

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ДРАГОШ С. ХОЛЦЛАЈТНЕР

**СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ У ИЗВОЂЕЊУ
КЛАВИРСКОГ ДУА НА ЈЕДНОМ ИЛИ ДВА
ИНСТРУМЕНТА НА ПРИМЕРУ ВАРИЈАЦИЈА ИЗ
ЕПОХЕ РОМАНТИЗМА**

ПИСАНИ ДЕО ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Ментор:

**др. ум. Дејан Суботић, ванредни професор,
Факултет музичке уметности у Београду**

Коментор:

**др. Весна Микић, редовни
професор, Факултет музичке уметности у Београду**

Београд, 2019.

Апстракт

Варијациони облик у извођаштву представља за сваког извођача велики интерпретативни изазов. То подразумева, пре свега, осим поседовања техничких капацитета извођача, један посебни ниво уметничке зрелости, као и могућности примене највишег степена креативности у оквиру варирања тематског материјала. Варијациони облик у историји музике, од барока, преко класицизма и романтизма, до музике данашњег времена, прошао је кроз многобројне еволутивне фазе, као и само извођаштво. Посматрајући музичка дела из осамнаестог, а нарочито из деветнаестог века, међу извођачима се природно намеће питање: какав је био уметнички ниво извођаштва у претходним вековима? Одговор на то питање, на жалост, не постоји у конкретном смислу. Наиме, једино је кроз писани документ могуће, али само до одређених граница, утврдити ниво извођаштва осамнаестог и деветнаестог века, кроз историјске списе и, донекле, биографије самих извођача, као и композитора/извођача. Напредак технологије, који је узроковао настанак носача звука и његовог репродуковања, настао је тек крајем деветнаестог века, оставивши млађим генерацијама немогућност подробнијег упознавања са извођачким стваралаштвом уметничких великана осамнаестог и деветнаестог века.

Варијациони облик у оквиру камерног састава клавирски дуо, који подразумева свирање двоје извођача на једном инструменту и на два инструмента засебно, пратио је стилске промене кроз деценије друге половине осамнаестог и кроз читав деветнаести век. Такође, кроз поменути период је и клавир прешао свој еволутивни пут развоја, и то не само у технолошком напретку, већ и у самом односу, па чак и поштовању према самом инструменту, од салонског украса до признатог концертног инструмента. Спој тих аспеката спонтано доводи до питања: у чему је разлика у извођењу клавирског дуа на једном и на два инструмента? Одговор, или би исправније било рећи, одговоре на то питање може пружити истраживање у оквиру теме *„Сличности и разлике у извођењу клавирског дуа на једном или два инструмента на примеру варијација из епохе романтизма.“* Ако је једно постављено питање, оно по правилу захтева и један одговор. Међутим, одговор на питање везано за разлику у извођењу камерног састава клавирски

дуо у обе варијанте је све, само не једноставан, тако да један одговор никако не би био захвалан. То подразумева и дубоко истраживање кроз поменућу тему, а варијације из епохе романтизма могу разјаснити многе недоумице на које извођачи наилазе, како у стварању концепције дела, тако и везано за конкретне извођачке проблеме везане за техничко – агогичку проблематику.

Варијације за клавирски дуо за четири руке Јоханеса Брамса (Johannes Brahms), Франца Шуберта (Franz Schubert) и Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn), као и за два клавира Роберта Шумана (Robert Schumann) и Камија Сен-Санса (Camille Saint-Saëns), одлични су примери не само за представљање извођачке проблематике овог камерног ансамбла и њихова успешна решења, већ и да понуди одговоре на питање о суштинским разликама у извођачком приступу самом инструменту у обе варијанте. Кроз примере варијација наведених композитора добиће се јаснија слика у самом извођачком приступу клавирском дуу, као и у примени могућих решења у оквиру извођења варијацијоног облика за овај камерни ансамбл.

САДРЖАЈ

1) Апстракт.....	2
2) Садржај.....	4
3) Поглавље 1 – Разлике у извођачком приступу и односу између клавирског дуа у четири руке и за два клавира – олакшавајуће и отежавајуће извођачке околности.....	6
Поглавље 1.2 – Извођачки проблеми и могућа решења – четвороручно свирање.....	7
Поглавље 1.3 – Извођачки проблеми и могућа решења – два клавира.....	9
4) Поглавље 2 – Анализа и примери извођачких проблема у варијацијама за клавирски дуо за четири руке из епохе романтизма.....	12
Поглавље 2.1 – Јоханес Брамс: <i>Варијације на Шуманову тему за четири руке, оп.23</i> – проблематика педализације и полиритмије у четвороручном свирању.....	12
Поглавље 2.2 – Франц Шуберт: <i>Варијације на оригиналну тему за четири руке, оп.35 (D813)</i> – међусобни однос деоница и њихово преплитање.....	26
Поглавље 2.3 – Феликс Менделсон: <i>Анданте и варијације за четири руке, оп.83а</i> – солистичко третирање деоница у четвороручном свирању и подједнака подела развијања тематског материјала међу деоницама.....	41
5) Поглавље 3 – Анализа и примери извођачких проблема у варијацијама за клавирски дуо за два клавира из епохе романтизма.....	62
Поглавље 3.1 – Роберт Шуман: <i>Анданте и варијације за два клавира, оп.46</i> – приказивање односа између изођача у свирању на два клавира – међусобно допуњавање и третмани деоницама.....	62
Поглавље 3.2 – Камил Сен-Санс: <i>Варијације на Бетовенову тему за два клавира, оп.35</i> – примена Бетовеновско – реминисценцијских композиционих поступака у свирању тематског материјала на два клавира.....	79

6) Закључак.....	100
7) Литература.....	105
8) Биографија.....	107

Поглавље 1 – Разлике у извођачком приступу и односу између клавирског дуа у четири руке и за два клавира – олакшавајуће и отежавајуће извођачке околности

Камерни састав клавирски дуо подразумева две варијанте – два извођача за једним инструментом – клавиром, и два извођача на по једном инструменту – клавиру. Отуда је овај ансамбл јединствена појава у инструменталној музици, јер је клавир, поред осталих клавијатурних инструмената попут чембала и оргуља, једини инструмент на коме могу свирати два извођача истовремено. На тај начин, клавир осваја једну потпуно нову изражајну улогу.

Са друге стране, треба имати у виду суштинске разлике у пијанистичком захвату када се упоређује заједничко свирање на једном и на два клавира. Док у четвороручном свирању свака деоница је део звучне целине једног инструмента, односно једног звучног извора, али су извођачи просторно ограничени, дотле свирање на два клавира пружа сваком извођачу не само много већу просторну слободу, већ им омогућава и остваривање пуног пијанистичког захвата. Другим речима, у компарацији са четвороручним свирањем, имају потпуну контролу свог музичког апарата и у оквиру ансамбла, зависе за инструментом искључиво сами од себе. Али може се констатовати да обе варијанте клавирског дуа – четвороручно и за два клавира – стављају извођаче пред сличне извођачке проблеме, као што су тумачење целине на заједнички начин, усаглашавање тонских боја, као и усаглашеност клавирског звука у обе варијанте посебно. Постоје предности, као и мане извођења клавирског дуа у четири руке и за два клавира, које ће у овом тексту бити детаљно размотрене.

Поглавље 1.2 – Извођачки проблеми и могућа решења – четвороручно свирање

У четвороручном свирању извођачи седе један поред другог. Ако се клавир посматра из директног извођачког угла, извођач који свира деоницу *secondo* седи са леве, док извођач који свира деоницу *primo* седи са десне стране. Овде се већ на почетку наилази на потешкоћу, јер је природан положај седења извођача за клавиром на средини инструмента. Такав положај је најудобнији, јер омогућава извођачу не само равномеран положај руку и природнији однос између дубоког и високог регистра, као и лакши приступ педалу, већ му омогућава и да седи за клавиром исправљених леђа и да на тај начин правилно преноси тежину тела на инструмент.

За разлику од солистичког или од камерног свирања за два клавира, у четвороручном свирању ови наведени елементи су отежани. Најпре треба кренути од самог седења двоје извођача за инструментом. У поређењу са солистичким извођаштвом, које извођачу пружа одређену врсту слободе за инструментом, у камерном саставу клавирски дуо за четири руке таква слобода је ограничена. Два извођача за једним клавиром често могу један другом засметати у заједничкој интерпретацији, јер су деонице у партитури четвороручних композиција осмишљене на тај начин да су руке двоје извођача веома близу једне другој, стога се често догађа да се у четвороручном свирању оне међусобно додирују. Углавном су то бочни делови шака, зглобови, лактови, а врло често долази и до међусобног додира самих прстију двоје извођача, што може изазвати нелагодност и нарушити извођачима концентрацију. Постоји опште и јасно правило да се нотни текст не сме исправљати, јер се на тај начин руши аутентичност ауторових мисли, као и опасност да се крочи на терен транскрипције. Ипак, у самом нотном тексту великог броја композиција за клавирски дуо у четири руке врло често је фактура замршена и додатно закомпликована нотним вредностима у којима долази до неминовног преплитања обе деонице и врло честог сударања руку двоје извођача. Сходно томе, извођачи су принуђени да одређене нотне вредности скраћују, како не би дошло до међусобног сударања руку. Педализација им у тим моментима може само донекле помоћи, у зависности од агогичких

ознака у партитури. Педализација је по правилу препуштена извођачу деонице *secondo*, који због тога има још отежанији физички приступ инструменту, нарочито и због употребе левог педала, јер на тај начин може доћи до укочености леве ноге и руке. Затим, када сваки извођач посебно увежбава своју деоницу, у тренутку када се почне са заједничким пробама може доћи до проблема, нарочито уколико један извођач није детаљно упознат са деоницом другог извођача, што такође може бити проблем и у варијанти клавирског дуа за два клавира. Конкретно, у четвороручном свирању постоји решење за тај аспект извођачке проблематике, нарочито за извођача деонице *secondo*. Наиме, извођачу деонице *secondo*, који заправо најчешће у варијанти четвороручног свирања има улогу мелодијске пратње, док увежбава своју деоницу саветује се да пева мелодијску линију деонице *primo*, када та деоница предњачи у најчешћим деловима композиције. Тим поступком извођач деонице *secondo* себи ће пуно олакшати вежбање свог парта пред почетак заједничких проба. Овакав поступак се подразумева и за извођача деонице *primo* када увежбава свој парт. Такође, у психолошком смислу извођачима може пуно олакшати још један користан савет: док сваки извођач понаособ увежбава своју деоницу, саветује се да постави још једну столицу поред себе. На тај начин ће себи већ од самог почетка, односно од учења нотног текста, поставити одређено просторно ограничење за инструментом и психолошки олакшати проблематику будућих заједничких проба.

Партитура деоница *primo* и *secondo* у четвороручном свирању по правилу је осмишљена тако да сваки извођач који изводи своју деоницу на свом делу нотног пулта на клавиру има своју деоницу у вертикалном или хоризонталном положају, у зависности од издања композиције која се изводи. Ово подразумева пре свега практичност у смислу да оба извођача могу имати увид у деоницу другог извођача, нарочито када у делима долази до неких већих пауза у некој од две деонице, тако да један извођач може пажљиво пратити соло деонице другог извођача. Партитура осмишљена на овакав начин веома помаже извођачима, а нарочито извођачу деонице *secondo* у смислу педализације, јер имају јасан увид у обе деонице, као и у агогичке тенденције другог извођача, у чему им највише помаже близина заједничког седења за инструментом. Комуникација између оба извођача у овом смислу је веома олакшана и захвална. С обзиром на то да у четвороручном свирању извођач деонице *secondo* седи са леве, а извођач деонице *primo* са десне стране,

подела у клавирском регистру је јасна – у четвороручном свирању деоница *primo* је углавном конципирана да су обе руке у партитури написане за извођење у виолинском, а за деоницу *secondo* највећим делом у бас кључу.

Ограничен физички простор за инструментом јесте отежавајућа извођачка околност у четвороручном свирању, међутим, у компарацији са извођењем клавирског дуа на два клавира, близина заједничког седења двоје извођача у четвороручном свирању у многоне олакшава међусобну комуникацију међу извођачима, што подразумева олакшано заједничко дисање, прецизније давање међусобних знакова, као и боље агогичко нијансирање. Такође, заједничко постизање тонских боја у односу на извођење на два клавира је олакшано, због фокуса на један инструмент, односно на јасну расподелу клавирског регистра међу деоницама.

Поглавље 1.3 – Извођачки проблеми и могућа решења – два клавира

Друга варијанта камерног састава клавирски дуо, насупрот четвороручном свирању, подразумева свирање на два клавира. Главна предност извођења клавирског дуа на два клавира, у односу на четвороручно свирање, представља комфор и слободу за инструментом за извођаче. На тај начин, сваки од извођача у ансамблу може у пуној мери да искаже свој пун пијанистички потенцијал, јер им то фактуре деоница дозвољавају. Затим, у делима за клавирски дуо за два клавира, с обзиром на то да су у питању два инструмента, преовладава потпуно другачија звучна слика у односу на четвороручно свирање, где је у питању један звучни извор. Премда у четвороручном свирању деоница *secondo* преовладава у доњем регистру клавира и представља хармонску пратњу и по генералном правилу свира тише у односу на деоницу *primo*, која представља извођење мелодијске линије, у свирању на два клавира постоји далеко већа равноправност међу деоницама. Оно што такође треба напоменути јесте чињеница да је у свирању на два клавира другачији технички захват – док је у четвороручном ближи камерном, у свирању на два клавира ближи је солистичком приступу.

Звучни баланс у извођењу клавирског дуа на два клавира може проузроковати извођачима недоумицу. Наиме, за разлику од четвороручног свирања, где извођачи седе један поред другог, у извођењу за два клавира сваки извођач седи за својим инструментом. У интерпретацији за два клавира постоје две варијанте просторног положаја инструмената: да су два клавира један поред другог, или да су један наспрам другог. Ако би се применила компарација са четвороручним свирањем, намеће се закључак да је захвалнија варијанта када су извођачи, а самим тим и инструменти, тик један поред другог. У том случају се поставља питање какав би био звучни баланс? Неспорно је да такав положај инструмената више одговара извођачима због боље међусобне комуникације, али би звучни баланс био доведен у питање. Решење за квалитетнији звучни баланс у таквој комбинацији распореда инструмената лежи у положају подигнутог клавирског поклопаца.

Од величине и акустике звучног простора где се неко дело за два клавира изводи зависи на којој висини би требало поклопац клавира да буде подешен. То конкретно подразумева да поклопац клавира извођача деонице *primo* мора бити на мањој висини подигнут од поклопаца клавира извођача деонице *secondo*, који је у овом случају удаљенији како физички, тако и звучно.

Друга варијанта подразумева да су два клавира један наспрам другог. Ово подразумева далеко бољу генералну звучну слику, али је због веће међусобне удаљености интерпретативна комуникација између два извођача отежана. Распоред поклопаца на два клавира би у овом случају подразумевао да на клавиру извођача деонице *secondo* поклопац буде у потпуности уклоњен, док би на клавиру извођача деонице *primo* био подигнут на највећу висину. У таквој комбинацији посебну потешкоћу би имао извођач деонице *secondo*, коме би доњи регистар клавира био окренут супротно, што није природно постављен положај клавира за јавно извођење, који подразумева да горњи регистар – дискант, буде окренут ка публици. Овакав положај два клавира у камерном извођаштву отежавајућ је и за међусобну извођачку комуникацију, а може потенцирати и већу индивидуалност међу извођачима, која може резултирати удаљавањем од камерног израза и тежити солистичком. Ипак, чињеница је да су партови у свирању на два клавира у великој мери третирани на солистички начин, заправо показатељ тенденције да се у

оквиру клавирског дуа за два клавира покажу, на другачији начин од четвороручног свирања, све изражајне могућности клавира као камерног инструмента, а да се при томе не умањи пијанистичка извођачка захтевност.

Варијације из епохе романтизма у себи садрже све елементе који могу успешно превазићи извођачке проблеме везане за ансамбл клавирски дуо, јер умеће развијања тематског материјала кроз варијације из епохе романтизма код извођача подиже ниво осветљивању заједничког свирања, као и подстицање боље међусобне сарадње у оквиру камерног ансамбла. У примерима варијација из епохе романтизма који следе биће изложени сви интерпретативни проблеми са којима се извођачи у оквиру клавирског дуа сусрећу, као и њихова могућа решења.

Варијациони облик у инструменталној музици представља много више од самог умећа варирања или импровизације – он подразумева константно одржавање контакта развијања тематског материјала са темом, укрштајући композиторско умеће и извођачке вештине интерпретатора. Варијациони облик у оквиру клавирског дуа у обе варијанте на примеру варијација из епохе романтизма подразумева увид у, са једне стране различитих техника умећа варирања тематских материјала њихових или туђих тема код Брамса, Шуберта, Менделсона, Шумана и Сен-Санса, а са друге стране њихову заједничку тежњу ка заједништву целине камерног ансамбла клавирски дуо, као и показивања свих изражајних средстава клавира у оквиру поменутог камерног састава.

Поглавље 2 – Анализа и примери извођачких проблема у варијацијама за клавирски дуо за четири руке из епохе романтизма

Интерпретативни прикази четвороручних варијација Јоханеса Брамса (Johannes Brahms), Франца Шуберта (Franz Schubert) и Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn), приказују аспекте извођачке проблематике клавирског дуа у четири руке, њихову анализу и решавање проблема. Сваки од наведених композитора поседује неку своју аутентичну црту, која извођачима може послужити као добра полазна тачка. Међутим, детаљном анализом њихових варијација и решавањем конкретних извођачких недоумица, четвороручно свирање приказаће се из једног другог угла, које извођачима пружа једно од решења за остваривање концепцијских идеја.

Поглавље 2.1 – Јоханес Брамс: *Варијације на Шуманову тему за четири руке, оп.23* – проблематика педализације и полиритмије у четвороручном свирању

Варијације на Шуманову тему за четири руке, оп.23 Јоханеса Брамса не поседују само главна обележја Брамсове инструменталне музике, попут полиритмије, густе акордске фактуре и дугачких мелодијских линија, већ поседују у себи и специфичну проблематику поменутих компоненти адаптирану на облик четвороручног свирања. Ово комплексно и захтевно четвороручно дело које је Брамс написао 1861., пет година након смрти Роберта Шумана, посветио је Јулији Шуман, ћерки Роберта и Кларе Шуман, а заједно изводио четвороручно у оквиру клавирског дуа управо са Кларом.

Међусобни однос Кларе Шуман и Јоханеса Брамса и данас је расправа многих историчара и биографа да ли је у питању било искрено пријатељство или потиснуте међусобне емоције. Пријатељство са породицом Шуман, које датира из друге половине 1853., оставило је на Брамса неизбрисив утисак како према Роберту као уметничкој

личности, тако и према његовој супрузи Клари. Након Шуманове смрти 1856., Брамсово пријатељство са Кларом трајало је све до њене смрти 1896, дакле још пуних четрдесет година. Природа њиховог односа до краја њихових живота, а ни касније, није до краја разјашњена. Оно што би можда донекле могло да разјасни барем једну страну тог односа огледа се у Брамсовој реченици након Клариног погребља, када је рекао да је „данас сахранио једину жену коју је истински волео.“¹ Међутим, оно што је непобитна чињеница која повезује Брамса и породицу Шуман јесте да је Брамс, у естетско – идеолошком смислу, био поборник Шуманових уметничких идеала и да се, сходно томе, тумачи као настављач Шуманове и Менделсонове „Лајпцишке школе“. Сам Шуман је у свом часопису „*Нови часопис за музику*“ писао у позитивном светлу о раним Брамсовим опусима и окарактерисао га као „младог орла на свом првом лету по свету.“²

Такође, треба напоменути и да је Брамс био активан концертни пијаниста, као уосталом и Клара Шуман. Осим тога, био је и велики поборник варијацијоних циклуса. У прилог томе говори чињеница о постојању знатног броја опуса за клавир соло, које је Брамс посветио управо овом музичком облику. Ипак, када је у питању камерни састав клавирски дуо, који је такође закупио Брамсову пажњу како у композиторском, тако и у извођачком смислу, *Варијације на Шуманову тему за четири руке, оп.23* представљају његов једини циклус варијација написан за четвороручно свирање. Уз *Варијације на Хајднову тему, оп.56б*, које су Брамсова лична обрада његовог истоименог оркестарског дела, једина су два циклуса варијација написана за камерни састав клавирски дуо.

Тему за варијације у четири руке Брамс је узео из Шумановог последњег клавирског дела под називом *Варијације на тему у Ес дуру*, незванично назване још и „*Дух*“ *варијације, WoO 24* из 1854. Оригинално дело за клавир Шуман је написао у време своје највеће психичке кризе, фебруара 1854., свега неколико месеци након упознавања са Брамсом. Дело је започето непосредно пред Шуманов покушај самоубиства, после кога је врло брзо и довршено, након чега је отишао у санаторијум у коме је остао до краја свог живота.³ Треба истаћи да је Брамс написао још једно варијационо дело у коме је

¹ Nancy B. Reich: *Clara Schumann and Johannes Brahms, Essay, Brahms and his world (Princeton University Press, 2009)*, 57.

² Joan Chissell: *Schumann (London, J. M. Dent & Sons, Ltd, 1977)*, 74.

³ Joan Chissell, *Schumann piano music (British Broadcasting Corporation, 1972)*, 72.

искористио Шуманову тему. То су *Варијације на Шуманову тему, оп.9* за клавир соло, у којима је Брамс употребио Шуманову тему из циклуса комада за клавир *Шарени листићи, оп.99*, из комада бр.4 под називом *Листић из албума бр.1*. Из Брамсове посвете „Мале варијације на његову тему, посвећене њој“⁴ може се извући закључак о оправданим сумњама о Брамсовим скривеним емоцијама према Клари. Али суштинска разлика између *Варијација, оп.9* за клавир соло и *Варијација за четири руке, оп.23* не огледа се само у солистичкој и камерној форми, већ и у периоду њиховог настајања. Наиме, *Варијације, оп.9* настале су још за време Шумановог живота 1854., док су *Варијације за четири руке, оп.23* настале 1861., пет година након Шуманове смрти. Рекло би се да је Брамс, искористивши тему из Шумановог последњег клавирског дела, овај варијациони циклус осмислио као омаж свом великом узору, а на симболичан начин премијерно извео управо са његовом удовицом Кларом.

Проблематика четвороручног свирања у оквиру наведених Брамсових варијација почиње од преплитања деоница, извођачког елемента који се врло често појављује у четвороручном извођењу клавирског дуа. Такав пример постоји већ у самој теми, коју је Брамс узео из Шумановог последњег клавирског дела „Дух“ *варијација, WoO 24* из 1854., када у такту бр.20 на првој четвртини у левој руци деонице *primo* лежи нота *g* из претходног такта повезана лигатуром, а на другој четвртини исту ноту *g* изводи десна рука деоница *secondo*:

Пример бр.1, Јоханес Брамс: *Варијације на Шуманову тему за четири руке, оп.23*⁵, Тема, тактови бр.19 и 20, деоница *primo*:

⁴ Dragoljub Šobajić, *Slušanje zamišljenog – eseji iz klavirske muzike* – , Muzička Akademija Cetinje, 1999, 143.

⁵ Johannes Brahms., *Variationen über ein Thema von Robert Schumann, op.23* (Leipzig und Winterthur – J.Riter-Biederman, 1863).



и деоница *secondo*



Као што се види у примеру бр.1, иако теоретски не долази ни до каквог поклапања деоница, у извођачкој пракси је сасвим другачије. Наиме, на оваквом незгодном месту једино решење постоји у примени десног педала, што подразумева да извођач деонице *primo* раније склони леву руку, односно да другу четвртину под лигатуром на првој доби у такту бр.20 третира као осмину, што при коришћењу десног педала од стране извођача деонице *secondo* неће звучати као да је нотна вредност скраћена, а извођачима ће у многоме такав поступак олакшати да се не изгуби *legato* начин свирања.

У примеру бр.2, у варијацији бр.1 наилази се исти проблем, односно императив извођача деонице *primo* да интервал секунде *es-ef* у вредности четвртине на првој доби у такту бр.10 третира као осмину у деоници леве руке, уз подршку педала извођача деонице *secodno*:

Пример вр.2, варијација бр.1, тактови бр.9 и 10, деоница *primo*,



и деоница *secondo*



Као што се може приметити, у наведеним примерима бр.1 и бр.2 извођач деонице *primo* има више потешкоћа, јер мора у својој деоници скраћивати нотне вредности са четвртине на осмину и склањати леву руку да не би дошло до сударања са десном руком извођача деонице *secondo*, који са своје стране помаже извођачу деонице *primo* коришћењем десног педала, нарочито у примеру бр.2, у такту бр.10 тек на другој шеснаестини у десној руци деонице *primo*, како би било хармонски оправдано и да не би дошло до непотребног мешања хармонија. Са друге стране, у истој варијацији постоји пример када извођач деонице *secondo* не само да мора склонити на време десну шаку да поново не би дошло до сударања руку оба извођача, већ се мора и делимично склонити телом у леву страну, како би омогућио извођачу деонице *primo* што већи простор и слободу за *non legato* начин свирања:

Пример бр.3, варијација бр.1, такт бр.20, деоница *primo*,



и деоница *secondo*



Како се тематски материјал даље развија, фактура у наредним варијацијама постаје још гушћа и извођачки захтевнија. У варијацијама бр.3, бр.6, бр.8 и бр.9 приказују се аутентични примери Брамсове полиритмије која извођачима задаје, уз густу фактуру, додатне компликације. Пример бр.4 представља варијацију бр.3 у *moderato* темпу, која изискује максимални *legato*, нарочито у деоници *secondo*, како би се избегла употреба педала због опасности од мешања хармонија:

Пример бр.4, варијација бр.3, деоница *primo*,



и деоница *secondo*



Посебну опасност у варијацији бр.3 чини темпо, јер се сам израз *moderato* у зависности од концепције може превише слободно схватити. С обзиром на то да у варијацији бр.1 стоји ознака темпа *L'istesso Tempo. Andante molto moderato*, а да у варијацијама бр.2 и бр.3 не постоји ознака за темпо, подразумева се да темпо остаје исти. Како се тематски материјал развија, није погрешно и ако се темпо између варијација минимално убрза како би се добило на градацији музичког тока, али у варијацији бр.3 такав поступак није препоручљив управо због већ поменуте полиритмије. Решење за варијацију бр.3 је да, док извођачи припремају посебно своје деонице, примене поступак обрнуте пулсације. То конкретно подразумева да извођач деонице *primo*, који у првом делу варијације бр.3 има низ шеснаестина у легату, себи пулсира ритам у шеснаестинским секстолама, док извођач деонице *secondo*, који у првом делу има низ шеснаестинских секстола себи пулсира ритам шеснаестина. Примена таквог поступка у одвојеном припремању деоница ће у многоне олакшати извођачима будуће заједничке пробе.

У другом делу варијације бр.3 постоји место које може проузроковати сударање руку двоје извођача када лева рука извођача деонице *primo* и десна рука извођача деонице *secondo* имају упоредни полиритмични низ:

Пример бр.5, варијација бр.3, деоница *primo*,



и деоница *secondo*



С обзиром на то да је близина десне руке извођача деонице *secondo* и леве руке извођача деонице *primo* врло мала, решење овог проблема лежи у томе да извођач деонице *primo* мора у левој руци другу шеснаестину у другој и трећој по реду фигури шеснаестинске триоле одсвирати краће него остале, али при томе пазити да не пређе у *stacatto* начин свирања или потенцијално акцентовање.

У варијацији бр.4 долази до *minore* карактерне промене, која се, иако није означено у партитури, треба огледати и у успорењу темпа, како би се још више нагласила карактерна промена:

Пример бр.6, варијација бр.4, деоница *primo*, :



и деоница *secondo*

10

Secondo.

Var.IV.

pp legato

Посебно незгодно место написано за извођаче представљају тактови бр.9-12, у коме се физички укрштају лева шака извођача деонице *primo*, и десна шака деонице *secondo*:

Пример бр.7, варијација бр.4, тактови бр.9-12, деоница *primo*, :

и деоница *secondo*

Посебну драмску црту варијације бр.4 пружа континуирана басова линија *бе – фис* у деоници *secondo*, која се јавља у две ритмичке варијанте, па се чак долази до привидног утиска варирања саме варијације:

Пример бр.8а, варијација бр.4, лева рука, деоница *secondo*:



Пример бр.86, варијација бр.4, лева рука, деоница *secondo*:



За варијацију бр.7 карактеристично је преовладавање динамике *p*, као и наизменично смењивање квинти и терци у деоници *primo*:

Пример бр.9, варијација бр.7, деоница *primo*:

Primo.
Con moto. L'istesso Tempo.

17

Var. VII.

p legato dolce

Следећи пример је варијација бр.8, која је по извођачкој проблематичности блиска варијацијама бр.3.и бр.6. Сличност са варијацијом бр.3 огледа се на динамичком плану, док је варијацији бр.6 блиска због покретљивости темпа *Poco piu vivo*. Полиритмичност у

варијацији бр.8 у овом случају не би требало да представља велики проблем извођачима, највише због тога што су се и у претходним варијацијама сретали с њом, а и једнако је подељена међу деоницама, као што се може видети у примерима бр.10а и бр.10б:

Пример бр.10а, варијација бр.8, деоница *primo*:

The image shows the musical score for the first part of Variation VIII. It is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two sections: "Poco più vivo." and "Primo." The tempo marking "p dolce ed espress." is placed below the first staff. The notation consists of two staves, with the upper staff containing the melody and the lower staff providing harmonic support. The melody features eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some chromatic movement.

и деоница *secondo*

The image shows the musical score for the second part of Variation VIII. It is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two sections: "Poco più vivo." and "Secondo." The tempo marking "p dolce" is placed below the first staff. The notation consists of two staves, with the upper staff containing the melody and the lower staff providing harmonic support. The melody features eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some chromatic movement.

Пример бр.10б, деоница *primo*:



и деоница *secondo*



Као последњи пример проблема полиритмије представља варијација бр.9, претпоследња у овом Брамсовом варијационом циклусу. Највећу извођачку проблематику у оквиру полиритмије представља смењивање осминских триола и пунткираног ритма осмине са шеснаестином, које се преплиће у обе деонице:

Пример бр.11, варијација бр.9, деоница *primo*,



и деоница *secondo*

20

Secondo.

Var.IX.

f energico *f*

У варијацији бр.9 посебно захтевно место представља други, репетициони део, када обе деонице имају *sf* на шеснаестини, а затим деоница *secondo* наставља у осминским триолама, док деоница *primo* има осмину са тачком и шеснаестину:

Пример бр.12, варијација бр.9, деоница *primo*:

Primo.

21

sf *sf* *f*

и деоница *secondo*

22

Secondo.

p *f* *p*

Варијација бр.10 представља последњу варијацију. У маниру марша, последњи пут износи варирање тематског материјала, које се огледа у импулсу марша који износи деоница *secondo* пулсацијом осмине са тачком и шеснаестине у десној руци, док у левој руци покрет навише и наниже у триолама тридесетдвојки само привидно доприноси полиритмији. Док деоница *secondo* износи пулсацију марша, деоница *primo* у такту бр.5 развија тематски материјал на исти начин, као на почетку деоница *secondo*. Генерално посматрајући, у варијацији бр.10 примећује се успешна симфонизација клавира богатом акордском фактуром у обе деонице. Такође, у варијацији бр.10 приметан је композициони поступак којим је Брамс желео да се још више приближи извору теме – самом Шуману. У питању је преовладавање једне лирске природе, које подразумева миран завршетак наспрам очекиваног величанственог. Брамсов поступак је још и више оправдан и разумљив, јер дело у великој мери обилује лирским бојама. Мотиви теме се појављују у деоници *primo* на самом крају дела:

Пример бр.13, варијација бр.10, деоница *primo*:

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is a single melodic line in treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, consisting of a steady eighth-note bass line and chords. The score includes dynamic markings such as 'p cresc.' and 'f'express. mf', and a tempo marking 'V. allegretto' is visible on the left side.

Извођење Брамсових *Варијација на Шуманову тему за четири руке, оп.23* захтева од извођача јасан увид у Брамсов пијанистички стил, који подразумева не само већ поменуте елементе дугачких мелодијских линија, густих акордских фактура и полиритмије, већ и

врло спретну употребу педала. У комбинацији са Шумановом темом из његовог последњег клавирског дела, нераскидива веза двојице уметника мора бити још више изражена у концепцији дела, у којој ће извођачи применити Брамсов начин варирања тематског материјала и његове пијанистичке захтеве адаптирати на четвороручно свирање, које ће под Шумановим темељима имати још већи емоционални набој, на чијим ће свака варијација бити веродостојно изграђена. Таквим приступом, интерпретација ће имати нераскидиву везу са својим извором – темом, као што је Брамсова естетско – идеолошка веза нераскидива са својим извором – са самим Шуманом.

Поглавље 2.2 – Франц Шуберт (Franz Schubert): Варијације на оригиналну тему за четири руке, оп.35 (D813) – међусобни однос деоница и њихово преплитање

Извођачка проблематика која се појављује код Франца Шуберта разликује се у односу на проблематику Јоханеса Брамса најпре зато што су у питању два композитора из различитих периода романтизма – Шуберт припада раном, док је Брамс увелико у позном романтизму. Затим, треба напоменути веома важну чињеницу да многа Шубертова инструментална дела одишу атмосфером његових соло песама,⁶ док Брамсова музика више „нагиње“ Бетовеновом принципу „оркестрирања клавира“. Наравно, то никако не значи да оркестарског звука, било да је реч о солистичкој или камерној музици, у Шубертовом третману клавира има мање, већ је овде реч о генералној композиционој филозофији која се код Шуберта види у фактури. Генерално, у поређењу са Брамсовом фактуром, Шубертова фактура је читљивија, па би извођачима савладавање нотног текста требало да буде лакше него што је то био случај са Брамсовим *Варијацијама на Шуманову тему, оп.23*. Ипак, као и код Брамса, и код Шуберта постоје већ наведени проблеми са којима се оба извођача срећу, само су исказани на другачији начин.

⁶ R. Larry Todd, *Nineteenth piano music* (Routledge, New York, 2004), *The piano works of Schubert* (Eva Badura-Skoda), 98-99.

У самој теми су јасно видљиве подељене улоге – деоница *primo* изводи мелодијску линију, док је деоница *secondo* пратња:

Пример бр.14, Франц Шуберт: *Варијације на оригиналну тему за четири руке, оп.35*⁷,
Тема, деоница *primo*:

55

Variations.
(Thème original.)

Op.35.

THEMA.
Allegretto.

и деоница *secondo*

Variations.
(Thème original.)

Op.35.

THEMA.
Allegretto.

С обзиром на то да у првој реченици преовладава *stacatto* начин свирања, употреба педала је у овом случају сувишна, како не би нарушила карактер теме.

Као што је већ било приказано у Брамсовим *Варијацијама на Шуманову тему, оп.23*, и овде долази до већ поменутог проблема скраћивања нотних вредности да би се избегло сударање руку двоје извођача. Међутим, овде би употреба педала нарушила карактер теме, тако да извођач деонице *primo* мора скратити нотну вредност четвртине на осмину у левој руци у такту бр.3 у теми:

Пример бр.15, Тема, деоница *primo*:

⁷ Franz Schubert: *Eight Variations on an original theme, op.35 (D813)* (Edition Peters, 2001).



и деоница *secondo*



Оно што би могло ићи у корист извођачу деонице *primo* јесте чињеница да је нота *des 1*, коју мора скратити како би извођач деонице *secondo* могао на време да одсвира свој акорд, у коме у горњем гласу има ноту *des 1*, друга нота под луком која се по правилу увек свира тише у односу на прву ноту под луком:

Пример бр.16, Тема, деоница *primo*, лева рука:



Ако је тон *des 1* на тај начин агогички осмишљен, његово скраћивање је извођачки оправдано и без употребе десног педала.

У теми постоје још два места у којима извођач деонице *primo* мора скраћивати нотне вредности: у тактовима бр.10 и 11, када долази до канонске имитације са деоницом *secondo*. Тада се интервал *es 1* у четвртини мора скратити, како би на време склонио леву руку и оставио довољно простора извођачу деонице *secondo*, :

Пример бр.17, деоница *primo*:



и деоница *secondo*



као и у тактовима бр.18 и 19:

Пример бр.18, деоница *primo*:



и деоница *secondo*:



Иако је већ напоменуто да се због карактера теме педал не би требало да се користи, постоји само једно место које потпуно оправдава употребу десног педала – то су тактови бр.21 и 22, како не би био прекинут мелодијски ток, као и да би оба извођача могли на време да постигну интервалске скокове:

Пример бр.19, деоница *primo*:



и деоница *secondo*



Тема је у темпу *Allegretto*, што значи да је он јасан, покретљив и присутан је у највећем делу композиције. Упоредјујући је са темом Брамсових *Варијација на Шуманову тему, оп.23* примећују се и олакшавајуће и отежавајуће околности за извођаче у смислу заједничког почетка. За разлику од почетка Брамсових *Варијација на Шуманову тему, оп.23*, које почињу предтактом и најпре наступом деонице *primo* без деонице *secondo*, након чега одмах у следећем такту наступа и деоница *secondo*, :

Пример бр.20, Јоханес Брамс: *Варијације на Шуманову тему за четири руке, оп.23*, Тема, деоница *primo*,



и деоница *secondo*



у Шубертовим *Варијацијама на оригиналну тему, оп.35* тему започињу обе деонице истовремено:

Пример бр.21, *Шуберт: Варијације на оригиналну тему оп.35*, Тема, деоница *primo*:



и деоница *secondo*



Као што се примећује, у поређењу две теме постоји разлика у извођачком приступу у оквиру самог почетка интерпретације. Док на почетку теме у Брамсовим *Варијацијама на Шуманову тему, оп.23* извођач деонице *secondo* зависи од извођача деонице *primo*, односно од тога на који ће начин започети тему, што највише зависи од тонске боје првог акорда у деоници *primo*, у Шубертовим *Варијацијама на оригиналну тему, оп.35* оба

извођача започињу тему истовремено. У оба примера кључни интерпретативни тренутак јесте знак за почетак, који у теми Брамсових *Варијација на Шуманову тему, оп.23* даје извођач деонице *primo*, док у Шубертовим *Варијацијама на оригиналну тему, оп.35* знак може бити заједнички, што подразумева да тај знак мора бити упечатљив и јасан знак телом, а може бити и заједнички кратким, тихим удахом ваздуха кроз нос, који може дати било ко од двојице извођача. Олакшавајућа извођачка околност у Брамсовим *Варијацијама на Шуманову тему, оп.23* јесте одређена слобода извођача деонице *primo* не само у поменутој тонској боји првог акорда, већ и у предности у давању знака за наставак у односу на извођача деонице *secondo*, док је олакшавајућа околност у Шубертовим *Варијацијама на оригиналну тему, оп.35* заједнички почетак који у смислу темпа пуно олакшава осмишљавање заједничке интерпретације.

Тематски материјал који следи након теме развија се на исти начин као и у Брамсовим *Варијацијама на Шуманову тему, оп.23* – постепеном градацијом, и у њему постоји доста простора за осмишљавање интерпретативне концепције. Како ће се он даље развијати, у многоме зависи и од темпа саме теме, односно у ком темпу ће извођачи почети само дело, али с обзиром да је назив *allegretto* у теми јасан, покретљивост варијација је очекивана.

Већ поменуте отежавајуће околности фактуре деоница у четвороручном свирању, попут међусобног преплитања деоница и полиритмије, након теме настављају да се огледају и у варијацијама. У варијацији бр.1 преовладава мелодијски ток у осминским триолама у деоници *primo*, док манир пунктираног ритма осмине са тачком и шеснаестине наставља да даје импулс, али најпре у деоници *secondo*, :

Пример бр.22, варијација бр.1, деоница *primo*:



и деоница *secondo*



а затим се у последња два такта варијације бр.1 приказује врло јасан пример полиритмије:

Пример бр.23, варијација бр.1, деоница *primo*:



и деоница *secondo*

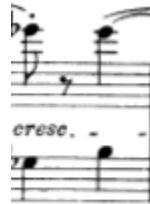


Уз полиритмију, преплитање деоница у овој варијацији није приметно осим на једном месту – у такту бр.17, када је у левој руци деонице *primo*, у оквиру унисоне мелодије, тон *ges 1* ситније написан, што представља могућност избора извођача деонице *primo* да тај тон не одсвира:

Пример бр.24, варијација бр.1, деоница *primo*:



и деоница *secondo*



Као што се види у овом примеру, у такту бр.17 у исто време оба извођача имају тон *ges 1*, али је разлика у томе што извођач деонице *secondo* у свом делу партитуре има записан тон *ges 1* истим фонтом, док извођач деонице *primo* има записан тај тон мањим фонтом, што доводи до закључка да тај интервал треба да одсвира извођач деонице *secondo*. Иако извођач деонице *primo* има тежи задатак да у оквиру *legato* начина свирања теоретски направи прекид мелодијске линије, а да се затим врло брзо и врати у исти начин *legato* свирања, што је и физички непрактично, у пракси се то неће чути. Напротив, чак је и оправданије и лакше да тон *ges 1* одсвира извођач деонице *secondo* како му је и записано у партитури, јер он на тону *ges 1*, за разлику од извођача деонице *primo* који има тај исти интервал у оквиру једне осминске триоле, има четвртину под лигатуром која се надовезује на следећи такт, тако да је без обзира на неприродан прекид мелодијске линије у левој руци деонице *primo* и извођачку неугодност извођача деонице *primo*, овакав поступак оправдан.

У варијацији бр.2, која још увек поседује *a tempo*, од извођача се захтева активност у смислу одржавања темпа теме, јер постоји опасност да се темпо убрза. На ово посебно мора обратити пажњу извођач деонице *secondo*, који у својој деоници има низове шеснаестина којима даје импулс варијацији, :

Пример бр.25а, варијација бр.2, деоница *secondo*, :

Var. II.

Edition Peters. 9677

док, са друге стране, извођач деонице *primo* и својој деоници импулс додаје пунктираним ритмом осмине са тачком и две тридесетдвојке:

Пример бр.25б, варијација бр.2, деоница *primo*

Var. II.

Edition Peters. 9677

У варијацији бр.3 први пут од почетка композиције појављује се другачија ознака за темпо – *Un poco piu lento*. Ово подразумева да се темпо мора успорити, али не превише, како се не би изгубило на музичком току. Уз ознаку *con delicatezza* и деоници *secondo*, извођач те деонице има јасно карактерно упутство и у смислу тонске боје пратње шеснаестина у *stacatto* начину свирања:

Пример бр.26, варијација бр.3, деоница *secondo*:



У деоници *primo* лева и десна рука су канонски конципиране:

Пример бр.27, варијација бр.3, деоница *primo*:



С обзиром на то да у деоници *secondo* преовладава *stacatto* начин свирања, варијација бр.3 се изводи *senza pedale*. То подразумева да када извођач деонице *primo* у својој деоници има записан *legato* начин свирања, не може рачунати на употребу педала од стране извођача деонице *secondo*, већ се мора ослонити на максимални *legato*, што је за извођача деонице *primo* посебно компликовано у виду употребе одговарајућег прсторедом у последња два такта варијације бр.3:

Пример бр.28, варијација бр.3, деоница *primo*:



У варијацији бр.4 долази се до повратка на *a tempo*. У такту бр.6 склањање леве руке извођача деонице *primo* захтева се веома брзо. Иако у свом парту извођач деонице *primo* у такту бр.6 има интервал терце у *stacatto* начину свирања, мора одмах након одсвираног

интервала веома хитро склонити леву руку у правцу према себи, како би омогућио извођачу деонице *secondo* довољно простора за његов низ шеснаестина:

Пример бр.29, варијација бр.4, такт бр.6, деоница *primo*, :



и деоница *secondo*



Већ у такту бр.7 постоји место које је поново незгодно за извођача деонице *primo*, јер не само да долази поново до преплитања деоница, већ је у партитури записан *legato* начин свирања који у извођачкој пракси није могуће спровести. Наиме, у другој половини прве добе у такту бр.7 у деоници *primo* извођач има у левој руци тон *de 1* у осмини, :

Пример бр.30а, варијација бр.4, такт бр.7, деоница *primo*:



док извођач деонице *secondo* у првој половини друге добе у десној руци има исто тон *de 1*:

Пример бр.30б, варијација бр.4, деоница *secondo*:



Овде се показује још један пример како фактура може бити компликована за интерпретацију клавирског дуа у варијанти четвороручног свирања. Слично као у примеру бр.29, и у примеру бр.30 извођачу деонице *primo* остаје да нотну вредност осмине на тону *de I* у левој руци одсвира *stacatto* начином свирања, како би на време склонио леву руку и оставио простор за извођача деонице *secondo*.

У варијацији бр.5 деонице су потпуно конципиране по моделу мелодија – пратња, и варијација бр.5 као таква представља једини пример у *Варијацијама на оригиналну тему, оп.35* Франца Шуберта која је искључиво на тај начин осмишљена:

Пример бр.31, варијација бр.5, деоница *primo*, :



и деоница *secondo*



У варијацији бр.6 опет је назначена промена темпа – *Maestoso*, али она овде треба да се тумачи више у смислу карактера, него у брзини извођења. У другом делу варијације

(тактови 9.-24.), у тактовима бр.9-16 извођач деонице *primo* има низ шеснаестинских секстола у десној руци, уз полиритмични низ осмине са тачком и шеснаестине у левој руци, што има и десна рука деонице *secondo*. На овом месту у варијацији бр.6 поново долази до извођачког проблема у виду ограниченог простора два извођача за једним инструментом, стога се извођач деонице *secondo* мора склонити додатно у своју леву страну, како би омогућио извођачу деонице *primo* довољно простора да успешно изведе низове шеснаестинских секстола:

Пример бр.32, варијација бр.6, деоница *primo*:

и деоница *secondo*

У варијацији бр.7, која је као и варијација бр.5 – молска, преовладава поново промена темпа, која овог пута гласи *Piu lento*. Варијацију бр.7 би требало тумачити у виду интермеца, односно као спону између варијација бр.6 и бр.8. Веза између варијација бр.7 и бр.8 лежи у краткој каденци, коју изводи деоница *primo*, и то је једино место у композицији где су две варијације заправо спојене, односно изводе се начином *attaca*:

Пример бр.33, каденца између варијација бр.7 и бр.8, деоница *primo*



Након кратке каденце коју изводи деоница *primo*, наступа варијација бр.8, последња у композицији и која је по свом трајању најдужа. Написана у такту 12/8 има карактер сичилијане, а темпо *Allegro moderato* даје смерницу извођачима да темпо варијације бр.8 треба бити брзи од теме, како би градивно представио финале композиције, али да се не тумачи као сувише брз, да се не би изгубио поменути карактер сичилијане.

Док деоница *primo* износи мелодијску линију, најпре само у десној, а затим и са левом руком унисоно, :

Пример бр. 34а, варијација бр.8, деоница *primo*:



деоница *secondo* у *stacatto* начину свирања износи акордску пратњу:

Пример бр.34б, варијација бр.8, деоница *secondo*:



Извођачка недоумица на почетку варијације бр.8 постоји у одређивању темпа, које је препуштено извођачу деонице *primo*. Управо кратка каденца између варијација бр.7 и бр.8 оставља довољно простора извођачу деонице *primo*, нарочито на корони на интервалу дес 2, да осмисли темпо последње варијације, као и да пружи договорени знак извођачу деонице *secondo* за темпо. Са друге стране, у деоници извођача *secondo* постоји опасност

од наглашавања другог акорда у пунктираној фигури пратње, што може угрозити темпо варијације. Стога се очекује од извођача деонице *secondo* не само да у потпуности прати фразирање извођача деонице *primo*, већ и да му омогући максимални физички простор, нарочито када почне и „варирање“ саме варијације од такта бр.8:

Пример бр.35, варијација бр.8, деоница *primo*:



Принцип канонске имитације, почевши од саме теме, више пута се појављивао у *Варијацијама на оригиналну тему, оп.35* и као такав, не само што олакшава извођачима међусобно слушање, као и постизање мелодијског тока, већ се тумачи и као лајтмотив композиције. Сходно томе треба послужити извођачима као главна смерница у креирању концепције самог дела, јер на тај начин олакшава проблематику и осталих изложених извођачких компоненти.

Поглавље 2.3 – Феликс Менделсон (Felix Mendelssohn): *Анданте и варијације за четири руке, оп.83а* – солистичко третирање деоница у четвороручном свирању и подједнака улога у развијању тематског материјала међу деоницама

Анданте и варијације за четири руке, оп.83а Феликса Менделсона представљају још један пример варијационог циклуса за клавирски дуо у четири руке из епохе романтизма који обилује извођачком проблематиком четвороручног свирања, као и претходно анализирана два примера варијација за исти камерни састав Јоханеса Брамса и Франца Шуберта. Написана у оригиналу за клавир соло под називом *Варијације, оп.83* и у краћој

верзији, четвороручна верзија приказује другачији приступ Менделсона клавиру, одредивши се да овог пута у оквиру ансамбла клавирски дуо за четири руке прикаже изражајне и извођачке могућности заједничког свирања исте музике, али прерађене за два извођача истовремено за једним инструментом. Може се тумачити да је Менделсону, заправо, оригинална верзија више послужила као концепт него као завршни продукт, због кога је приступио камерном саставу клавирски дуо за четири руке, како би добио праву слику својих музичких мисли и идеја. Таквој претпоставци иде у прилог и чињеница да оригинална верзија, под називом *Варијације, оп.83*, садржи тему и пет варијација, док верзија за клавирски дуо за четири руке под називом *Анданте и варијације за четири руке, оп.83а*, садржи тему и осам варијација. Сходно томе, не чуди чињеница о солистичком третману теме у камерној верзији. Обе верзије написане су 1841., док је обрада *Варијација, оп.83* за клавирски дуо завршена тек 1844.⁸ Треба напоменути да су те исте 1841. настале и *Озбиљне варијације, оп.54* за клавир, које важе за једно од најуспелијих инструменталних дела Феликса Менделсона. Управо *Озбиљне варијације* извођачима пружају пуно информација о ауторовом третману клавира и, без обзира што је у питању дело за клавир соло, служи извођачима као велики узор. Наиме, кроз упознавање *Озбиљних варијација, оп.54* извођачима, осим подробнијег упознавања Менделсоновог третмана клавира као средства израза, може послужити и у осмишљавању саме извођачке концепције, као и идеје за обликовање тонских боја.

Сада треба упоредити теме оригиналне солистичке верзије, оп.83, и камерне верзије, оп.83а. У солистичкој верзији, тема је краћа за четири такта и карактеристична је по променама регистара:

Пример бр.36, Феликс Менделсон: *Варијације, оп.83* за клавир⁹, Тема:

⁸ R. Larry Todd: *Nineteenth-century piano music* (Routledge, New York, 2004); *Piano music reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy*, 204.

⁹ Felix Mendelssohn: *Variationen für das Pianoforte, op.83* (Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1874-82).

Andante tranquillo.

У камерној верзији фактура је подељена на две деонице: *primo* и *secondo*, док је тематски материјал у већој мери у деоници *secondo*:

Пример бр.37, Феликс Менделсон: *Анданте и Варијације за четири руке, оп.83а*¹⁰, Тема, деоница *secondo*:

SECONDO.
Andante tranquillo con Variazioni.

¹⁰ Felix Mendelssohn, *Andante und Variationen für das pianoforte zu vier handen, op.83a* (Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1874-82).

и деоница *primo*

PRIMO.

Andante tranquillo con Variazioni.

У камерној верзији осим дужине, постоје и одређене хармонско – ритмичке разлике у односу на оригиналну солистичку верзију. Међутим, управо поменуте хармонско – ритмичке разлике су у оригиналној верзији извођачки захвалније, јер олакшавају не само ефикасније постизање музичког тока, већ и отклањају опасност од наглашавања другог тона у низу од две тона под луком, као што приказују примери бр.38а и бр.38б, који упоређују такт бр.4 из теме солистичке верзије са тактом бр.4 из теме камерне верзије коју изводи деоница *secondo*:

Пример бр.38а, *Варијације, оп.83*, Тема, такт бр.4,:

Пример бр.38б, *Анданте и варијације за четири руке, оп.83а*, деоница *secondo*, Тема, такт бр.4



Други хармонско – ритмички пример који олакшава обликовање музичког тока су примери бр.39а о бр.39б, када у солистичкој верзији у такту бр.8 долази до промене регистра из нижег у виши, у чему помаже у левој руци октавни скок између четвртине и осмине. Таква ритмичка фигура у камерној верзији није заступљена, јер иако у њој представља такође такт бр.8, тада након прве реченице коју изводи деоница *secondo* наступа деоница *primo*:

Пример бр.39а, *Варијације, оп.83*, Тема, такт бр.8,:



Пример бр.39б, *Анданте и варијације за четири руке, оп.83а*, Тема, такт бр.8, деоница *secodno*:



и деоница *primo*



Сада треба анализирати фактуру теме камерне верзије. Најпре деоница *secondo* износи прву реченицу без деонице *primo*:

Пример бр.40, *Анданте и варијације за четири руке, оп.83а*, Тема, деоница *secondo*:

SECONDO.
Andante tranquillo con Variazioni.

затим деоница *primo* износи другу реченицу без деонице *secondo*:

Пример бр.41, *Анданте и варијације за четири руке, оп.83а*, Тема, деоница *primo*

PRIMO.
Andante tranquillo con Variazioni.

након чега деоница *secondo* понавља прва четири такта са почетка теме, поново без деонице *primo*;

Пример бр.42, *Анданте и варијације за четири руке, оп.83а*, Тема, деоница *secondo*:



да би тек у последња четири такта први пут од почетка композиције обе деонице наступиле заједно:

Пример бр.43а, *Анданте и варијације за четири руке, оп.83а*, Тема, деоница *secondo*;



Пример бр.43б, *Анданте и варијације за четири руке, оп.83а*, Тема, деоница *primo*



Из упоредо анализираних примера тема у *Варијацијама, оп.83* и *Анданте и варијацијама за четири руке, оп.83а*, закључује се да камерна верзија садржи за извођаче у теми удобнију фактуру, него што је то био случај са претходно анализираним варијацијама Јоханеса Брамса и Франца Шуберта. За овако удобнији однос деоница у теми одговор се налази у оригиналној, солистичкој верзији, и управо је солистичко третирање деоница у теми пренето и на камерну верзију. У Менделсоновим *Анданте и варијацијама, оп.83а*, за

разлику од претходно анализираних Брамсових и Шубертових четвороручних варијација, тему почиње деоница *secondo* без деонице *primo*. Закључује се да овако осмишљен почетак исказује већу извођачку индивидуалност у деоницама, него што је то случај у темама претходно анализираних Брамсових и Шубертових варијација. Такође, таква поставка теме оставља и више физичког простора извођачима за инструментом. Иако је прва реченица написана у доњем регистру клавира, јер је изводи деоница *secondo*, сама чињеница да је изводи без деонице *primo* је у психолошком смислу за извођача деонице *secondo* олакшавајућа. Са друге стране, извођач деонице *secondo* има ту обавезу почетка саме композиције, па је на њему и већа одговорност од извођења у договореном темпу, односно од поштовања заједничке концепције.

Ипак, оно што је извођачки захтевније у теми Менделсонових *Анданте и варијација*, *оп.83а*, у односу на теме претходно анализираних Брамсових и Шубертових варијација, јесте тенденција у задржавању исте тонске боје међу деоницама, што је у примерима тема Брамсових и Шубертових варијација извођачки олакшано, јер су осмишљене конкретно као мелодија и пратња. Затим, надовезивање деоница из примера бр.37 – 43 такође представља извођачима проблем у Менделсоновим *Анданте и варијацијама*, *оп.83а* у стварању градације јер то, осим последња четири такта у теми, чине деонице одвојено, док у Брамсовим *Варијацијама на Шуманову тему*, *оп.23* и Шубертовим *Варијацијама на оригиналну тему*, *оп.35* деонице заједно стварају градацију. У постизању музичког тока, као и идеји о тонском балансу између деоница, решење је да извођачи увежбавају тему свако понаособ на тај начин што је неће третирати као камерну, већ као солистичку, што она у својој првобитној верзији и јесте. То подразумева да сваки извођач мора у теми вежбати обе деонице, осим последња четири такта када први пут наступају обе деонице заједно. Такав начин вежбања посебно ће користити извођачу деонице *secondo* и због компликованости педализације, односно до вежбања педализирања док пијаниста уопште не свира. Другим речима, вежбаће стављање педала фактури коју уопште не свира.

У варијацији бр.1 задржана је подела улога као и у теми. Најпре тематски материјал износи у првој реченици деоница *secondo*, уз варирани материјал деонице *primo*, а затим деоница *primo* износи тематски материјал у другој реченици, уз варирани материјал деонице *secondo*:

Пример бр.44а, Варијација бр.1, деоница *secondo*, :



и деоница *primo*



Пример бр.44б, Варијација бр.1, деоница *primo*, :



и деоница *secondo*

p *leggiero*

Reith und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Сада би требало упоредити варијацију бр.1 из *Анданте* и *Варијација за четири руке*, *оп.83а* са варијацијом бр.1 из *Варијација*, *оп.83*:

Пример бр.45, *Варијације*, *оп.83*, варијација бр.1

VAR. 1.
Cantabile.

The musical score for Variation 1, marked 'Cantabile', is presented in eight systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is written in a minor key, indicated by the key signature. The melody in the right hand is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages and complex slurs. The left hand provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines. There are some performance markings, including 'rit.' and '*' in the lower systems.

Као што се примећује, у поређењу са варијацијом бр.1 из *Варијација, оп.83*, варијација бр.1 из *Анданте и варијација за четири руке, оп.83а* има, као и у теми, одређене

хармонско – ритмичке промене у односу на оригиналну верзију. Оно у чему се битно разликује солистичка верзија варијације бр.1 од камерне је изношење теме искључиво у доњем регистру клавира, док је у камерној верзији изношење теме присутно у обе деонице, односно и у дубљем, и у горњем регистру клавира . На тај начин, у односу на солистичку верзију варијације бр.1, камерна верзија је допринела другачијој расподели регистара на клавиру, што је уз присуство двоје извођача за једним клавиром извођачки приступачније, а на тај начин се и на изражајнији начин приступило развијању тематског материјала.

У вези варијације бр.2 треба издвојити као извођачки захтевна места нагле динамичке промене *f - p*, као и успешно канонски осмишљене делове у тактовима бр.9-12, у којима заједнички акценти знатно олакшавају музичи ток:

Пример бр.46, варијација бр.2, деоница *primo*, :



и деоница *secondo*:



Варијације бр.3, бр.4, бр.5 и бр.6 изводе се без икакве паузе, дакле *attaca*. Таквим извођачким приступом постиже се не само ефектније постизање целине, већ се добија и карактерни ефекат, јер су у питању карактерно различите варијације, које се надовезују једна на другу и чине целину.

У варијацији бр.5 долази до поступка који је Менделсон искористио у теми, који подразумева да не наступају обе деонице од почетка варијације, него најпре деоница

secondo, па тек затим и деоница *primo*. Дакле, опет је присутно солистичко третирање деоница:

Пример бр.47, варијација бр.5, деоница *secondo*, :

The image displays a musical score for a variation, labeled "VAR. V.". It consists of seven systems of staves. Each system includes a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The music is characterized by dense, rhythmic patterns, often using sixteenth and thirty-second notes. Dynamics such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are indicated throughout the piece. The score shows a complex interplay between the two hands, with the piano part often playing chords and the bass part playing a more active, rhythmic line.

и деоница *primo*

VAR. V.

The image shows a musical score for Variation V, consisting of seven systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The music is characterized by a staccato articulation and a dynamic range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes various intervals, such as octaves and seconds, and features a 3/4 time signature. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The piece concludes with a final 3/4 time signature.

У фактури преовладава *stacatto* начин свирања, док се динамика креће у распону *f-ff*. У деоници *secondo* у десној руци, у оквиру извођења мелодијске линије, заступљени су интервали од секунде до октаве, док су у деоници *primo* у десној руци највећим делом присутни интервали октаве, одсвиране на овакав начин назване још и „Листове октаве“. Овакав распоред интервала одговара и распореду међу деоницама у смислу регистара. Ограниченост заједничког простора за инструментом решава се на начин да извођач деонице која у том моменту не наступа, уступа један део свог простора извођачу деонице који свира у датом моменту.

Прелаз између варијација бр.5 и бр.6 посебно је извођачки захтеван, јер изискује наглу промену како у карактеру, тако и у тонској боји. Главна недоумица може бити темпо, али иако у партитури није записана никаква ознака за темпо, односно за његову промену, као агогичка ознака стоји *Ritenuato*, која недвосмислено асоцира на промену темпа.

У варијацији бр.8 поново је као главни мотив употребљен канонски принцип, и приметан је како на почетку варијације, :

Пример бр.48, варијација бр.8, деоница *primo*, :



и деоница *secondo*



тако и касније, од такта бр.49 :

Пример бр.49, варијација бр.8, деоница *primo*,



и деоница *secondo*



Оно што представља изненађење у варијацији бр.8 јесте поновна појава теме, коју започиње деоница *primo*, да би се након два такта укључила и деоница *secondo*, која пре тога има *tremolo* у левој руци на доминантном ступњу Бе дура:

Пример бр.50, варијација бр.8, деоница *primo*, :



и деоница *secondo*



Овакав поступак поновног јављања теме, пред коду варијација, није стран код Менделсона. Наиме, у „*Озбиљним варијацијама, оп.54*“ за клавир, готово на исти начин се понавља тема пред коду:

Пример бр.51, „*Озбиљне варијације, оп.54*¹¹“ за клавир, Тема, :

¹¹ Felix Mendelssohn: *Variations sérieuses, op.54* (Leipzig: C.F. Peters, n.d., ca.1880).

Andante sostenuto.

The image shows a musical score for a piece titled "Andante sostenuto." It is written in 2/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a tempo marking "Andante sostenuto." and dynamic markings "p" (piano) in both staves. The second system continues the piece with dynamic markings "sf" (sforzando) and "p". The third system concludes with a "dim." (diminuendo) marking in the upper staff and a "p" marking in the lower staff.

као и њено понављање у Коди :

The image shows a musical score for a section with dynamic and tempo markings. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a tempo marking "ritenuto" and dynamic markings "mf" (mezzo-forte) in the upper staff and "f" (forte) in the lower staff. It includes markings for "cresc." (crescendo) and "accel." (accelerando). The second system continues with a "ritard." (ritardando) marking and dynamic markings "f" and "sf" (sforzando).

Понављање теме у „Анданте и варијацијама, оп.83а“, након варијације бр.8, представља још једну додатну потешкоћу за извођаче, понајвише јер долази након напорне и дугачке варијације, која се завршава у *ff* динамици:

Пример бр.52, варијација бр.8, деоница *primo*, :

Musical score for the first system, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. The system concludes with a fermata over the final measure.

и деоница *secondo*

Musical score for the second system, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking. The lower staff contains a complex rhythmic accompaniment. The system includes a *cresc.* (crescendo) marking and concludes with a fermata over the final measure.

Међутим, постепени *diminuendo* и *ritardando* пуно олакшавају извођачима припрему пред поновну појаву теме, јер се на тај начин могу ефикасно вратити у оригинални темпо теме:

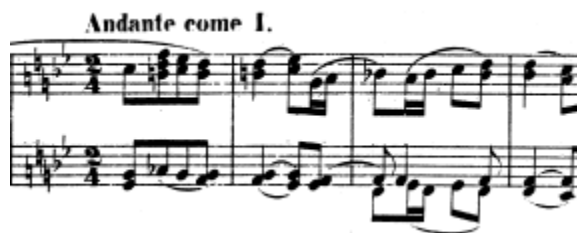
Пример бр.53, деоница *primo*, :



и деоница *secondo*



Пример бр.54, поновни наступ Теме пред Коду, деоница *primo*:



Tremolo који изводи лева рука извођача деонице *secondo* може бити извођен и са обе руке истовремено, како би се добила ефикаснија оркестарска боја тимпана, а и служи у смислу равномерне употребе обе руке. Неоспорно је и да поновно појављивање теме пред коду служи извођачима као својеврсни интермецо, јер не само што их одмара и у физичком смислу, већ им помаже и у бољем осмишљавању темпа коде.

Након поновног извођења теме наступа кода, у којој поново долази до промене темпа, овог пута *Allegro assai vivace*, који траје до краја композиције. Иако у партитури није означена као варијација, она има елементе варирања тематског материјала:

Пример бр.55, Кода, деоница *primo*, :

The musical score for the first part of the coda is written for two staves. The tempo is marked "Allegro assai vivace." The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns. A crescendo (*cresc.*) marking appears towards the end of the first staff. The second staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns, starting with a forte (*f*) dynamic and including a piano (*pp*) dynamic marking.

и деоница *secondo*

The musical score for the second part of the coda is written for two staves. The tempo is marked "Allegro assai vivace." The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The first staff features a melodic line with eighth-note patterns, starting with a piano (*pp*) dynamic and including a crescendo (*cresc.*) marking. The second staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns, starting with a forte (*f*) dynamic and including a piano (*pp*) dynamic marking.

Кода има своју изворну верзију и у оригиналу, за клавир соло:

Пример бр.56, *Варијације, оп.83*, Кода:



Упоредјујући *Варијације, оп.83* и *Анданте и Варијације, оп.83а* Феликса Менделсона, закључује се најпре постојање еволутивног процеса самог дела од солистичке према камерној верзији. Сам приступ Менделсона клавиру као средству израза показује разлику у приступу инструменту из солистичког с једне, као и камерног угла с друге стране. Развијање истог тематског материјала у варијанти клавирског дуа за четири руке показало је богатију употребу дубоког и високог регистра, као и ефикасније оркестрирање клавира. Проблематика заједничког свирања за истим инструментом код Менделсона разликује се, у односу на претходно анализирани варијације Јоханеса Брамса и Франца Шуберта, у међусобном односу деоница у теми. Тема у Менделсоновим *Анданте и варијацијама, оп.83а*, као и варијација бр.5, испољавају већу индивидуалност међу извођачима, јер мање зависе један од другог у заједничком свирању. Деонице су у много мањој мери подељене по класичном обрасцу мелодија – пратња, него што је то био случај у поменутим Брамсовим и Шубертовим варијацијама. Такође, постизање музичке целине у Менделсоновим *Анданте и варијацијама, оп.83а* олакшано је у односу на поменуте Брамсове и Шубертове варијације, нарочито спајањем варијација бр.3, бр.4, бр.5 и бр.6, као и генерално краћим паузама између варијација. Индиректан контакт и са *Озбиљним варијацијама, оп.54* за клавир извођачима користи као увид у Менделсонов третман клавира и поступак варирања тематског материјала, и може користити у креирању заједничке концепције.

Поглавље 3 – Анализа и примери извођачких проблема у варијацијама за клавирски дуо за два клавира из епохе романтизма

Извођење варијација за клавирски дуо на два клавира Роберта Шумана (Robert Schumann) и Камија Сен-Сасна (Camille Saint-Saëns), осим већ наведених компаративних елемента наспрам четвороручног свирања на једном клавиру, представља другачију врсту извођачке проблематике. Наиме, поступци који указују на четвороручно третирање деоница у делима за два клавира, као и међусобно допуњавање деоница у виду разраде тематског материјала, главна су обележја варијација за клавирски дуо Шумана и Сен-Санса. Њиховом анализом биће приказани поменути поступци који отежавају извођење, а њихова решења приказаће могућности другачијег приступа у односу на четвороручну извођачку проблематику.

Поглавље 3.1 – Роберт Шуман (Robert Schumann): *Анданте и варијације за два клавира, оп.46* – приказивање односа између изођача у свирању на два клавира – међусобно допуњавање и третмани деоница

У до сада наведеним интерпретативним анализама извођачких проблематика четвороручних варијација Јоханеса Брамса, Франца Шуберта и Феликса Менделсона, долази се најпре до закључка о припадању наведених аутора различитим генерацијама представника романтизма. У питању је период од 37 година, колико је прошло од настанка Шубертских *Варијација на оригиналну тему, оп.35*, преко Менделсонових *Анданте и варијација, оп.83а*, до Брамсових *Варијација на Шуманову тему, оп.23*. Присутност таквог закључка наводи и на сазнање о генерацијској припадности Менделсона и Шумана, који нису били само савременици, већ су били и припадници „Лајпцишке школе“, односно заговорници апсолутне музике. Сходно томе, у компарацији њихових варијацијоних

циклуса може се пронаћи доста заједничких црта, од којих је главна, пре свега, специфична лирска карактеристика већине њихових композиција. Назив дела *Анданте и варијације* у овом случају могуће је пронаћи и код Менделсона и код Шумана, па чак и у истом тоналитету, што сигурно не може представљати случајност. Појам *Анданте*, у карактерном смислу, тумачи се као извор развијања тематског материјала. Другим речима, материјал се развија из лирског извора.

Податак да Шуман није много посвећивао пажње варијацијоном облику, односно бар не у таквом називу форме,¹² говори и чињеница о постојању само два циклуса варијација написана за клавир: то су *ABEGG варијације, оп.1*, и *Симфонијске етуде, оп.13 (етуде у форми варијација)*. Али, Шуман је и у њима, а нарочито у *Симфонијским етудама, оп.13*, показао луцидност у развијању тематског материјала, као и високе пијанистичке захтеве. Његова непредвидива природа огледа се у његовој музици понајвише у присуству две стране његове личности, које би се могле окарактерисати и као Флорестанско – Еузебијевски дуализам.¹³ То, заправо, подразумева нагле карактерне промене, које се огледају у променама темпа, ритма, а нарочито динамике. Наведени параметри су веома захтевни за извођаче, јер их приморавају да буду у специфичној врсти констаног опреза.

Анданте и варијације за два клавира, оп.46, које су оригинално написане за камерни квинтет који је подразумевао два клавира, два виолончела и хорну, да би се у завршној верзији свеле искључиво на два клавира, представљају једино Шуманово дело написано за камерни ансамбл клавирски дуо за два клавира. Шуман је у оквиру клавирског дуа далеко више пажње посветио циклусима комада за четири руке (*Слике са истока, оп.66, 12 клавирских комада за малу и велику децу, оп.85, Балске сцене, оп.109, Дечји бал, оп.130*), и на тај начин се може тумачити више близак Шубертовом интимнијем приступу клавирског дуа у виду четвороручног свирања. У *Анданте и варијацијама за два клавира, оп.46*, завршеним 1843.године, Шуман је представио своју филозофију клавирског дуа у оквиру два инструмента у облику варирања тематског материјала, у којима су обе деонице подједнако извођачки подељене.

¹² *Карневал, оп.9* за клавир, заправо је специфичан облик варијација на тему А-ЕS-С-Н. У питању је анаграм, иза кога се крије име града Аша у Чешкој. Такође, слова А-S-С-Н у оригиналу на немачком језику постоје и у самом Шумановом презимену.

¹³ Joan Chissell. *Schumann (London, J. M. Dent & Sons, Ltd, 1977)*, 33.

Тема, лирског карактера, изложена је у различитим регистрима, и може се повући паралела са темом из *Анданте и варијација за четири руке, оп.83а* Феликса Менделсона. Наиме, као и код Менделсона, и код Шумана деоница *secondo* почиње сама без деонице *primo*. Деоница *secondo* износи прву реченицу у теми, у дубљем регистру, те се може протумачити чак и као Шуманова тенденција ка четвороручном тумачењу деоница, уместо за два клавира у карактеру саме теме, управо због промене регистара:

Пример бр.57, Роберт Шуман: *Анданте и Варијације за два клавира, оп.46¹⁴*, Тема:

The image displays a musical score for two pianos. The top system is labeled 'Piano I.' and 'Piano II.' and is marked 'Andante espressivo.' The score is in 3/4 time and B-flat major. The first system shows Piano I with a rest and Piano II with a melodic line starting on a low register. The second system continues the melodic development in Piano II. The third system shows a more active role for Piano I with a rhythmic accompaniment. The fourth system shows a first and second ending for Piano I.

Да би се до краја разјаснила Шуманова четвороручна тенденција у теми, треба је упоредити са Менделсоновом темом из *Анданте и Варијација за четири руке, оп.83а*:

Пример бр.58, Феликс Менделсон: *Анданте и варијације за четири руке, оп.83а*, Тема, деоница *secondo*, :

¹⁴ Robert Schumann: *Andante und Variationen für zwei Pianoforte, op. 46* (Leipzig: [Breitkopf & Härtel](#), 1880).

SECONDO.
Andante tranquillo con Variazioni.

и деоница *primo*

PRIMO.
Andante tranquillo con Variazioni.

У компарацији две теме, уочава се иста тенденција потенцирања два различита регистра клавира у одвојеним наступима деоница. С обзиром да као и код Менделсона, и код Шумана излагање теме започиње извођач деонице *secondo*, на њему остаје и одговорност узимања темпа, како би се извођач деонице *primo* адекватно надовезао у тему. Ознака за темпо у теми, *Andante espressivo*, има јасну извођачку смерницу. Осим што је извођачима у случају Шуманових варијација физички приступ инструменту знатно олакшан, јер је у питању дело за два клавира, сам покрет осмина, као и њихов низ, олакшава музички ток и одређивање темпа на почетку композиције, као и одређену употребу *rubato* начина свирања. Мања извођачка недоумица остаје у виду педализације на самом почетку, у покрету осмине са тачком и шеснаестине. У партитури употреба педала није записана у предтакту, већ од наредног такта:

Пример бр.59, Роберт Шуман: *Анданте и Варијације за два клавира, оп.46*, Тема, деоница *secondo*:

Andante espressivo.

Piano I.

Andante espressivo.

Piano II.

p

Како не би дошло до мешања звука, а да би се са друге стране избегла превелика оштрина ритмичког покрета, десни педал би се могао искористити на шеснаестини у ритмичкој фигури осмине са тачком и шеснаестине у предтакту, али уз *sostenuto* начин свирања.

У варијацији бр.1, коју започиње деоница *primo* индентичним ритмичким покретом из теме, преовладававају низови шеснаестина који се преливају из једне деонице у другу:

Пример бр.60, варијација бр.1:



Као што се види из примера бр.59, шеснаестински покрети у деоници *primo* дају интензитет варијацији, док је улога деонице *secondo* више у улози надоградње звучног колорита.

Треба истаћи и чињеницу да Шуман у *Анданте и варијацијама за два клавира, оп.46*, за разлику од Менделсонових *Анданте и варијација за четири руке, оп.83а*, није у партитури обележавао почетке варијација насловима варијација бр.1, бр.2, бр.3 и надаље, већ је само обележавао промене темпа, а понекад ни то. Међутим, упознавши се са темом, границе варијација су сасвим јасне.

У варијацији бр.2, осим промене темпа, која је још једна појединост која Шуманове *Анданте и Варијације за два клавира, оп.46* повезује са Менделсоновим *Анданте и варијацијама за четири руке, оп.83а*, следи наизменично наступање деоница у виду разраде тематског материјала, које се тумачи на солистички начин:

Пример бр.61, прелаз из варијације бр.1 у варијацију бр.2:



У нивовима шеснаестина, које започиње деоница *secondo*, предњачи мелодијска линија у виду кантилене у првој шеснаестини у групи од четири у низу уз предудар, на другој и трећој доби у такту, изражавајући тако *sostenuto* начин свирања. На излагање деонице *secondo* одмах се на мелодијски ток надовезује и деоница *primo*:

Пример бр.62, варијација бр.2:



У варијацији бр.2 присутан је и јасно оркестрирајући моменат односа клавир – оркестар, када се солистички партови смењују међу деоницама:

Пример бр.63а, варијација бр.2, однос клавир – оркестар међу деоницама:



Пример бр.63б, варијација бр.2, однос клавир – оркестар међу деоницама:



Варијација бр.2 је, за разлику од варијације бр.1, у којој је дословно поштован тематски оквир, доста проширена. Појављује се нов варирани материјал, поново у виду кантилене, у обе деонице, који је поново солистички третиран међу деоницама:

Пример бр.64а, варијација бр.2:



Пример бр.64б, варијација бр.2:



Варијације бр.3 и бр.4 су међусобно спојене, и у њима се јасно осликава Шуманов Флорестанско – Еузебијевски дуализам, односно две различите стране Шуманове личности. Најпре наступа Флорестан, у варијацији бр.3, :

Пример бр.65, варијација бр.3:

Più animato.

Più animato.

f stacc.

f stacc.

а затим и Еузебијус, у варијацији бр.4:

Пример бр.66, варијација бр.4:

Più lento.

Più lento.

11

p

Пауза између варијација бр.3 и бр.4 не сме бити велика, како би наступ разлике у карактерима Флорестана и Еузебијуса био ефектнији, али мора бити и довољна, нарочито како би се извођач деонице *secondo* довољно припремио и за промену из *stacatto* у *legato* начин свирања:

Пример бр.67а, прелаз између варијација бр.3 и бр.4:



Пример бр.67б, варијација бр.4:



У варијацији бр.4, Шуман показује инвентивност и у погледу полифоног вођења мелодијске линије у унутрашњим гласовима, богато користећи на тај начин оркестарске ресурсе клавира, као и ритмичке фигуре у виду осмине са тачком и шеснаестине, која служи као импулс читавој варијацији.

Након варијације бр.4 долази до неочекиваног интермеца, који повезује варијације бр.4 и бр.5 који се може тумачити као још једна појава Еузебијуса, пред наступ Флорестана. Иако доста подсећа на тему, могао би да се тумачи и као варијација, али с обзиром на његово недовољно трајање, тумачи се као интерлудијум:

Пример бр.68, интерлудијум између варијација бр.4 и бр.5:

Tempo I.
espressivo

Tempo I.
P

R. S. 34.

Cresc.

Cresc.

Варијација бр.5 представља још један пример третирања деоница на солистички начин, јер су у смислу пијанистичких захтева једнако третиране. Наиме, уз темпо *Animato*, цела варијација се састоји од идентичне ритмичке шеснаестинске фигуре, која подразумева на првој и трећој шеснаестини у фигури употребу палца у прстореду, док на другој и четвртој шеснаестини у фигури садржи интервале углавном терце, али и секунде и кварте, за које се користе други и четврти прст:

Пример бр.69, варијација бр.5:

Animato.
p

Animato.
p

R. S. 34.

Cresc.

Cresc.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together, and slurs. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a simpler accompaniment with chords and some moving lines.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together, and slurs. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a simpler accompaniment with chords and some moving lines.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together, and slurs. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a simpler accompaniment with chords and some moving lines.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together, and slurs. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a simpler accompaniment with chords and some moving lines.

R. S. 34.

Такође, у варијацији бр.5 поново је приметан однос клавир – оркестар међу деоницама, као и у варијацији бр.2:

Пример бр.70, поређење варијација бр.2 и бр.5, варијација бр.2:



The image shows two systems of musical notation for Variation 2. The first system consists of two staves: the upper staff has a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic lines. The second system continues this pattern, showing further development of the musical ideas.

и варијација бр.5:



The image shows two systems of musical notation for Variation 5. The first system features a highly rhythmic and dense melodic line in the upper staff, with many sixteenth notes and slurs, and a more sparse accompaniment in the lower staff. The second system continues this dense texture, showing further development of the musical ideas.

Због густе фактуре у обе деонице, написани акценти у партитури на свакој трећој доби у низовима шеснаестина служе извођачима као велика олакшица, јер наглашавањем сваке

треће добе у такту имају оријентир за веома незграпну ритмичку фигуру, за чије се ефикасније извођење захтева *legatissimo* начин свирања.

У варијацији бр.6 преовладава пунктиран ритам. Такође је и однос деоница канонски конципиран:

Пример бр.71, варијација бр.6:



У варијацији бр.6 појављује се ритмичка пунктирана фигура осмине са тачком и шеснаестине, која се код Шумана често појављује у виду свечаног карактера, која симболички представља победу Давидових савезника против Филитејаца¹⁵:

¹⁵ Joan Chissell, *Schumann*(London, J. M. Dent & Sons, Ltd, 1977), 33.

Пример бр.72, Роберт Шуман: *Плесови Давидових савезника*, оп.6¹⁶, 1.комад:

Lebhaft (M. M. ♩ = 152)
Vivace
[Motto von C. W.*]
f Leb. * Leb. * Leb. * Leb.

Пример бр.73, Роберт Шуман: *Симфонијске етуде*, оп.13¹⁷, финале:

Allegro brillante ♩ = 66
f * * * * *
f * * * * *
f * *

¹⁶ Robert Schuman: *Davidsbündlertänze*, op.6 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887).

¹⁷ Robert Schuman: *Symphonische Etüden in Form von Variationen*, op.13 (Leipzig: Edition Peters, Ed.2313, 1925).

Након варијације бр.7 поново наступа тема, као још једна веза Шуманових *Анданте и варијација*, оп.46 са Менделсоновим *Анданте и Варијацијама*, оп.83а:

Пример бр.74, завршетак варијације бр.7 и поновна појава теме:

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system shows the end of variation 7, marked with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) instruction. The second system shows the return of the theme, marked with an *espress.* (espressivo) instruction. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ако би постојала нека оквирна подела у *Анданте и варијацијама* за два клавира, оп.46, онда би она подразумевала постојање три дела: први део на тему и прве три варијације, други на варијацију бр.4 и интерлудијум, и трећи на варијације бр.5, бр.6, бр.7 и коду. Таква концепцијска расподела служи извођачима у психолошком смислу као специфичан оријентир за успешно постизање одређених техничко захтевнијих варијација, као и за што успешније презентовање пијанистички конципираних делова у односу клавир – оркестар. Шуманова дуалистичка природа присутна је и у овом делу, а одражава се у наглим променама карактера самих варијација. Појављивање Флорестана и Еузебијуса у оквиру варирања тематског материјала представља за извођаче у оквиру камерног састава клавирски дуо за два клавира још већи изазов у смислу постизања идентичног звучног колорита на два клавира, за разлику од четвороручног свирања за једним клавиром, јер су

сада фокусирани свако на свој инструмент, који у целини треба да Шуманове мисли и варирање тематског материјала прилагоде на два звучна слоја истих квалитета.¹⁸ То конкретно подразумева да се двоје извођача морају међусобно допуњавати, а да при томе свако задржи своју извођачку индивидуалност, која ће у целини клавирског дуа за два клавира резултирати успешном постизању Шуманових идеја варирања тематског материјала.

Поглавље 3.2 – Камиј Сен-Санс: *Варијације на Бетовену тему за два клавира, оп.35* – примена Бетовеновско – реминисценцијских композиционих поступака у варирању тематског материјала на два клавира

Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770 – 1827) данас се сматра не само главном споном између класицизма и романтизма, већ се сматра и великим ауторитетом у развијању пијанизма деветнаестог века. Кроз његово клавирско стваралаштво, а нарочито кроз тридесет две клавирске сонате настале у периоду између 1795. и 1822. године, приказује се не само еволутивни пут Бетовена као композитора, већ се види и његов развојни пут у третману клавира као средства израза. На Бетовену историјску улогу у обликовању звучних и техничких својстава клавира надовезао се и сам развој клавира као инструмента кроз последњу деценију осамнаестог и прве три деценије деветнаестог века, као и стваралаштво романтичарских композитора попут Шуберта, Шопена, Шумана, Листа, Менделсона, а касније и Брамса. Уопштено говорећи, Бетовенова симфонизација клавирског звука представила је до тада потпуно другачије могућности улоге клавира у музичкој уметности, а касније кроз епоху романтизма поставила темеље за развој професионалног пијанизма.

Варијације на Бетовену тему за два клавира, оп.35 Камија Сен-Санса, настале 1874. године, представљају варирање теме из трећег става, из Трија Менуета *Сонате за*

¹⁸ Snežana Nikolajević, *Klavirski duo kao odraz opšte evolucije muzike (Udruženje kompozitora Srbije, 1990)*, 10.

клавир бр.18 у Ес дуру, оп.31 бр.3 Лудвига ван Бетовена. Узевши тему из једног става сонате из епохе класицизма, Сен-Санс у својој фактури, у компарацији са Шумановим *Анданте и варијацијама за два клавира, оп.46*, покушава више да се приближи самом извору теме, односно Бетовену лично, док је Шуман остао доследан својим сопственим идејама, у оквиру варирања сопствене теме. Ипак, као и код Шумана, и код Сен-Санса приметни су слични принципи у односу међу деоницама, које се крећу од уједначеног пијанистичког третмана, до узајамног допуњавања у фактури у односу солиста – оркестар. Сен-Санс је, искористивши Бетовену тему из трећег става његове *Сонате за клавир бр.18 у Ес дуру, оп.31 бр.3*, тежио да Бетовенове изражајне поступке адаптира у свој начин варирања, и да остане близак не само извору варирања – теми из Бетовенове клавирске Сонате бр.18, већ и самом Бетовену.

Већ на самом почетку, Сен-Санс користи увод пре појаве теме. Такав поступак се врло често може пронаћи у Бетовеновим инструменталним делима. Међутим, с обзиром на то да су у питању варијације као музички облик, коришћење увода пре теме се тумачи као поступак на адаптацију реминисценције Бетовенових изражајних поступака клавирске фактуре, којих ће бити у великој мери у варијацијама:

Пример бр.75, Камиј Сен-Санс: *Варијације на Бетовену тему за два клавира, оп.35*,¹⁹
Увод:

Moderato assai

Piano I

p

Moderato assai

Piano II

p

¹⁹Camille Saint-Saëns: *Variations on a Theme by Beethoven for two pianos, op.35* (G. Schirmer, New York, 1922).



За време трилера у деоници *secondo*, деоница *primo* са три идентична ритмичка низа од два акорда у хроматском узлазном низу најављују завршетак увода, који се завршава пасажом шеснаестинских секстола у деоници *secondo*, фигуром која је и те како заступљена као израђајни поступак код Бетовена:

Пример бр.76, Увод:

Овако осмишљен увод пред тему омогућава извођачима да, пре свега, повежу Сен-Сансов начин третирања клавирске фактуре преточен у Бетовенов начин симфонизације клавирског звука пре појаве саме теме. Ово не подразумева покушај имитације Бетовеновог пијанистичког стила, већ тенденцију излагања изражајних средстава клавира на начин Сен-Сансовог тумачења клавирског звука на реминисценцију Бетовеновог третмана клавира, којом се наглашава Бетовеново присуство још пре почетка саме теме. То конкретно значи да, за разлику од Шуманових *Анданте* и *варијација*, *оп.46*, где одмах на почетку дела почиње Шуманова тема у деоници *secondo* (Пример бр.56), у Сен-Сансовим *Варијацијама на Бетовену тему*, *оп.35*, постоји припрема за варирање Бетовеновог тематског материјала, у којој је Сен-Санс спојио Бетовенов композициони поступак увода са сопственим, романтичарским тенденцијама третирања клавира.

Појава теме осликава се у наизменичним наступима деоница, које на тај начин износе Бетовену тему:

Пример бр.77, Камил Сен-Санс : Варијације на Бетовену тему за два клавира, оп.35,
Тема:

Tempo di Minuetto

I

Tempo di Minuetto

II

I

II

The image displays two systems of musical notation for two pianos, labeled I and II. The key signature is E-flat major (two flats). The first system covers measures 1 through 8. It begins with a piano introduction marked 'p'. The music features a steady bass line and chords in the right hand. Dynamics include 'p', 'cresc.', and 'f'. The second system covers measures 9 through 16. Piano I has a more active role with sixteenth-note patterns, marked 'sf' and 'f'. Piano II continues with a similar accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Сада треба тему из Сен-Сансових варијација упоредити са изворном, Бетовеновом темом из Триа Менуета *Сонате за клавир бр.18 у Ес дору, оп.31 бр.3*:

Пример бр.78: Лудвиг ван Бетовен: *Соната бр.18 у Ес дору, оп.31 бр.3, 3.став: Менует – Трио*:

The image displays three systems of musical notation for piano, labeled "Trio." Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and moving lines. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking and dynamics *p*, *sf*, and *p*. The third system continues with dynamics *sf* and *p*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Као што се види из примера бр.77 и бр.78, тема је скоро, па дословно пренесена из оригиналне верзије за соло клавир у виду камерне за клавирски дуо за два клавира. Дијалогом извођача у камерном саставу тема добија једну другачију димензију, као и тенденцију да оба извођача постигну исте тонске боје, али на два инструмента.

У варијацији бр.1 представљено је варирање материјала које би се могло окарактерисати као спој Бетовенових изражајних средстава у клавирској фактури и Сен-Сансове нагле карактерне промене, која се огледа у виду велике разлике између теме карактера Менуета, наспрам хитре и динамичне варијације бр.1, у којој је преовладава заједничко допуњавање музичког тока међусобним наизменичним наступом деоница:

Пример бр.79, прелаз између теме и варијације бр.1, и варијација бр.1:

The image displays two systems of musical notation for piano parts I and II. The top system consists of two staves, with the upper staff marked 'Allegro' and 'f' (forte), and the lower staff marked 'p' (piano). The second system also consists of two staves, with the upper staff marked 'Allegro' and 'f', and the lower staff marked 'p'. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings, illustrating a 'subito' change in dynamics.

Такође, дијалози у *subito* начину динамичког извођења у другом делу варијације бр.1, представљају још један доказ примене Бетовенових композиционих поступака, док преплитање две различите карактерне стране развијања тематског материјала оставља Сен-Сансов печат:

Пример бр.80, варијација бр.1:

а нарочито када се преплићу у исто време *legato* и *stacatto* начин свирања, подједнако подељен међу деоницама. На овај начин се истиче да је, за разлику од четвороручног свирања на једном клавиру, на свирању за два клавира могуће постићи *legato* начин свирања, а при томе и користити педал:

Пример бр.81, варијација бр.1:



I

II

Musical notation for the second system, first part. It consists of two systems, I and II. System I has a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef with a key signature of two flats. System II has a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef with a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings (4, 5, 2, 1, 5).

I

II

Musical notation for the second system, second part. It consists of two systems, I and II. System I has a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef with a key signature of two flats. System II has a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef with a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings (3).

Варијација бр.2 представља карактерну супротност варијацији бр.1, у којој преовладавају кратке динамичке фразе. Варијација бр.1 би, у Бетовеновом случају концепције дела, можда логичније требала да буде на месту варијације бр.1, док би варијација бр.1 била на месту варијације бр.2. Овако, Сен-Санс на оригиналан начин раздваја потенцијално плагирање Бетовеновог стила у оквиру свог дела, а са друге стране остаје веран тенденцији реминисценције Бетовенових композиционих поступака:

Пример бр.82, варијација бр.2:

The image shows a musical score for Variation 2, Example 82, consisting of two piano parts, I and II. Both parts are marked with the tempo instruction "Poco più mosso" and the dynamic marking "p" (piano). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Part I features a melodic line with eighth-note patterns and triplets, while Part II provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic motifs. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and fingerings are indicated throughout.

У другом делу варијације бр.2 употреба октава у *legato* начину свирања такође, неспорно, указује на присуство Бетовенове ауре у делу:

Пример бр.83, варијација бр.2:

Након варијације бр.2 долази до поновног појављивања теме, али не дословног, него у одређеној врсти инверзије. Дослован је хармонско – ритмички материјал, не и мелодијски. У смислу варијације поновно појављивање теме не би могло да се тумачи на тај начин, него више као интерлудијум. Сличан метод се већ појавио у примеру бр.67 из Шуманових *Анданте и варијација за два клавира, оп.46*. С обзиром на то да је темпо назначен као *Tempo del Tema*, односно *a tempo*, подразумева да извођачи треба да се, након две варијације, врате у темпо у ком је изведена тема, што захтева између варијације бр.2 и интерлудијума нешто већу паузу:

Пример бр.84, Интерлудијум, Тема у инверзији:

Tempo del Tema

Musical notation for the first system of the 'Tempo del Tema' section. It consists of two staves in 3/4 time. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff also begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features chords and single notes in both staves.

Tempo del Tema

Musical notation for the second system of the 'Tempo del Tema' section. It consists of two staves in 3/4 time. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff also begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features chords and single notes in both staves.

Musical notation for the first system of the main piece. It consists of two staves, labeled I and II. The upper staff (I) begins with a piano (*p*) dynamic marking and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The lower staff (II) also begins with a piano (*p*) dynamic marking and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The music features complex rhythmic patterns and dynamics, including a forte (*f*) dynamic marking in the latter part of the system.

Musical notation for the second system of the main piece. It consists of two staves, labeled I and II. The upper staff (I) begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff (II) also begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features chords and single notes in both staves.

Варијација бр.3, низ шеснаестинских акорада, који се преливају из једне деонице у другу, представља комбинацију Сен-Сансове употребе шаљивог карактера и Бетовенове типичне акордске фактуре, у смислу симфонизације клавирског звука:

Пример бр.85, варијација бр.3:

The image displays musical notation for Variation 3, Example 85. It consists of two systems of piano accompaniment and a grand staff. The piano parts are marked with the tempo *Molto allegro* and the articulation *leggeramente*, and the dynamic *pp*. The grand staff, labeled with Roman numerals I and II, shows the interaction between the two hands. The notation features dense chordal textures and rhythmic patterns characteristic of the style.

Варијација бр.6 представља, уз саму тему из *Сонате бр.18 за клавир у Ес дуру, оп.31 бр.3*, можда и највећу повезаност Сен-Санса са самим Бетовеном – употребу посмртног марша у оквиру варирања тематског материјала. Наиме, Бетовенов однос према посмртном маршу је имао специфичну улогу у његовој музици, употребивши га у своја

два инструментална дела: у трећем ставу *Сонате бр.12 за клавир у Ас дуру, оп.26*, и у другом ставу *Симфоније бр.3 у Ес дуру, оп.55 „Ероика“*. Затим, це мол тоналитет, који је управо сам Бетовен врло често користио да би додатно допринео драмској црти својих дела, такође је обиловао у многим његовим инструменталним делима, попут *Симфоније бр.5, оп.67, Сонатама за клавир бр.5, оп.10 бр.1, бр.8, оп.13 „Патетичној“, бр.32, оп.111, Концерту за клавир и оркестар бр.3, оп.37*, као и многих других.

Варијација бр.6 у фактури обе деонице потпуно је оркестарски конципирана, и као таква представља одличну расподелу улога међу извођачима:

Пример бр.86, варијација бр.6, посмртни марш:

22

Alla marcia funebre (Allegro moderato)

Alla marcia funebre (Allegro moderato)

Иако је темпо назначен *Alla marcia funebre (Allegro moderato)*, и што израз *alla* у темпу може унети и недоумицу, ритмички покрет у левој руци деонице *secondo*, уз молски тоналитет отклања било какве сумње о карактеру варијације:

Пример бр.87, варијација бр.6, деоница *secondo*, лева рука:



Док је деоница *secondo* задужена за импулс варијације, деоница *primo* подељена је на два дела: у првом износи хроматске низове навише и наниже у интервалу терце, :

Пример бр.88а, варијација бр.6, деоница *primo*:



док у другом делу износи мелодијску линију у *stacatto* начину свирања:

Пример бр.88б, варијација бр.6, деоница *primo*:



У првом делу, у хроматском низу терци, агогички је занимљива ознака за акценат при динамици *p*, коју би извођач деонице *primo* требало више да тумачи у смислу израза, него динамике:

својим позним инструменталним делима²¹, попут *клавирских соната бр.29, оп.106* „Хамерклавир“ и *бр.31, оп.110*, као и *Велике фуге за гудачки квартет, оп.133*, појава фуге у Сен-Сансовим *Варијацијама на Бетовену тему за два клавира, оп.35* употребљена је више у виду чисто полифоног начина изражавања уместо класичног варирања Бетовенове теме, употребљавајући Бетовенова средства израза, али оставши доследан својим идејама и приступу клавиру као средству израза, стога се сама fuga не може окарактерисати као варијација, већ као веза између две варијације, попут теме у инверзији у виду интерлудијума из примера бр.84. Пошто се fuga појављује након шест варијација и једног интерлудијума, стиче се утисак да би fuga могла да буде завршни део композиције. Међутим, Сен-Санс је дело назвао *Варијације на Бетовену тему за два клавира, оп.35*, не додајући у називу дела *Варијације и fuga*, према томе се fuga корисит на специфичан начин као одлагање завршетка дела:

Пример бр.91а, fuga, тема, деоница *primo*:

The image shows a musical score for two pianos. The top system is labeled 'I' and the bottom system is labeled 'II'. Both systems are in 2/2 time and B-flat major. The tempo is marked 'Allegro'. The first piano part (I) starts with a piano (p) dynamic and a 'non legato' marking. The second piano part (II) is silent in this section.

Пример бр.91б, fuga, одговор, деоница *secondo*:

²¹ R. Larry Todd, *Nineteenth – century piano music* (Routledge, New York, 2004), *William Kinderman: Beethoven*, 82.

У примерима бр.90а и бр.90б ознака за *non legato* подразумева да се фуга, због свог покретљивог темпа, може тумачити и добити обресе барокног принципа, у виду чембалистичког израза. Такође, у фуги је приметно Сен-Сансово умеће вођења контрапункта, а при томе оставши доследан изузетно оркестарском начину третирања деоница, попут канонске имитације, у *stacatto* начину свирања, :

Пример бр.92, фуга, канонска имитација:



као и у арпеђима:

Пример бр.93, fuga, канонски арпеђо:

Занимљива је и Сен-Сансова хроматска модулација Ес дур – Е дур, којом је подсетио на Бетовенове поступке, попут *Сонате бр.4 за клавир у Ес дуру, оп.7*, у 4.ставу, као и *Концерта за клавир и оркестар у Ес дуру, оп.73*, у 3.ставу, желећи на тај начин да додатно подари свом делу Бетовенову ауру:

Пример бр.94, варијација бр.7, хроматска модулација *Ес дур – Е дур*:

The image displays two systems of musical notation for two pianos. The first system is in E-flat major (three flats) and the second system is in E major (two sharps). Each system has two staves labeled I and II, with various musical notations including chords, notes, and rests.

Извођачки приступ *Варијацијама на Бетовену тему за два клавира, оп.35* Камија Сен-Санса мора да садржи постојање кључних чињеница. Најпре, од извођача се очекује да, упознавши се са темом у оригиналној верзији, односно Триу из Менуета Бетовенове *Сонате бр.18 за клавир у Ес дур, оп.31 бр.3*, створе посебну звучну слику у оквиру свирања на два клавира, а при томе да задрже и оквире солистичког третмана теме. Другим речима, да у смислу израза теже замисли свирања теме на једном, а не на два клавира. Затим, да своје улоге подреде постојању два типа варијација у делу: када су односи међу деоницама у виду солисте и пратње, и када су у односу заједничког допуњавања музичког тока међусобним наизменичним наступом деоница, у поређењу са Шумановим *Анданте и варијацијама за два клавира, оп.46*, у којима у одређеним варијацијама постоји већа солистичка индивидуалност међу деоницама. Оркестарски

колорит, који је Сен-Санс на своје варирање Бетовенове теме укрстио класичарске обрасце и романтичарску естетику, исказује се у деоницама на инвентиван начин, који извођачима дозвољава да у пуној мери искажу како пијанистичку индивидуалност, тако и пуну сарадњу у међусобном допуњавању. Таквим приступом варирања Бетовенове теме на Сен-Сансов начин спојени су не само класицизам и романтизам, не само немачка и француска естетика, већ и тежња извођења клавирског дуа за два клавира у спајање јединствене звучне целине.

ЗАКЉУЧАК

Клавирски дуо као камерни састав, и у четвороручној варијанти и у варијанти за два клавира, пружа извођачима – пијанистима потпуно другачији приступ инструменту. Ту се, поред варијанте свирања двоје извођача за једним инструментом у компарацији са свирањем на два клавира одвојено, које сигурно нису занемарљиве, мисли и на добијање, пре свега, једне нове димензије звучног баланса. Иако у солистичком свирању наспрам четвороручног нема основне разлике у звуку, јер је и даље у питању један извор звука, односно један инструмент, чињеница да две различите особе седе за једним инструментом, свака задужена за одређени регистар клавира, доводи до једног логичног одговора да једна особа, када је у питању солистичко извођаштво, мора бити задужена за оба регистра истовремено, док је у четвороручном свирању сваки извођач задужен за одређени регистар клавира, односно коме се може потпуно посветити. Заправо, две потпуно различите особе и личности свирајући за једним инструментом морају допринети уједначености звука, израза, као и динамичког нијансирања као што то ради једна особа самостално. Другим речима, то подразумева да две особе морају звучати као једна, јер је у питању извођење за једним инструментом. Када је у питању свирање на два клавира, осим већег просторног комфора, јер сваки извођач седи за својим инструментом, и однос према звучном балансу је другачији. То се не односи само на компарацију физичког присуства два инструмента наспрам једног, већ могућност звучног нивелисања, изражајног и

динамичког нијансирања двоје извођача за сваким инструментом понаособ, које у целини сачињавају дуо од два идентична инструмента, односно од два иста звучна извора.

У тежњи да се подвуку међусобне разлике између извођења клавирског дуа на једном и на два инструмента, добри познаваоци обе врсте извођаштва су чак склони да музицирање на једном клавиру у четири руке називају клавирским дуом, а музицирање на два клавира – клавирским дуом, покушавајући на тај начин да подвуку њихове међусобне разлике.²² У претходно анализираним интерпретацијама варијација из епохе романтизма у обе варијанте клавирског дуа могуће је применити и овакав приступ. Међутим, одређени извођачки сегменти показали су да постоје у одређеној мери чак и солистички третмани у фактурама деоница у четвороручном свирању, нарочито у Менделсоновим *Анданте и варијацијама за четири руке, оп.83а*, док са друге стране, у извођењу за два клавира постоје и четвороручне тенденције, које су се показале понајвише у Шумановим *Анданте и варијацијама за два клавира, оп.46* у виду примене дубљих и виших регистара клавира, истовремено и наизменично. Сходно наведеним примерима, варијације за клавирски дуо из епохе романтизма у варијантама четвороручног свирања и за два клавира представљају одличан пример за приказ свих сличности и разлика у извођењу клавирског дуа у обе варијанте из више аспеката. То подразумева сумирање односа деоница и њихову међусобну сарадњу.

Из приложених анализа варијација за четири руке Јоханеса Брамса, Франца Шуберта и Феликса Менделсона приметни су како и слични, тако и различити извођачки проблеми, као и приступи истим. У Брамсовим *Варијацијама на Шуманову тему, оп.23* приметна је сва његова интерпретативна комплексност у виду полиритмије, дугачких мелодијских линија, као и педализације, односно свих отежавајућих извођачких аспеката којим обилује његова инструментална музика, овог пута адаптирана у облик четвороручног свирања. Узевши за варирање Шуманову тему из његовог последњег дела за клавир, „*Дух*“ *варијација, WoO 24*, самим тиме направивши и омаж свом естетски – идеолошком истомишљенику, извођење овог дела подразумева од извођача усклађивање њихових деоница у целину Брамсове камерне клавирске фактуре. Ова констатација се односи пре

²² Snežana Nikolajević, *Klavirski duo kao odraz opšte evolucije muzike*, (Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1990), 154.

свега на употребу педализације, за коју је задужен извођач деонице *secondo*. Густа фактура са једне стране захтева филигранску примену педала, а са друге његово богато коришћење у смислу колорита целокупне звучне слике. Такође, познавање извођачког стила Шумана и Брамса, као и њихова корелација, извођачима би требало да постане и више од самог подстицаја за осмишљавање концепције дела. Она служи да Брамсову поетику споји уз Шуманову тему са његовом ауром, како би веза Шумана и Брамса у извођачком смислу била предочена у нераскидиво заједништво целине дела.

Приступ Шубертовим *Варијацијама на оригиналну тему, оп.35*, са друге стране, подразумева потпуно другачији приступ самом инструменту. С обзиром на већ поменуто Шубертову тенденцију изразито вокалном начину третирања мелодијске линије, то од извођача захтева много веће бављење *cantabile* начином свирања, нарочито за извођача деонице *primo*, али и укрштено са богато искоришћеним клавирским изражајним начинима свирања, као што су *legato, non legato, stacatto*. Такође, пасаж и акорди, који су обилато искоришћени у варирању тематског материјала и који још увек имају тесне везе са Бетовеном, па чак и Моцартом, у Шубертовој музици морају добити још једну нову димензију, више лирски конципирану.

Када се сагледају Менделсонове *Анданте и варијације, оп.83а*, које су камерна верзија оригиналне солистичке за клавир, обриси солистичког третмана клавирског дуа у четири руке приметан је у поставци теме наизменичним наступима деоница, као и у варијацији бр.5. Такви поступци солистичког третмана деоница нису присутни у претходна два примера четвороручних варијација, јер је већ од теме подразумевано заједничко свирање. Градња и постизање музичког тока такође је другачије осмишљено спајањем одређених варијација без паузе, што је још више олакшано у односу на Брамсову и Шубертову филозофију спајања варијација. Менделсонова тежња ка виртуозитету, а опет задржавајући углавном лирску карактерну боју, захтева од извођача максимално владање инструментом у техничком смислу способности на адаптацију одређених видова проблематике четвороручног свирања.

У анализама варијација за клавирски дуо за два клавира Роберта Шумана и Камија Сен-Санса, уочљиве су три врсте односа деоница. Прва подразумева веће истицање једне деонице у односу на другу, која има улогу оркестарске пратње, у вези чега се стиче утисак

да је реч од односу клавир – оркестар. Друга врста односа подразумева солистичко третирање деоница, које наступају наизменично. Трећа врста односа подразумева међусобно, али наизменично допуњавање варирања тематског материјала.

У *Анданте и варијацијама за два клавира, оп.46* Роберта Шумана спојени су у концепцију дела за клавирски дуо сви елементи који су наведени, а који карактеришу овај камерни састав. Шуман је отишао још и даље, пруживши својим деоницама и солистичко третирање деоница, које је највише приметно у варијацијама бр.2, бр.3 и бр.5. На тај начин, само третирање фактуре се карактерише као примена високих пијанистичких захтева у оквиру овог камерног састава.

Наспрам Шумана, Сен-Санс у својим *Варијацијама на Бетовену тему за два клавира, оп.35* садржи међусобно допуњавање деоница које наступају наизменично, али у заједничкој звучној целини спаја сопствене варијацијоне идеје и Бетовенов начин симфонизације клавирског звука, добивши целину једног извођачки захтевног дела за клавирски дуо, које извођачима пружа могућности како и за исказивање пијанистичких вештина класичарског обрасца тумачене на романтичарски начин, тако и за склапање звучне целине два иста инструмента у један, аутентични симфонијски звук.

Заједништво у извођењу варијација за клавирски дуо, у варијантама четвороручног свирања и за два клавира из епохе романтизма, извођачима – пијанистима из више аспеката уздиже ниво њихових уметничких личности. Наиме, постизање развијања тематског материјала у оквиру обе варијанте клавирског дуа служи приказивању једног инвентивног и пре свега креативног музичког облика теме са варијацијама у виду проблематике како и четвороручног свирања на једном клавиру, тако и на два клавира посебно.

Отежавајуће околности четвороручног извођења клавирског дуа, наспрам извођења на два клавира су бројне. Неприродан положај извођача за инструментом, наспрам комфора који пружа свирање на два клавира извођачима проузрокује, осим физичких, и проблеме везане за концепцију дела које се изводи. Педализација на основу линије коју један од извођача не свира, ставља га у врсту подређеног положаја у односу на другог извођача. Такође, педализација није могућа ако нека од деоница има у партитури записан *staccato*

начин свирања, што је могуће при свирању на два клавира. Међусобно преплитање деоница извођаче такође доводи у ситуацију да скраћују нотне вредности, или да их коригују уз педализацију.

Супротно томе, извођење на два клавира отежава комуникацију двоје извођача због веће међусобне удаљености, у компарацији са близином двоје извођача у четвороручном свирању, где је комуникација олакшана управо због тог елемента. Такође, већа међусобна удаљеност при извођењу за два клавира може проузроковати међу извођачима и превелико истицање индивидуалности, које може за последице нарушити камерну атмосферу ансамбла и кретати се у правцу солистичког начина третирања камерних деоница.

Превазилажење отежавајућих аспеката извођаштва у оквиру камерног ансамбла клавирски дуо у обе варијанте, на основу анализираних примера варијација из епохе романтизма, служи истом циљу: постизању кохезије две различите особе у оквиру клавирског дуа, које има за циљ освешћивање једнакости међу извођачима, без обзира на деонице, што посебно важи за четвороручно свирање. Адаптација двоје извођача у оквиру клавирског дуа једно на друго, као и бескомпромисно узајамно прихватање уметничких личности и различитих сензибилитета, воде ка остваривању повезивања заједничких елемената које клавирски дуо чине јединственим камерним ансамблом. Такво становниште представља темељ постизању високих уметничких циљева у камерном извођаштву, а интерпретацијом варијација из епохе романтизма камерни ансамбл клавирски дуо чини истински веродостојном везом на релацији композитор – извођачи, или чак у случају облика варијација за клавирски дуо још и чвршћом везом: релацијом тема – композитор – извођачи. Тумачећи везе између композитора и извођача на тај начин, музика романтизма осликава и спаја оно што је одрживо и исправно, а то је спој емоција и интелекта, који чини исправан уметнички идеал за креативност сваког извођача.

•

ЛИТЕРАТУРА

Beiser, Frederick C. *The Romantic Imperative: the Concept of Early German Romanticism*, Cambridge MA, [Harvard University Press](#), 2003.

Bie, Oscar. *Franz Schubert : Sein Leben und sein Werk*. Berlin : Ullstein, cop. 1925.

Black, Leo. *Franz Schubert : music and belief*. Woodbridge: The Boydell Press, 2005.

Bukurešlijev, Andre. *Šuman – život – delo – vreme*. (prev. Jelena Stojanović), Beograd, Savremena škola, 1962.

Chissell, Joan. *Schumann*, London, J. M. Dent & Sons, Ltd, 1977.

Chissell, Joan. *Schumann Piano Music*, British Broadcasting Corporation, 1972.

Dahms, Walter. *Schubert*. Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1918.

Einstein, Alfred. *Schubert : the man & his music*. St. Albans : Panther, 1977.

Erb, J. Lawrence. *Brahms*. London, J. M. Dent and Sons, 1934.

Frisch, Walter. *Brahms and His World*. New Jersey, Princeton University Press, 1990.

Gostuški, Dragutin. *Vreme Umetnosti (prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima)*. Beograd, Prosveta, 1968.

Hinson, Maurice. *Music for More than One Piano*. Bloomington, Indiana University Press, 2001.

Hinson, Maurice. *The Piano in Chamber Ensemble*. Bloomington, Indiana University Press, 1996.

Horton, John. *Mendelssohn chamber music*. London : British Broadcasting Corporation, 1972.

Jacob, Heinrich Eduard. *Felix Mendelssohn and his time*. ; translated from the German by Richard and Clara Winston. [London] : Prentice Hall, cop. 1963.

Кремнев, Борис. Шуберт. Москва : ЦК ВЛКСМ, 1964.

Neigauz, Genrih. *O umetnosti sviranja na klaviru/Zapisi pedagoga*. Drugo izdanje. (prev. Nina Misočko i Dragica Ilić). Beograd, Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, 2005.

Nikolajević, Snežana. *Klavirski duo: kao odraz opšte evolucije muzike*. Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1990.

Nikolajević, Snežana. *Saputnik kroz kamernu muziku*. Beograd, Muzička omladina, 1978.

Николајевић, Снежана. *Клавирски дуо – проблеми и искуства интерпретације*, Аспекти интерпретације, реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988.

Popović-Mladenović. Tijana. *Muzičko pismo*. Beograd, Clio 1996.

Rolland, Romain. *Musiciens d'aujourd'hui : Berlioz, Wagner, Camille Saint-Saens, Vincent D'Indy, Claude Debussy, Hugo Wolff, Richard Strauss, La renouveau de la musique française depuis 1870*. Paris : Librairie Hachette, 1919.

Rolland, Romain. *Musikalische Reminiszenzen / Charles-Camille Saint-Saëns. Studie Camille Saint-Saëns*. Wilhelmshaven : Heinrichshofen, cop. 1979.

Schumann, Robert. *On Music and Musicians* (ed. by Konrad Wolff, transl. by Paul Rosenfeld), Berkeley, University of California Press, 1983.

Šobajić, Dragoljub. *Slušanje zamišljenog: Betoven - Šopen - Brams: eseji iz klavirske muzike*. Podgorica, Dom omladine „Budo Tomović“; Cetinje, Muzička akademija, 1998.

Todd, R. Larry. *Nineteenth-century piano music*, Routledge, New York, 1990.

Ulrich, Homer. *Chamber music*. New York, Columbia University Press, 1966.

Warrack, John. Macdonald, Hugh. Köhler, Karl-Heinz. *Early romantic masters 2 : Weber, Berlioz, Mendelssohn*. London : Macmillan, 1985.

БИОГРАФИЈА

Драгош Холцлајтнер рођен је 1982.године у Београду. Основно музичко образовање завршио је у класи проф. Десанке Петровић у Музичкој школи „Др.Војислав Вучковић“ у Београду, на одсеку за клавир. Средњу школу завршио је у класи проф. Јелене Стојиљковић-Вранић у Музичкој школи „Мокрањац“ у Београду, у којој је, поред Вокално-инструменталног, завршио и Теоретски одсек. Дипломирао је на Факултету музичке уметности у Београду, на катедри за клавир у класи ред. проф. Александра Шандорова, у чијој класи је завршио и Специјалистичке академске студије. Тренутно је студент треће године Докторских академских студија на Факултету музичке уметности у Београду, на катедри за камерну музику у класи ванр. проф. др. ум. Дејана Суботића, у оквиру камерног састава Клавирски дуо у сарадњи с пијанистом Милошем Станојевићем, са којим сарађује и наступа од 1999.године.

Похађао је неколико година заредом као активни учесник летњи семинар клавира и корепетиције проф. Владимира Стојнића у Врњачкој Бањи, у оквиру кога је наступао на концертима под називом „Одабрани за одабране“ у Београду (у галерији „Артгет“ Културног центра Београда, Италијанском институту за културу, као и у музичкој галерији и великој дворани Коларчеве задужбине), Краљеву (у Народном музеју) и Врњачкој бањи (у Замку културе „Белимарковић“). Такође, похађао је и мајсторске курсеве клавира проф. Александра Шандорова, проф. Игора Ласка (Француска), као и мастерклас камерне музике проф. Лидије Бизјак (Француска). Наступао је као солиста, клавирски сарадник и камерни извођач на концертима и фестивалима у Србији и Босни и Херцеговини. Такође, наступао је и као клавирски сарадник у емисијама “Јутарњи програм“, „Србија на вези“ и „Ад либитум“ Радио-телевизије Србије. Сарађивао је и са Хором „Браћа Барух“ из Београда, а остварио је и сарадњу у оквиру позоришне уметности, наступивши као клавирски сарадник у представи „Да нам живи, живи рад“ позоришта „Атеље 212“ у Београду.

Од 2004. до 2006.године радио је као клавирски сарадник у Балетској школи „Лујо Давичо“ у Београду. Од 2016. до 2019.године радио је као клавирски сарадник у Балетском центру „Ана Пфлуг“ у Београду.

Од школске 2009/10.године ради у Музичкој школи „Мокрањац“ у Београду, као наставник упоредног клавира и као клавирски сарадник на одсеку за гудачке инструменте.