаути. Такође, мелодијски карактер деонице десне руке у првој варијацији, упућује на уздржљиву употребу педала, како би ова контрапунктска линија била донета певно, а незамућено.

Због околности свог настанка и чињенице да Шуман није стигао да је припреми за штампу, трећа соната не садржи никакве ознаке за педализацију. Као и у погледу темпа, о адекватној педализацији у овој сонати се може закључити на основу искуства са прве две сонате и другим Шумановим делима. Тако се на основу Шуманове педализације у првом ставу друге сонате (у т. 139, 141, 145) може претпоставити да би Шуманов педал, да га је уписао, у т. 5–7 првог става треће сонате трајао скоро цео такт, до паузе у четвртој доби и укључивао и први акорд у

такту, означен са '. Такође би се могло претпоставити да би педал у т. 56 и 129 у истом ставу трајао најмање до четврте добе. Прилагођавање оваквих хипотетичких ознака звучности савременог клавира, водило би у првом случају употреби полу-педала. Имајући у виду већ објашњени смисао *staccato* ознака у Шумановој музици, може се претпоставити да није искључена употреба (полу-)педала и у т. 30, 31 (и сличним) у првом ставу, као и у т. 18–20 *Интермеца*.

Наравно, све наведене пројектоване нијансе у педализацији замишљене су у условима нормалне акустике и подложне су променама због прилагођавања специфичностима инструмента и акустике простора у коме се свира.

Лагани став друге сонате садржи ознаку за употребу *una corda* педала – *mit Verschiebung* (од *verschieben* нем. – померити, помицати)¹⁵⁷. Као и педал за одизање демфера, и *una corda* педал је био драгоцено средство романтичара за постизање нарочитих тонских ефеката и атмосфера, за креирање звучне перспективе, односно илузије да звук долази из даљине. При томе треба имати у виду да се употребом *una corda* педала на клавирима из Шуманове епохе добијала много значајнија разлика у боји звука него на данашњим. Иако се ознака за употребу *una corda* педала у сонатама за виолину и клавир налази само у овом ставу, постоје и друга места у сонатама где је његова употреба примерена. Нека од њих би могла бити: у првој сонати: т. 183–186 пред коду првог става, део **B** (од т. 16–25) и т. 75–79 на крају другог става, као и т. 111–117 и 170–175 са предтактима у финалу, а у другој: т. 14–18, 171–174, 225–234 (до друге добе) у првом ставу, а 153–155 (до друге добе) и 181–187 у другом ставу.

¹⁵⁷ Немачки назив *Verschiebung* потиче од померања механизма којим се постиже да чекић удара у једну или две жице. На већини инструмената из Шумановог времена *una corda* педал је померао механизам тако да чекић удара у две, а не у једну жицу (мада је на неким клавирима било могуће користити обе опције у зависности од тога да ли је педал притиснут до пола или до краја). Назив *una corda* задржао се из времена двојичног штимовања, када се померањем механизма заиста постизало да чекић удара у само једну жицу. Треба напоменути да се, иако се немачки глагол *verschieben* може превести и као одгодити или одложити, ознака *mit Verschiebung* односи искључиво на домен звука, а никако не на евентуално агогичко одлагање, задржавање или кашњење, као што се код неких аутора и извођача може срести. Cf. David Montgomery (Ed.), op. cit., 2003, 5.

ЗАКЉУЧАК

Истраживање у раду је потврдило асимптотски карактер тежње да се у интерпретацији Шуманових соната за виолину и клавир досегну аутентичне композиторове намере. Оно је продубило свест о томе да нотни текст, као заступник композитора, отвара пред извођачем многе дилеме и да је свака интерпретација само лична истина онога ко интерпретира. Садржајна и структурна анализа музике, комбинована са информацијама из историјских извора о биографском, естетичком и извођачко-практичном контексту настанка ових дела, указала је, међутим, на многе смернице за приближавање композиторовим намерама у погледу драматургије, карактеризације, временске организације, фразирања и тонског обликовања у њиховој интерпретацији унутар ансамбла виолина-клавир. Ове смернице су сагледане и кроз поређење са примерима из интерпретативне традиције, у којој су уочене промене извођачко-практичних трендова и карактеристични поступци у тумачењу Шуманових соната за виолину и клавир, од којих неки представљају отклон од композиторових упутстава у вези са темпом и његовом флексибилношћу, а посредно и од његових намера у вези са драматургијом и карактеризацијом ових дела. Показано је да је, у циљу приближавања аутентичној композиторовој звучној представи, неопходна ревизија оригиналних Шуманових ознака за педализацију при извођењу на савременим клавирима.

Анализа Шуманових соната за виолину и клавир у многим аспектима омогућила је увид у композиционо мајсторство са којим су бројне музичке и ванмузичке референце уплетене у полифоно, ритмички и хармонски сложено музичко ткиво, разноврсног и снажног романтичарског израза. Овакво сагледавање соната потврдило је бесмисленост предрасуда о њима као делима мање вредности у којима се могу препознати знаци „нестајања креативне снаге“ и „менталне исцрпљености“ њиховог ствараоца, као и неоправданост занемаривања и изостављања треће сонате са стандардног концертног репертоара два виолина-клавир.

ЛИТЕРАТУРА

1. Anders, Gerhard, Zu den Werken des heutigen Konzerts, Konzert von Krystian Zimerman und Hagen Quartett in Kölner Philharmonie, 14. Juni 2012, 8–9, <http://www.koelner-philharmonie.de/media/content/veranstaltung/programmheft/2012-06-14.pdf>, ac. 20. 11. 2014.
2. Bär, Ute und Christiane Edinger, Vorwort und Hinweise zur Interpretation in Robert Schumann, *Sonaten für Violine und Klavier* I,II [Partitur], Wien, Wiener Urtext Edition –Schott/Universal Edition, 2003, 2007. III–V, III–VI
3. Biss, Jonathan: Meet The Schumanns (And Their Cryptic Communications), <http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2012/09/26/161842022/jonathan-biss-meet-the-schumanns-and-their-cryptic-communications>, 20. 11. 2014.
4. Brown, Clive, *Classical Romantic and Performing Practice 1750–1900*, New York, Oxford University Press, 1999.
5. Butt, John, (Ed.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
6. Czerny, Carl, *Klavierschule* Op. 500 (*Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend*), Wien, 1838, <http://www.koelnklavier.de/quellen/czer-op500/c03-a.html>, ac. 24. 10. 2014.
7. Danuser, Hermann, *Musikalische Interpretation (Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 11), Laaber, 1992, 13–17.
8. David, Ferdinand, *Violinschule*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1863, http://imslp.org/wiki/Violinschule_%28David,_Ferdinand%29, ac. 03.07.2015.
9. Dreyfus, Laurence, Beyond the Interpretation of Music, *Dutch Journal of Music Theory, Volume 12, Number 3*, 2007, 253–272, https://www.academia.edu/265369/Beyond_the_Interpretation_of_Music, ac. 16.06.2014.
10. Hinson, Maurice, (Ed.) *At the piano with Robert and Clara Schumann*, Van Nuys, Alfred Music Publishing, 1988.

11. Йоффе, Борис, *Эссе, письма и записки о музыке*, <http://intoclassics.net/publ/4-1-0-147>, ac. 14.07.2014.
12. Isserlis, Steven, Booklet Text in Robert Schumann: Music for cello & piano, Steven Isserlis (cello), Dénes Várjon (piano), [CD], Hyperion Records, 2009.
13. Johnson, Stephen, Schumann String Quartets, Doric String Quartet [CD Review], BBC Music Magazine, December 2011, <http://www.doricstringquartet.com/schumann-string-quartets-reviews>, ac. 20. 11. 2014.
14. Kaminsky, Peter M., *Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann's Papillons, Carnaval and Davidsbündlertänze*. Ph. D. diss., University of Rochester, 1989.
15. Kohlhase, Hans, *Die Kammermusik Robert Schumanns* Bd.1&2, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1979.
16. Knyt, Erinn Elizabeth, *Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities*, Stanford University, 2010.
17. Krebs, Harald, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
18. Labé, Thomas: About this Edition in Robert Schumann: *Piano concerto in A minor, op. 54: for piano solo and orchestra*, Los Angeles, Alfred Music Publishing, 2003.
19. Leech-Wilkinson, Daniel, Changing Performance Styles: Piano Playing y *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London, 2009, <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap6.html#fn20>, ac. 19. 11. 2014.
20. Lippman, Edward A., Theory and Practice in Schumann's Aesthetics in *The Philosophy and Aesthetics of music*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1999.
21. Mathay, Tobias, *Musical Interpretation*, Boston Music Company, Boston, 1913, <http://www.archive.org/stream/musicinterpretat00mattiala#page/79/mode/1up/search/rubato>, ac. 11.11.2014.
22. Meyer, Andreas (Hrsg.), *Robert Schumann – das Spätwerk für Streicher*, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, 2012.
23. Montgomery, David, *Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2003.

24. Neighbour, Oliver W., Preface in Robert Schumann, *Sonata No.3 in A minor*, London, Schott & Co. Ltd., 1956.
25. Newcomb, Anthony, Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies in *19-th Century Music*, Vol. 11, No. 2, (Autumn 1987), 164–174, <http://www.jstor.org/stable/746729>, ac. 10.01.2011.
26. Perrey, Beate Julia (Ed.), *The Cambridge companion to Schumann*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
27. Philip, Robert, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
28. Plotnikov, Boris, *Notes on Musical Dramaturgy in Chopin's Second Piano Sonata*, <http://www.eunomios.org/contrib/plotnikov2/plotnikov2.pdf>, ac. 10.07.2014.
29. Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1998.
30. Reich, Nancy B., *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Cornell University Press, New York, 2001.
31. Reiman, Erika, *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, Rochester, The University of Rochester Press, 2004.
32. Rosenblum, Sandra P., The Uses of *Rubato* in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries, *Performance Practice Review* 7, 1994, 33–53, <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol7/iss1/3/>, ac. 16.02.2014.
33. Schumann, Robert, *On Music and Musicians* (ed. by Konrad Wolff, transl. by Paul Rosenfeld), Berkeley, University of California Press, 1983.
34. Schumann, Robert, *Schriften*, <http://www.koelnklavier.de/quellen/schumann/kr126.html>, ac. 09.07.2014.
35. Schumann, Robert, *Tagebücher, Bd. I–III*, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig, 1987.
36. Seiffert, Wolf-Dieter, Phone interview with Dr. Michael Struck on Schumann's metronome markings, http://www.henle.de/files/interview_struck.pdf, ac. 17.10.2014.
37. Smith, Stephen James, *Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9*, Thesis in partial fulfillment of the

- requirements for degree of the Doctor of Musical Arts, University of British Columbia, Vancouver, 1994, 12,
https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7125/ubc_1994-953942.pdf?sequence=1, ac. 14. 11. 2014.
38. Spohr, Louis, *Violinschule*, Wien, 1832,
http://imslp.org/wiki/Violinschule_%28Spohr,_Louis%29, ac. 03.07.2015.
39. Stinson, Russell, *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, New York, Oxford University Press, 2006.
40. Thompson, Damian, The syphilitic sound of Schumann's violin concerto is part of its genius, *Spectator*, 29.06.2013.
<http://www.spectator.co.uk/arts/music/8945371/the-syphilitic-sound-of-schumanns-violin-concerto-is-part-of-its-genius/>, ac. 20.02.2014.
41. Todd, Larry (Ed.), *Schumann and his World*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
42. Tunbridge, Laura, *Schumann's Late Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
43. Veselinović–Hofman, Mirjana, *Pred muzičkim delom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.
44. Wagner, Petra, Meter Specific Timing and Prominence in German Poetry and Prose,
<http://pub.uni-bielefeld.de/luur/download?func=downloadFile&recordId=2495885&fileId=2577894>, ac. 02.07.2015.
45. Wolf, Konrad, *The Teaching of Artur Schnabel: A Guide to Interpretation*, London, Faber and Faber Limited, 1972.

Списак референтних нотних извора

1. Bach, Johann Sebastian, *Cantate am ersten Weihnachtsfesttage über das Lied Gelobet seist du Jesu Christ*, No.91, Wilhelm Rust (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1875.
2. Mendelssohn-Bartholdys, Felix, *Trio Op.66*, Julius Rietz (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1874-82.

3. Schumann, Robert, *Drei Quartette Op. 41*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881.
4. Schumann, Robert, *Drittes Trio Op. 110*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880.
5. Schumann, Robert, *Gesänge der Frühe Op. 133*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885.
6. Schumann, Robert, *Impromptus Op. 5*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885.
7. Schumann, Robert, *Liederkreis, Zwölf Gesänge von J. von Eichendorff Op.39*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885.
8. Schumann, Robert, *Myrthen, Liederkreis Op. 25*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1887.
9. Schumann, Robert, *Noveletten Op. 21*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879.
10. Schumann, Robert, *Phantasie für Violine mit Orchester Op. 131* [Partitur], Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1887.
11. Schumann, Robert, *Quintett Op.44*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880.
12. Schumann, Robert, Sonata No.3 in A minor [композиторов манускрипт накнадно компонованих ставова], <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/277354>, ас. 03.07.2014.
13. Schumann, Robert, Sonata No.3 in A minor, Oliver W. Neighbour (Ed.), London, Schott & Co. Ltd., 1956.
14. Schumann, Robert, *Sonate für Pianoforte und Violine Op. 105*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885.
15. Schumann, Robert, Sonaten für Violine und Klavier, Band 1, Ute Bär, Christiane Edinger, Peter Roggenkamp (Eds.), Wiener Urtext Edition – Schott/Universal Edition, Wien, 2003.
16. Schumann, Robert, Sonaten für Violine und Klavier, Band 2, Ute Bär, Christiane Edinger, Peter Roggenkamp (Eds.), Wiener Urtext Edition – Schott/Universal Edition, Wien, 2007.

17. Schumann, Robert, *Vier Märsche Op. 76*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1887.
18. Schumann, Robert, *Zweite Grosse Sonate für Violine und Pianoforte Op. 121*, Clara Schumann (Hrsg.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880.

Списак референтних аудио издања

1. Schumann: The Complete Sonatas of Schumann, The Weilerstein Duo, [CD], Azica Records, Azica71204, 1995.
2. Schumann: Fantasy Pieces, Op. 73; Sonatas for Violin & Piano, Polina Leschenko/Dora Schwarzberg, [CD], Avanti Records, 2006.
3. Schumann: *Klavierwerke & Kammermusik - III* [CD], Alpha 121, 2007. (Gordan Nikolitch/Eric Le Sage)
4. Schumann, *Music for cello & piano*, Steven Isserlis (cello)/Dénes Várjon (piano), [CD], Hyperion Records, 2009.
5. Schumann: Violin Sonatas 1-3, Isabelle Faust (violin)/Silke Avenhaus (piano), [CD], CPO, Catalogue Number: 999 597-2, 2000.
6. Schumann: Violin Sonatas 1-3, Ilya Gringolts/Peter Laul, [CD], Onyx, Catalogue No: ONYX4053, 2010.
7. Schumann: Violinsonaten Nos. 1&2, Gidon Kremer/Martha Argerich [CD], Deutsche Grammophon, 1986.
8. Schumann: Violin Sonatas, Christian Tetzlaff/Lars Vogt, [CD], Ondine: ODE 1205-2, 2013.
9. Schumann: Violin Sonatas, Ulf Wallin/Roland Pöntinen, [CD], Bis, Catalog #: 1784, 2011.
10. Schumann: Violin Sonatas, Carolin Widmann/ Dénes Várjon, [CD], ECM Records GmbH, 2008.

Остали аудио и аудио-визуелни извори

1. Christian Tetzlaff Workshop in Steinway Hall, 2011,

- <http://www.youtube.com/watch?v=04uvok2n0QI>, ac. 07.08.2014.
2. Schumann: *Intermezzo*, Pinchas Zukerman,
<https://www.youtube.com/watch?v=6VWaq6jfr8M>, ac. 07.08.2014.
 3. Schumann: *Kinderszenen op.15*, Fanny Davies,
<https://www.youtube.com/watch?v=4ETFnpof3Xc>,
<https://www.youtube.com/watch?v=JSWpBtNnynY>, ac. 17. 10. 2014.
 4. Schumann: *Kinderszenen op.15*, Adelina de Lara,
<https://www.youtube.com/watch?v=eWutTfXvuW8>, ac. 17. 10. 2014.
 5. Schumann: *Kreisleriana op. 16 (VI Sehr langsam)*, Karl Reinecke,
<http://www.youtube.com/watch?v=r4TkWUq6s2M>, ac. 17. 10. 2014.
 6. Schumann: *Violin Sonata No.1 Opus 105*, Renaud Capuçon, Martha Argerich,
<http://www.youtube.com/watch?v=zj1awv-Uew0>, ac. 03.07.2015.
 7. Schumann: *Violin Sonata No.1 Op. 105*, Christian Ferras, Pierre Barbizet,
<http://www.youtube.com/watch?v=QOY5ENBcbTc>,
<http://www.youtube.com/watch?v=obTV6cguBtk>,
<http://www.youtube.com/watch?v=Wh95qms4ZaU>, ac. 03.07.2015.
 8. Schumann: *Violin Sonata No.1 Op. 105*, Roman Totenberg, Artur Balsam,
<http://www.youtube.com/watch?v=os24Hq5XMA0>, ac. 05.04.2014.
 9. Schumann: *Violin Sonata No. 2*, Renaud Capuçon, Martha Argerich,
<http://classic-online.ru/ru/listen/147471> , ac. 05.07.2015.
 10. Schumann: *Violin Sonata No.2 Op. 121*, Christian Ferras, Pierre Barbizet,
<http://www.youtube.com/watch?v=-fabwMmpXOA>,
<http://www.youtube.com/watch?v=tY4m86FRHW8>,
<http://www.youtube.com/watch?v=h7iQROjEoNs>,
<http://www.youtube.com/watch?v=6A3zxghEvCg>, ac. 03.07.2015.
 11. Schumann: *Violin Sonata No. 2*, Yehudi Menuhin, Hephzibah Menuhin,
<http://www.youtube.com/watch?v=QBdhagN2rFk> , ac. 07.08.2014.
 12. Schumann: *Violin Sonata No.2 Op. 121*, Roman Totenberg, Artur Balsam,
<http://www.youtube.com/watch?v=frBIPW4Q3A4>, ac. 05.04.2014.