

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику
Докторске академске уметничке студије

мр Драгана Раић

**МОГУЋНОСТИ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ КЛАВИРСКЕ
ДЕОНИЦЕ У КЛАВИРСКОМ ТРИЈУ ОП. 67 И
КЛАВИРСКОМ КВИНТЕТУ ОП. 57 ДМИТРИЈА
ШОСТАКОВИЧА**

Ментор:

др ум. Јасна Туцовић, ванредни професор

Београд, 2017.

САДРЖАЈ

УВОД.....	1
1. УТИЦАЈ ЖИВОТНИХ И ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКИХ ОКОЛНОСТИ НА СТВАРАЛАШТВО ШОСТАКОВИЧА	5
2. ШОСТАКОВИЧ КАО ИЗВОЂАЧ	9
2. 1. Темпо у Шостаковичевим извођењима	13
2. 2. Динамика у Шостаковичевим извођењима	15
2. 3. Артикулација у Шостаковичевим извођењима.....	17
3. ДМИТРИЈ ШОСТАКОВИЧ - КЛАВИРСКИ КВИНТЕТ ОП. 57	19
3. 1. Историјат настанка дела и снимака	19
3. 2. Могућности у интерпретацији <i>Клавиурског квинтета</i> оп. 57	20
3. 2. 1. Прелудијум	20
3. 2. 2. Фуга	29
3. 2. 3. Скерцо	33
3. 2. 4. Интермецо.....	41
3. 2. 5. Финале.....	44
4. ДМИТРИЈ ШОСТАКОВИЧ - КЛАВИРСКИ ТРИО ОП. 67	49
4. 1. Историјат настанка дела и снимака	49
4. 2. Могућности у интерпретацији <i>Клавиурског трија</i> оп. 67	50
4. 2. 1. Први став.....	50
4. 2. 2. Други став	56
4. 2. 3. Трећи став	61
4. 2. 4. Четврти став.....	63
ЗАКЉУЧАК	69
ЛИТЕРАТУРА	71
Списак нотних извора	72
Списак аудио извора.....	72

УВОД

Предмет истраживања овог докторског уметничког пројекта је интерпретација *Клавирског трија оп. 67* у е-молу и *Клавирског квинтета оп. 57* у ге-молу Дмитрија Дмитријевича Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975).

Однос улога композитора и извођача се кроз историју мењао. У бароку између њих није постојало јасно разграничење. Партитура је представљала само оквир композиције коју би извођач надограђивао сопственим креативним приступом делу, кроз импровизацију, орнаментацију, динамичко и артикулационо варирање.

Кроз епохе које су следиле, може се уочити тенденција све детаљнијег приказивања и фиксирања музичког дела у партитури. Композитори у све већој мери уносе у нотни текст упутства за извођење дела, прецизирајући темпо, динамику, фразирање, артикулацију, агогику и др. Док су извођачи у ранијим епохама имали ауторског удела у композицијама које су свирали или певали, извођач највећег дела музике компоноване у двадесетом веку представља интерпретатора прилично утврђених и постављених параметара музичког дела.¹

Уочена тенденција отвара следеће питање: до које је мере музичко дело као такво садржано у партитури? Према пољском феноменологу Роману Ингардену (Roman Ingarden), ноте су симболи који одређују какво треба да је дело које је помоћу њих записано. Партитура представља неку врсту упутства за озвучавање композиторских музичких идеја садржаних у неком делу, а од знања, воље и способности извођача зависи какав ће крајњи звучни облик оно попримити. Према Ингардену партитура представља само један шематски оквир, скицу, у којој су неки елементи музичког тока дела строго прецизирани, а неки услед несавршености нотног писма остају неодређени, до извесне границе променљиви.²

По Бузонију (Ferruccio Busoni), сваки запис онога што чује композитор у свом унутрашњем слуху је само транскрипција музичке идеје. Партитура

¹ У двадесетом веку су постојали композициони правци, који су не само дозвољавали него и захтевали од извођача ауторски и импровизаторски приступ тексту, као на пример у алеаторици. Са друге стране, постојао је интегрални серијализам, где су сви ови параметри чврсто фиксирани за сваку ноту.

² Cf. Tijana Popović- Mladenović, *Muzičko pismo*, Beograd, Clio, 1996, 23.

представља осиромашење композиторове замисли због немогућности њеног идеалног записивања. „У тренутку када се перо докопа те идеје, она губи свој оригинални облик“.³ Бузони сматра да, онда када је у запису сама идеја музике најверније могуће забележена, извођење има највећу шансу да буде транскрипција музичког дела.⁴

Истраживање у овом раду је базирано на следећим претпоставкама: да преношење значења музике зависи од пажљивог читања и разумевања партитуре, да је задатак извођача да проникне у композиторове идеје шифроване у партитури и да све своје извођачко умеће стави у службу што вернијег преношења његових музичких замисли.

Са развојем нове технологије, створена је могућност увида у интерпретације значајних извођача, које имају веома важан утицај на креирање интерпретативног концепта. С обзиром на то да бележење звука траје тек нешто дуже од једног века, о начину на који су своја дела изводили многи велики композитори ранијих епоха можемо само да нагађамо на основу писаних сведочанстава. Међутим, постојање тонских записа у којима сами композитори изводе своја дела, стављају извођаче, који приступају интерпретацији тих дела, у специфичан положај. Ово је случај и са делима Дмитрија Шостаковича. Његови снимци сопствених дела заузимају специјално место и представљају јединствена историјска документа, као и непроцењиво значајан извор за разумевање његовог музичког језика и извођачког стила.

Мотивација за рад на овом докторском уметничком пројекту потекла је из личног афинитета према Шостаковичевој музици, симфонијској, клавирској, камерној, филмској. С обзиром на ужу уметничку област истраживања - камерну музику, за предмет истраживања одабрана су два капитална Шостаковичева камерна дела са клавиром, *Клавирски трио оп. 67* и *Клавирски квинтет оп. 57*. Кроз истраживање социобиографских околности настанка ових дела, у раду ће бити сагледано порекло појединих мотива и њихов утицај на значење у Шостаковичевим делима.

³ Ibid. 17.

⁴ Ibid. 19.

У складу са разумевањем специфичности интерпретације у камерном ансамблу, овај рад се бави могућностима интерпретативног обликовања клавирске деонице као дела јединствене звучне слике ових камерних дела, проблемима и питањима са којима се пијанисти суочавају у току процеса рада на интерпретацији ових дела у два различита камерна ансамбла, као и специфичностима улоге клавирске деонице у наведеном клавирском трију и клавирском квинтету. Анализа и трагање за интерпретативним решењима клавирске деонице укључује анализу међусобних односа свих деоница у ансамблу у смислу расподеле музичког материјала, звучног баланса, те артикулацијске и тембровске усаглашености.

Рад је подељен на четири поглавља. После уводног дела, следи прво поглавље у којем се осветљавају животне околности под којима је Шостакович радио и стварао, а које су од значаја за разумевање његове музике, а посебно два дела у фокусу. У следећем поглављу анализира се пијанистички стил Шостаковича и његова интерпретативна естетика, а кроз постојеће снимке њега као извођача и белешке његових савременика и сарадника. Централни део рада, обухвата треће и четврто поглавље, у којима је пажња усмерена ка интерпретативном обликовању и истраживању наведених дела. Поред анализе нотног текста и свих ознака у њему за темпо, карактер, артикулацију, динамику, фразирање, акцентуацију, агогику итд., које представљају најважније смернице за верно тумачење композиторових идеја, у истраживању је спроведена и компаративна анализа по два снимка сваког од ових дела, остварених у различитом временском периоду, а ради утврђивања Шостаковичеве доследности у придржавању сопствених ознака у паритури, односно разлика у приступу интерпретацији истих дела.

У истраживању су, као литература коришћени текстови и студије значајних истраживача Шостаковичевог живота и стваралачког рада. За анализу свих музичко-изражајних средстава и сагледавање аутентичних намера композитора коришћени су нотни извори „Сикорски“ издања, као и снимци Шостаковича са *Бетовен* квинтетом, виолинистом Давидом Ојстрахом (Давид Ојстрах) и виолончелистом Милошом Садлом (Miloš Sádlo).

Извођењем сопствених дела, Шостакович је већ поставио „еталон“ њихове аутентичне интерпретације. Зато се пред сваким следећим извођачем који тежи аутентичном преношењу композиторових музичких мисли поставља питање шта је

његов циљ: да ли је извођење композитора идеал коме треба да тежи у интерпретацији или је оно само једна од могућности тумачења дела, и да ли се, следећи упутства из партитуре, може остварити верно тумачење композиторових идеја уз уношење личног печата у интерпретацију.

Циљ рада на овом докторском уметничком пројекту јесте да да одговоре на ова питања у вези са тумачењем Шостаковичевих камерних дела, *Другог клавирског трија оп. 67* и *Клавирског квинтета оп. 57*, и да понуди конкретна идејна и интерпретативна решења која ће остати верна партитури, а која неће бити само пуко опонашање звучног узора који нам је композитор оставио.

1. УТИЦАЈ ЖИВОТНИХ И ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКИХ ОКОЛНОСТИ НА СТВАРАЛАШТВО ШОСТАКОВИЧА

Шостакович, као композитор петнаест симфонија, петнаест гудачких квартета, клавирске музике, многих сценских, камерних дела и филмске музике, један је од најсвестранијих и најутицајнијих уметника двадесетог века. Осим као композитор, био је познат као пијаниста и одличан извођач својих дела за клавир и камерне музике са клавиром.

Шостакович се родио 25. септембра 1906. године у Петрограду као син угледног инжењера. У његовом раном детињству није било знакова неке изразите музичке надарености. Родитељи, иако нису били професионални музичари, волели су музику, као и остале уметничке гране, а мајка му је била прва учитељица клавира. Напредујући као пијаниста, заинтересовао се и за композиторски рад. Први покушаји компоновања јављају се 1914. године када је имао само 8 година. У двадесетој години, Шостакович бележи свој први велики уметнички успех са *Првом симфонијом* која се изводила не само у земљи, већ и широм света под диригентском палицом Тосканинија (Arturo Toscanini), Валтера (Bruno Walter) и других. Многи теоретичари су је сматрали његовим најбољим делом, у смислу инвенције, топлине емоција које евоцира и оствареног јединства симфонијског циклуса.⁵

Шостаковичева стваралачка личност је била веома комплексна. У основи његовог креативног нагона постојала је тежња ка једноставном, али никако не површном уметничком изразу. У првом плану се истицало његово техничко мајсторство. Сматрао је да је стално тренирање технике неопходно за сваког композитора.⁶

Већину свог живота Шостакович је провео као јавна личност, али се трудио да својим јавним ангажманом не угрози свој и животе својих најближих, мада није увек у томе успевао. Живећи и стварајући у Совјетском Савезу у време Стаљина (Иосиф Виссарионович Сталин), био је принуђен да пронађе баланс између свог креативног порива и захтева режима. Ондашња совјетска критика му је замерала да

⁵ Cf. Dušan Plavša, *Muzički portreti*, Zagreb, Epoha, 1968, 222.

⁶ Cf. Ibid. 224.

је идеолошки неодлучан. За разлику од Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), који је емигрирао, и Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев), који је неко време провео у емиграцији, Шостакович никада није напустио своју земљу. У времену када се уметницима судило сурово и по кратком поступку, он је успео да се избори за опстанак упркос свим кризама у које је западао.

Шостакович је био под константном присмотром Стаљина и совјетских власти. Свој стваралачки рад је морао да прилагоди политичким условима у држави. Са сваким новим музичким делом које је компоновао, постојала је могућност да ће оно бити цензурирано и на мети оштрих критика и забране извођења. Па ипак, иако је био принуђен да ствара дела која су задовољавала критеријуме тадашње власти, Шостакович никада није изгубио свој уметнички интегритет. Успео је да задржи индивидуалност у уметничком изразу и очувао свој карактеристични стил. Он је у својој музици често користио различите скривене поруке, користећи се одређеним ритмичким обрасцима, музичким цитатима, мотивима. Наизглед политичке и идеолошке погодне композиције, имале су сасвим супротно значење, дубоко скривено од тадашње власти. Скривене поруке су се јавиле као потреба да се неке идеје, мисли, значења „прокријумчаре“ поред режимских стражара. То је била прилично ризична игра, али је његова потреба за истином била превелика, а и његова генијалност и суптилност у уткивању тих скривених порука је углавном надмашивала интелектуалне моћи комунистичких цензора.

Шостаковичу се пребацивало да је сувише авангардан, апстрактан и неразумљив за слушаоце. Уметници су били приморани да прилагоде и усмере своје стваралаштво ка просечној, мало или сасвим необразованој публици. Из музике су били избачени сви естетски критеријуми и тешко је било стварати аутентична уметничка дела.

Композитор је доживео две забране извођења своје музике 1936. и 1948. године. У периоду који је претходио стварању *Клавирског квинтета оп. 57*, током 1936. године, Шостаковичева музика је доживела тежак напад од стране совјетских власти. Две године после премијере, Стаљин је присуствовао поновном извођењу Шостаковичеве опере „*Леди Магбет Мценског округа*“. Сутрадан су званичне

совјетске новине *Правда* штампале текст под називом „Блато уместо музике“,⁷ оптужујући Шостаковича за прихватање западне музичке традиције и „хаотично и конфузно дело уместо праве музике“. Опера је била повучена са сцене. Међутим, таква критика није га поколебала да касније створи нека од најважнијих дела у музици двадесетог века. У периоду после прве забране његово стваралаштво се развијало у два правца: бавио се компоновањем филмске музике која му је доносила комерцијалан успех, а с друге стране је компоновао камерну и симфонијску музику, које су му пружале већу уметничку слободу. У то време настали су његов *Први гудачки квинтет* и *Пета симфонија*, која је била конзервативнија у односу на ранија дела, но са којом је Шостакович доживео велики успех код публике и критике и „избавио“ се из немилости у коју је запао 1936. године.

Мотивација за компоновање *Клавирског квинтета оп. 57* потекла је из жеље да напише камерно дело у чијем би извођењу и сам учествовао као пијаниста. *Квинтет* је наишао на одушевљење публике и музичке критике, а награђен је и Стаљиновом наградом.

Упитан шта мисли о камерној музици, Шостакович је једном приликом рекао да она захтева од композитора највеће техничко знање и дубину мисли. „Многи композитори, мањак и одсуство идеја покушавају да сакрију иза великог оркестарског звука. Богатство боја у савременом симфонијском оркестру недостижно је за камерне ансамбле. Стога је много теже писати дела за камерну музику од оркестарских дела“.⁸

У камерној музици Шостакович је имао више слободе да експериментише и озбиљно се посвети својим идејама које није могао да пренесе у симфонијама и сценским делима. Он је проналазио генијалне начине да све оно што се дешавало у његовом приватном животу, пренесе у своја дела. На крајње обазрив и суптилан начин, дајући себи одушка, изражавао је отпор према Стаљиновом режиму. За разлику од дела која је компоновао за широку публику и по налогу тадашње власти, камерна музика је у његовом композиторском стваралаштву било подручје у коме је он могао најслободније да се изрази и да, премда врло обазриво, пласира и своју критику совјетског режима. Она је приказивала лични доживљај и била је одраз

⁷ „Сумбур вместо музики“, чланак објављен у новинама *Правда*, 28. јануара 1936. године. Означио је прекретницу у Шостаковичевој каријери.

⁸ Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life*, New York, Oxford University Press. 2000, 141.

његових интимних осећања. Међу најснажнијим утисцима који су нашли израза у Шостаковичевој музици свакако су људске трагедије и страдања у Другом светском рату.

Своје саосећање са јеврејским народом због њиховог страдања за време Другог светског рата, Шостакович је изразио увођењем јеврејских мотива у своју музику. Први такав покушај налазимо у финалу *Клавирског трија*.⁹ Касније, код Шостаковича, можемо наћи референце на јеврејске народне теме у *Првом виолинском концерту*, *Квартету бр. 4 и бр. 8*, циклусу песама *Из Јеврејске народне поезије*, *Тринаестој симфонији* итд. У *Трију* је користио елементе традиционалне народне јеврејске Клезмер музике,¹⁰ која се обично изводила по народним фестивалима. Ова врста музике је била потиснута из Русије и искорењена у Пољској од стране нациста. Употреба јеврејских идиома у уметности противила се начелима совјетске културе у којој се промовисала искључиво домаћа традиција.

Морални разлози, нису били једини који су Шостаковича привукли ка јеврејској музици. Богатство и оригиналност јеврејског фолклора, као и способност да се суштински различите емоције прикажу истовремено, утицали су на његову уметничку креативност. Понекад су у интерпретацији погрешно биле протумачене појаве тих наизглед шаљивих тема. Веселе мелодије су уствари изражавале људску бол и тугу,¹¹ а он их је користио да искаже свој пијетет према жртвама и потресеност због злочина извршеног над Јеврејима.

⁹ Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 154.

¹⁰ Клезмер музика, традиционална музика Ашкенази Јевреја из источне Европе. Свирали су је професионални музичари које су називали клезморим. Типични инструменти за извођење ове врсте музике, били су кларинет, виолина, цимбало, бас или виолончело и повремено флаута. Клезмер музика је била препознатљива по карактеристичним изражајним мелодијама које су личиле на људски глас и истовремено подсећале на смех и плакање.

¹¹ Cf. Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life*, New York, Oxford University Press. 2000, 169.

2. ШОСТАКОВИЧ КАО ИЗВОЂАЧ

Почетком 1916. године Шостакович је приступио музичкој школи под вођством Игнатија Гљасера (Игнатий Альбертович Гляссер),¹² познатог педагога из тог времена. Прстна техника, активност и снага прстију по њему су били кључни у клавирској техници, исто као и природни контакт са дирком и „хоризонтално постављен зглоб“.¹³ Такав положај руке код Шостаковича могао се видети и на архивским фотографијама.

Александра Розанова (Александра Александровна Розанова),¹⁴ код које је Шостакович учио клавир од 1917. године, имала је другачији приступ раду од И. Гљасера. Тежила је префињеном и поетичном звуку клавира и суптилнијем односу према музици. Такође је подстицала и композиторске способности код Шостаковича.¹⁵

Међутим, највећи утицај на развој Шостаковича током студија клавира на Петроградском конзерваторијуму имао је Леонид Николајев (Леониид Владимирович Николаев).¹⁶ Широко образован и надарен професор, спојио је своје знање са огромним пијанистичким, диригентским и композиторским искуством.¹⁷ Главни принцип његове клавирске технике односио се на употребу целе руке; свирање само једним делом руке је по њему било погрешно. Истицао је слободу и повезаност покрета руке и прстију. Његова пажња није била усредсређена искључиво на прстну технику. Водио је рачуна о артикулацији и обликовању музичке фразе. За њега су биле важне музичка форма и структура дела.¹⁸ Шостакович је, од свих својих учитеља, усвојио оно што је по њему било најбоље, прилагодио себи и развио своју сопствену технику и специфичан стил артикулације.

Шостакович као пијаниста није био цењен колико као композитор. Његова композиторска слава превазишла је његова пијанистичка достигнућа. Можда је на

¹² Игнатиј Албертович Гљасер (1862–1925), руски пијаниста и педагог.

¹³ Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 468.

¹⁴ Александра Александровна Розанова (1876-1942), професор клавира. Студирала је код А. Балакирјева. Радилa је на Лењинградском конзерваторијуму.

¹⁵ Cf. Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 468.

¹⁶ Леонид Владимирович Николајев (1878–1942). Композитор, пијаниста и диригент. Професор на Лењинградском конзерваторијуму од 1912. до 1942. године.

¹⁷ Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 468.

¹⁸ <http://to-name.ru/biography/leonid-nikolaev.htm>, ac. 02.04.2017.

то утицала и чињеница да је од 1933. године углавном изводио сопствена дела, а снимци начињени након 1947. године су тек после његове смрти почели да добијају заслужену пажњу. Није много наступао у иностранству, за разлику од Рахмањинова (Сергей Василјевић Рахманинов) и Прокофјева, што је такође можда утицало да не буде прихваћен као врхунски пијаниста.

Шостакович је наступио на Првом међународном Шопеновом конкурс у Варшави 1927. године. Ушао је у финале и добио почасну диплому. Публика и музички критичари сматрали су да је неправедно изостављен при додели награда. Разочаран резултатима на такмичењу, желео је да напусти каријеру пијанисте и посвети се компоновању.¹⁹

Шостакович је био веома лошег здравља. У његовим педесетим годинама дијагностификован му је полиомијелитис. Болест која му је захватила десну руку, вероватно га је спречила да сними још већи број својих дела.

Као пијаниста, Шостакович је имао невероватан осећај за ритам и пулсацију. Врло лако се може осетити тзв. „шостаковичевски ритам“ на сваком његовом снимку. Његова ритмичка прецизност чинила се јединственом, највише због рубата који је био флексибилан, звучао природно и био готово увек непогрешиво одмерен. Шостакович је свирао уздржано, на себи својствен начин, наглашавајући моторичке елементе. Пленио је својим јасним и артикулисаним тоном, посебним звуком и колоритом.

Колеге музичари често су коментарисали Шостаковичево свирање. За виолончелисту Арнолда Феркелмана (Арнолд Феркелман)²⁰ он је био бриљантан пијаниста. „Све је свирао напамет, не само своја дела. Имао је невероватну клавијеску технику и без проблема је изводио виртуозне пасаже. Његово свирање било је помало суво, али волео је да свира брзо и гласно, вероватно због свог снажног темперамента. У интерпретативном смислу (од колега, прим. прев.) није имао велике захтеве, а као особа био је скроман и прихватао је туђе сугестије“.²¹

Шостакович је имао малу руку, стога је веома често разлагао акорде иако то није било записано у партитури. Акорде и интервале који су били већи од none,

¹⁹ Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 471.

²⁰ Арнолд Феркелман био је руски виолончелист. Живео је у Лењинграду 30-тих година 20. века. Често је свирао са Шостаковичем.

²¹ Sofia Moshevich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 93.

ломио је не само због техничке немогућности да их изведе, већ и зато што је то постао део његове извођачке естетике. Басове тонове је свирао унапред као предудар. Имао је обичај, нарочито кад је изводио своја дела, да веома споро свира лагане ставове. Као представник руске школе наследио је нека романтичарска начела извођења. Сматрао је да у споријим темпима, у лаганим ставовима, до изражаја долази лепота и дубина дела која се преноси на слушаоца.²²

Шостакович углавном није компоновао уз клавир. Тако му се дешавало да тек приликом просвиравања, установи да су ноте везане луком или тонови са дугим нотним вредностима, нарочито у лаганим ставовима, губили на звучности. Уколико би звук нестао пре издржане нотне вредности, није оклевао да прекине лук и понови један или више тонова.²³

Када му је Дмитриј Циганов (Дмитрий Михайлович Цыганов) представио своју транскрипцију *Прелида оп. 34* за виолину и клавир, Шостакович му је признао да клавир није његов омиљени инструмент и да *Прелиди* звуче много боље на виолини.²⁴ Иако му је клавир био први инструмент којим је потпуно владао, композитор је највећи афинитет имао према оркестру, гудачком квартету и људском гласу.

Шостакович је пре свега био композитор. Читање, тумачење партитуре и компоновање за њега су биле права страст. С друге стране концертни наступи код њега су изазивали напетост и нервозу. Па ипак, волео је да свира – по сведочењу виолинисте Дмитрија Циганова, Шостакович је све до последњег дана свог живота патио због тога што му је болест ускратила могућност да свира, а нарочито сопствена дела. Иако је ценио друге музичаре, више је волео да сам изводи своја дела и на тај начин изрази све оно што су она за њега представљала.²⁵

У својим партитурама Шостакович је успевао да забележи своје добро промишљене музичке идеје, дајући врло јасне смернице за извођење. Ознаке за темпо (укључујући и метрономске ознаке), динамику, фразирање, артикулацију и агогику детаљно су назначене у партитури. Он је ретко правио накнадне измене у једном завршеним делима. Евентуалне грешке из претходних композиција

²² Cf. Ibid. 137.

²³ Cf. Sofia Moshevich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 134.

²⁴ Cf. Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 479.

²⁵ Cf. Sofia Moshevich, *"Shostakovich as Interpreter of His Own Music: a Study of Recorded Performances"*, PDF, University of Witwatersrand, 1987, 84, ac. 16.04.2017.

покушавао је да превазиђе стварајући наредно дело.²⁶ Сматрао је да композиторову вољу, тежње, мисли, треба верно реализовати, као и да нису дозвољене превелике слободе у интерпретацији извођача.

Шостакович је веровао да музика буди у човеку најдубља осећања. Желео је да промовише своју музику и пренесе мисли и идеје будућим генерацијама. Користио је сваку прилику да сними своја дела. Шостаковичева извођења могу бити од посебног значаја за тумачење његове музике јер указују на практични смисао забележеног у партитури. Својим интерпретацијама остављао је веома снажан утисак код публике. Његово свирање је било упечатљиво и сугестивно. Имао је препознатљив интерпретативни стил, карактеристичан само за њега, који је представљао узор за остале музичаре и извођаче. Шостакович је нека од својих дела снимао више пута, пружајући тако прилику за упоређивање својих извођења остварених у различитим временским периодима, и уочавање разлика у приступу интерпретацији одређених дела.

Међу многобројним сопственим делима које је снимио, могу се издвојити *Соната за чело и клавир оп. 40*, *Клавирски концерт бр. 1 оп. 35*, *Соната за виолину и клавир оп. 134*, *Клавирски концерт бр. 2 оп. 102*, *Кончертино за два клавира оп. 94*, *Десета симфонија оп. 93* и наравно *Клавирски квинтет оп. 57* и *Клавирски трио оп. 67*.

У Шостаковичевој извођачкој каријери уочавају се три периода. У првом од њих (1923–1930) он је, поред својих композиција, изводио и дела других аутора. У другом периоду (1933–1946) је изводио углавном сопствена солистичка и камерна дела, док се у трећем (1947–1966) посветио снимању својих дела. После 1958. године наступао је искључиво као камерни музичар.²⁷ Последњи наступ као пијаниста одржао је 28. маја 1966. године у Лењинграду, за свој шездесети рођендан. Последњи снимак је направио 1968. године са виолинистом Давидом Ојстрахом.²⁸

Шостакович је током целе своје извођачке каријере наступао као камерни музичар. Волео је да са ансамблима проба више пута пред наступ, без обзира да ли је дело раније било изведено. У току проба, просвиравајући дела, дефинисао би

²⁶ Cf. [Ibid. 92.](#)

²⁷ Sofia Mosheovich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 80.

²⁸ [Ibid. 83.](#)

музичке параметре: темпо, динамику, артикулацију, звучни баланс међу инструментима.²⁹

Шостакович је, као извођач сопствених дела, кроз интеракцију са публиком у току свирања на концертима могао одмах да осети како она прихвата и разуме његову музику. Сматрао је да су му познавање клавира и концертна активност помогли у стваралачком раду на његовим делима.³⁰ Није волео да вербално објашњава своју музику, плашећи се да би речи уништиле његов унутрашњи музички доживљај.³¹ Свирео је на себи својствен начин који је постао идеал за сваког извођача његове музике. Понекад се његове интерпретативне идеје нису поклапале са знацима у партитури. Иако је био веома прецизан у навођењу ознака у партитури, своја камерна дела је на снимцима изводио различито у зависности од музичара са којима је свирао у ансамблу. Очигледно је да је Шостакович, као сјајан камерни музичар, реаговао на интерпретативне импулсе музичара са којима је сарађивао и није наметао сопствени извођачки концепт, нарочито не вербалним путем. Свако следеће извођење за њега би представљало нову уметничку креацију и стварање новог дела. Највеће разлике које можемо приметити у његовим извођењима у односу на партитуру, огледале су се у избору темпа.

2. 1. Темпо у Шостаковичевим извођењима

Шостакович је био веома одређен у ознакама за темпо. Обично их је стављао на почетку става. Када би желео да напомене агогичка одступања, веома детаљно их је уписивао у партитури. Уз сваку промену темпа обично је стављао и метрономску ознаку. Из личног искуства је сматрао да без тачне метрономске ознаке чак и одличан извођач неће увек бити у могућности да одреди прави темпо композиције.³² Такође је и од својих студената захтевао веома прецизна упутства у нотном тексту.

У току свог стваралачког рада на различите начине је користио ознаке и термине за темпо. У раној фази, је превасходно користио вербалне ознаке,

²⁹ Ibid. 88.

³⁰ Sofia Moshevich, "Shostakovich as Interpreter of His Own Music: a Study of Recorded Performances", University of Witwatersrand, 1987, 85, ac. 22.04.2017.

³¹ Cf. [Ibid. 91](#).

³² Cf. Ibid. 129.

прилично учестало, понекад чак и у размаку од неколико тактова. У каснијем периоду, предност је давао метрономским ознакама, а у својим зрелим делима користио се њиховом комбинацијом. Ретко када је користио руске изразе, углавном је употребљавао италијанске ознаке за темпо као што су *Lento*, *Largo*, *Adagio*, *Allegretto*, *Presto*. Изразима, *Largo*, *Lento*, *Adagio*, *Andantino* и *Moderato*, Шостакович није указивао искључиво на темпо. Тим терминима је описивао и расположење и карактер става.³³

Шостакович је сматрао да композитор, који жели да значења његове музике буду правилно протумачена, треба у партитури да прецизно означи све промене у темпу. За своју музику је пажљиво бирао права темпа и метрономске ознаке, испробавајући их током проба и рада на својим делима. Сматрао је да, када су у нотни текст уписане све смернице за интерпретацију, за додатним усменим упутствима нема потребе.

Нотна вредност коју Шостакович уноси уз метрономску ознаку, не представља увек и јединицу основне пулсације дела. Она само одређује брзину којом би требало да се изводи композиција.

На Шостаковичевим снимцима често можемо чути одступања од назначеног темпа у извођењу. Познато је, да је Шостакович на наступима обично свирао брже него што је то било назначено метрономским ознакама. Многи музичари, укључујући Дмитрија Циганова, жалили су се на пребрза темпа у којима би композитор свирао.³⁴ С друге стране, Шостакович је имао тенденцију да лагане ставове свира у споријим темпима од уписане метрономске ознаке. Тежећи одређеном звучању и карактеру дела, он је одређивао конкретан темпо.

Фуга и *Интермецо* из *Клавирског квинтета оп. 57* на првом снимку из 1940. године у знатно су споријем темпу од назначеног у партитури. На другом снимку из 1955. године, оствареном петнаест година касније, темпа ставова се поклапају са унетим ознакама у партитури. Једини изузетак представља *Фуга* која је одсвирана у бржем темпу у односу на први снимак, али ипак спорије од оног што је назначено у нотном тексту. С обзиром на то да је партитура *Клавирског квинтета оп. 57*³⁵ издата 1956. године, после направљених снимака, Шостакович је до објављивања

³³ Cf. [Ibid. 147.](#)

³⁴ Cf. Sofia Mosheovich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 98.

³⁵ Дмитрий Шостакович, *Квинтет оп. 57*, Москва: Музгиз, No. 25601, 1956.

Квинтета вероватно додатно експериментисао и трагао за правим темпима у свим ставовима, које је затим назначио у партитури. Темпа у читавом *Квинтету* на првом снимку су спорија него на другом, а такође и у односу на убележене ознаке у партитури, па се може закључити да је композитор с временом тежио све бржим темпима.

Партитура *Клавирског трија оп. 67* издата је 1945. године,³⁶ пре него што је Шостакович снимио ово дело са својим колегама. У првом ставу, у коме су уписане честе промене темпа, на првом снимку из 1946. године Шостакович свира брже у односу на метрономске ознаке. Уводни фугато је у приближно тачном темпу, а на другом снимку из 1947. године, темпа су знатно бржа, што се нарочито чује у завршном делу става. У *Финалу*, темпа се на првом снимку углавном поклапају са онима у партитури, док на другом снимку Шостакович на почетку става узима бржи темпо, који затим прихвата цео ансамбл. Можемо закључити да је у *Клавирском трију* обрнута ситуација од *Клавирског квинтета*: композитор је на снимцима генерално свирао у бржим темпима од уписаних ознака.

Важно је напоменути да када Шостакович изводи своја дела у другачијим темпима од оних уписаних у партитури, он ипак задржава пропорционалан однос темпа у оквиру става.³⁷

2. 2. Динамика у Шостаковичевим извођењима

Последњи Шостаковичев професор клавира Л. Николајев имао је велики утицај на њега као пијанисту. Сматрао је да прво треба сагледати дело у целини, како би се у извођењу одредиле одговарајуће динамичке пропорције и нијансе унутар њега.³⁸ Николајев није дозвољавао нејасан звук и „шапутање“ на клавиру. Сматрао је да и најтиши *piano* треба да се чује и у последњим редовима концертних сала.

Шостакович је као пијаниста имао изузетне способности за динамичко нијансирање у оквиру истог нивоа динамике, као и невероватан осећај за организовање општег динамичког плана у делу. Водио је рачуна о звучном балансу

³⁶ Дмитрий Шостакович, *Трио оп. 67*, Москва-Ленинград: Музгиз, No. 18203, 1945.

³⁷ Sofia Moshevich, "Shostakovich as Interpreter of His Own Music: a Study of Recorded Performances", University of Witwatersrand, 1987, 207, ac. 22.04.2017.

³⁸ Cf. [Ibid. 234.](#)

међу инструментима у оквиру камерног ансамбла. У својим композицијама показивао је велико знање о динамичким могућностима гудачких инструмената. Као сјајан камерни музичар увек је водио рачуна о динамичком односу између клавира и осталих инструмената у ансамблу.

Када клавир учествује са читавим ансамблом у динамичкој кулминацији, Шостакович увек уписује нижи динамички ниво у клавирској деоници, а то се може чути и на његовим снимцима, у првом ставу *Квинтета* (бр. 13),³⁹ гудачи имају *fortissimo*, а клавир *forte*. На исти начин води рачуна о динамичком односу инструмената и у *piano* динамици. У *Клавирском трију*, на самом почетку (бр. 2) када гудачи излажу тему, динамика у клавиру је *pianissimo*, а код гудача *piano*. Шостакович, цео уводни део свира тихо, користећи се најтананијом нијансом *piano* звука, што можемо чути на оба снимка.

Шостакович је тежио да достигне снагу симфонијског звука у клавиру. У *Клавирском трију*, Шостакович постиже грандиозан и раскошан клавирски звук у четвртом ставу (бр. 84). Слушајући целокупно извођење *Клавирског квинтета*, Шостакович иде од најфинијег *pianissimo* звука (Фуга, бр. 21), до снажне *fortissimo* динамике (Финале, бр. 93).

Свака промена динамике врло детаљно је уписана у партитуру, а у његовим извођењима динамика се у великој мери поклапа са ознакама у нотном тексту. Волео је да прави нагле динамичке промене, тзв. *echo* ефекат. Врло вешто и убедљиво је изводио овакав начин динамичког контраста. Пример за то се може чути у четвртом ставу *Трија* (бр.67).

Шостакович користи све уобичајене динамичке ознаке, од *ppp* до *fff*. Ознаке за *crescendo* и *diminuendo* су врло детаљно назначене у његовим партитурама. У камерним делима користи и термин *solo* којим сугерише који глас треба извући у први звучни план.

Из Шостаковичевих снимака највише можемо научити о његовом поимању динамичког нијансирања. Динамичке ознаке су веома прецизно уписане у Шостаковичевим партитурама и адекватно приказују његове идеје.

³⁹ При навођењу нотних примера ће за оријентацију бити коришћени партитурни бројеви из Сикорски издања: Dmitri Schostakowitsch, *Quintett Op. 57*, Hamburg, Musikverlag Hans Sikorski; Dmitri Schostakowitsch, *Trio No. 2 Op. 67*, Hamburg, Musikverlag Hans Sikorski, 1962.

2. 3. Артикулација у Шостаковичевим извођењима

Главна одлика Шостаковичевог пијанизма је била јасна и прецизна артикулација, коју је усавршио под утицајем две прилично различите клавирске школе: професора И. Гљасера, који је највећу пажњу посвећивао ситној клавирској техници, и Л. Николајева, који је нарочито инсистирао на томе да у свирању клавира увек треба да учествује цела рука.

Шостакович *legato* артикулацију обележава изразима *legato sempre*, *legato* или луковима.⁴⁰ За њега *legato* има разноврстан практични смисао и начин на који ће га изводити зависи од карактера композиције. Музички садржај води Шостаковича ка одабиру разноврсне артикулације. Начин извођења артикулације у интерпретацији сопствених дела код Шостаковича је веома препознатљив и разликује се од других извођача.

Нарочита, за Шостаковича карактеристична врста легата је „одвојени“, *détaché legato*. Такође је изводио веома изражајан и испеван *legato*. Такав пример можемо чути у његовом извођењу првог става *Клавирског трија оп. 67*, у *Moderato* одсеку (бр. 6).

Staccato артикулацију Шостакович је често користио да истакне хумор и саркастичан карактер дела. Понекад код Шостаковича термин *marcato* означава *non legato* артикулацију и подразумева оштрији и одсечнији начин свирања. На његовим снимцима то можемо чути на почетку трећег става *Клавирског квинтета*, као и у петом ставу у бр. 88.

Због употребе педала, Шостаковичево *non legato* свирање понекад може звучати као *legato*. Један од примера можемо наћи у првом ставу *Клавирског трија оп. 67* (бр. 14). На оба снимка се чује повезано свирање тонова у мотиву који се више пута понавља.

Шостакович је у својим делима користио различиту артикулацију у деоницама леве и десне руке. Такав пример имамо у четвртом ставу *Квинтета* (бр. 70), *portato* артикулацију у левој руци, наспрам двогласа и *legato* артикулације у десној руци. У оваквим полифоним фактурама он је успевао да задржи експресивност и прецизност у извођењу онога што је уписано у партитури.

⁴⁰ Ibid. 295.

Следећи своје специфичне интерпретативне афинитете, Шостакович је ишао насупротив распрострањеној интерпретативној естетици и код гудача. Тако је, по сведочењу својих колега, од гудача захтевао да мање певају, користећи минимални *vibrato*. У Шостаковичевој интерпретативној естетици главно место су заузимале ритмичка прецизност и артикулација, нарочито у извођењу моторичких елемената композиције. Такође, брза темпа у којима је волео да свира Шостакович, умањивала су, при извођењу његових камерних дела са клавиром и гудачима, могућност претеране експресије и „певања“ код гудача.⁴¹

Шостакович је волео да постиже перкусионистички тон на клавиру, али само за посебне ефекте, што је остваривао изузетно кратком *staccato* артикулацијом, обично у високом регистру. Такве примере имамо у трећем ставу *Квинтета* (бр. 55) и другом ставу *Трија* (бр. 52).

Можемо закључити да је артикулација за Шостаковича као композитора и извођача била веома важно средство музичког израза. У његовим композицијама она је разноврсна и кључно доприноси карактеру дела, а његови снимци нам откривају практични смисао тих артикулацијских ознака.

⁴¹ Sofia Moshevich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 98.

3. ДМИТРИЈ ШОСТАКОВИЧ - КЛАВИРСКИ КВИНТЕТ ОП. 57

3. 1. Историјат настанка дела и снимака

Шостакович је озбиљно почео да се бави компоновањем камерне музике као већ признати композитор. Једно од првих његових дела у камерном жанру је сјајни *Клавирски квинтет оп. 57*, који манифестује спој модерног звука са традиционалним формама. Може се рећи да је то једно од најизвођенијих дела на репертоару клавирских квинтета. Стварао га је током лета 1940. године.

Свом дугогодишњем пријатељу, књижевном критичару, Исаку Гликману (Исаак Давыдович Гликман),⁴² Шостакович је у писму открио како је настао *Квинтет*. Он је првобитно имао идеју да компонује гудачки квартет, али се одлучио да делу у настанку дода и деоницу клавира, како би и сам могао да учествује у његовом извођењу са квартетима *Глазунов* и *Бетовен*, са којима је и иначе највише сарађивао. Надао се да ће му ово дело омогућити да путује по свету и свира на различитим местима.⁴³ Шостакович је често свирао квинтет током своје извођачке каријере, али од путовања у иностранство о којима је сањао, остварио се само одлазак у Париз. Болест га је спречила да у пуној мери оствари своје намере.

Шостакович је први пут извео свој *Клавирски квинтет* у октобру 1940. године у Лењинграду са квартетом *Глазунов*, иако је *Квинтет*, као и већина његових гудачких квартета, компонован за *Бетовен* квартет. Са *Бетовен* квартетом, *Квинтет* је изведен 23. новембра 1940. године на Московском конзерваторијуму.⁴⁴ На многобројним концертима који су уследили, Шостакович и *Бетовен* квартет су на бис изводили *Скерцо* и *Финале* из *Квинтета*, а веома често на захтев публике и *Интермецо*. Након једног од концерата настао је и први снимак *Квинтета* (1940.), на „тонфилм“ магнетофонској траци. Снимак је често емитован на радио станицама, али је као аудио издање (диск) објављен тек педесет три године касније (1993.) од стране издавачке куће Мултисоник лејбл.⁴⁵ Други снимак

⁴² Исаак Гликман (1911-2003), књижевни и позоришни критичар, либретиста и писац. Професор на Лењинградском конзерваторијуму. Близак пријатељ Д. Шостаковича.

⁴³ Cf. Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 128.

⁴⁴ Sofia Moshevich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 95.

⁴⁵ Ibid. 96.

Шостаковичевог *Квинтета* настао је 1955. године. Оба извођења су узбудљива и изузетно интересантна са интерпретативног становишта. Први снимак представља још увек концепцијски не сасвим уобличено дело у интерпретацији, док је друга верзија дотеранија и рафиниранија.⁴⁶ Шостакович је много пута изводио квинтет са *Бетовен* квартетом и *Бородин* квартетом.

Квинтет је за кратко време доживео велики успех код публике и код критике. По мишљењу критичара издваја се као једно од најуспелијих Шостаковичевих камерних дела, уз *Гудачки квартет бр. 8*. 1941. године награђен је Стаљиновом наградом прве категорије.⁴⁷ Вероватно су томе допринели истовремена виртуозност појединачних деоница и њихово органско јединство у музичком ткиву *Квинтета*, затим дубина емоција у садржајној позадини дела, осенчена карактеристичним Шостаковичевим сарказмом, али и мелодичност.

Квинтет карактерише јасноћа звучне текстуре. Шостакович избегава густ, грандиозан оркестарски звук коме клавирски квинтет нагиње и само на неколико кључних драматургијских места у *Квинтету* посеже за таквим звуком. Оваква звучна слика потиче пре свега због чињенице да током *Квинтета* свих пет инструмената ретко када свирају заједно, већ се обично користи комбинација два или три инструмента, као и због релативно прозрочно конципиране клавирске деонице и пажљиво изнијансиране динамике ансамбла.

Као и многи композитори, Шостакович је често налазио инспирацију у Баховој музици (Johann Sebastian Bach), што се у *Квинтету* уочава већ и из наслова ставова којих има пет: *Прелудијум*, *Фуга*, *Скерцо*, *Интермецо* и *Финале*. Бахов утицај се најјасније може осетити у уводним ставовима, *Прелудијуму* и *Фуги*.

3. 2. Могућности у интерпретацији *Клавирског квинтета* оп. 57

3. 2. 1. Прелудијум

Први став, *Прелудијум*, писан је у необарокном стилу, а форма је троделна.⁴⁸ *Квинтет* отвара клавир свечаним и снажним акордом у ге-молу (нотни пример бр.

⁴⁶ Cf. Ibid. 97.

⁴⁷ Стаљинова награда је била висока Совјетска годишња награда, за достигнућа у науци и уметности, која се додељивала од 1941. до 1954. године.

⁴⁸ Cf. Sofia Mosheвич, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 95.

1). Следи раскошна соло импровизација која представља главни тематски материјал који ће се појавити још неколико пута у ставу. Тема коју доносе гудачи у бр. 1, представља *motto* Квинтета, а јавиће се касније као реминисценција у 2. и 5. ставу (*Фуга и Финале*).

ПРЕЛЮДИЈА I PRELUDE

Нотни пример бр. 1

Ознаком *Lento, pesante* на почетку става, Шостакович нам указује на који начин треба свирати уводни пасаж, тешко и значајно, масивним звуком клавира. У клавирском соло-уводу уочљива је слободна полифонија. Првих осам тактова, дугу фразу која се уздиже до највишег тона *as2* у другом такту, а затим континуирано спушта и завршава три октаве ниже, Шостакович свира у једном даху, као целину, без застоја у мелодијском току. Његово извођење овог почетног пасажа је идеалан узор. При извођењу овакве вишегласне фактуре, потребно је усмерити пажњу на хоризонтално вођење гласова, уз истицање рељефности деоница обе руке. Деоница леве руке се креће углавном лествично, идући паралелно са десном руком или њој у сусрет, док се у деоници десне руке уочавају карактеристични мелодијски покрети падајућих кварта. Посматрајући почетак као једну фразу, са дугачким луковима, њеном изношењу у једном даху погодује уписани темпо са метрономском ознаком $\text{♩} = 72$, коју је композитор унео у партитуру, што управо доказују два Шостаковичева различита извођења.

Шостакович је у партитури уписао педал само на почетном акорду. Његова извођења нам откривају практични смисао уписане педализације. Намера

композитора је да задржи јасну артикулацију у шеснаестинском покрету, стога користи педал веома обазриво, мењајући га са сваком променом хармоније.

После уводног излагања у клавиру, следи врло интезиван одговор гудача са виолончелом у водећој улози. С обзиром на то да гудачи преузимају сличан тематски материјал и шеснаестински покрет из клавира, потребно је, колико год је то могуће, да клавири и гудачи звуче на сличан начин. Да би приближили свој звук клавиру, гудачи треба да свирају *détaché*, а пијаниста са своје стране треба да се потруди да свира што више *legato*. На првом снимку Шостакович и *Бетовен* квартет свирају управо на такав начин. Међутим, на другом снимку у бржем темпу, код Шостаковича долази до изражаја његов *non legato* начин свирања, што има за последицу прилично различито звучање сродног музичког материјала при његовом преласку у гудачки корпус ансамбла. Начин извођења са првог снимка је логичнији и убедљивији. На завршетку првог одсека, свих пет инструмената се сједињује у акорд Ге-дура (бр. 2, т. 5).

Шостакович је истраживао сонорност клавира. Служио се различитим регистрима како би добио карактеристичан клавируски звук. Излагање тематског материјала унисоно у распону од две или више октава, типично је за Шостаковича. Овакав поступак он често користи у својим клавируским концертима, као и у *Клавируском трију оп. 67*. Овде се такав начин излагања јавља у деоници клавира (бр. 1, т. 3-5, нотни пример бр. 2). Мелодијска линија је дуплирана у размаку од три октаве, па се у претпостављеној оркестрацији партитуре овде могу замислити два по тембру веома различита инструмента (на пример флаута и контрабас), при чему горњи глас у звучном балансу односи извесну превагу. У Шостаковичевим извођењима се такође чује овакав међусобни однос гласова.

Example 2 is a musical score for a piano piece. It consists of five staves. The top four staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The music is in a minor key and 3/4 time. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *cresc.* (crescendo). The left hand part is marked *f molto tenuto* (forte, very sustained). A circled number '2' is placed above the first measure of the top staff.

Нотни пример бр. 2

Са променом темпа и тоналитета у средњем делу *Прелудијума* (бр. 3–бр. 12), јавља се у карактерном смислу наизглед светлија и ведрија тема, али и даље са сетним призвуком. Одсек *Poco più mosso* (бр. 3), започиње трогласом који образују деонице клавира и виоле. Док су у клавиру представљене две линије, улога виоле је у великој мери подређена клавиру и представља најслабије развијени глас овог трогласа који подсећа на неке од Бахових ставова (нотни примери бр. 4 и бр. 5).

На овом месту Шостакович је у партитури уписао различиту артикулацију у десној и левој руци (нотни пример бр. 3).

Example 3 shows two systems of musical notation. The first system is labeled '3' and 'Poco più mosso (♩. = 72)'. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *p* (piano). The second system is labeled '4' and also 'Poco più mosso (♩. = 72)'. It shows a similar texture with a treble clef staff and a bass clef staff. The dynamic is also marked *p*.

Нотни пример бр. 3

Код њега можемо чути испевану, *legato* горњу мелодијску линију, повезану у дугачку музичку фразу. Композитор се на својим снимцима придржава онога што пише у партитури свирајући без динамичких промена све до уписане ознаке *crescendo* (бр. 5, т. 3). Музичка интуиција може навести пијанисту на динамичко сенчење у складу са кретањем мелодијске линије. Међутим, овде је јасно да је композиторова идеја у погледу израза била да се постигне мирноћа и уједначеност. Басова деоница, која представља хармонску подлогу у осминском покрету, обележена је *staccato*. У Шостаковичевом извођењу чујемо јасан контраст између две тотално различите артикулације, иако је водећа линија у звучном смислу у првом плану. Рељефност најнижег гласа може се постићи начином фразирања у коме се потенцира друга осмина у такту на свим местима осим оних где је покрет лествичан.

Praeludium X



Нотни пример бр. 4: Ј. С. Бах: Прелудијум е-мол,
Добро темперовани клавир-2. свеска (т. 1-9)



Нотни пример бр. 5: Ј. С. Бах: Партита це-мол,
Рондо (т. 18-32)

Трећи одсек *Прелудијума* (бр. 12), враћа нас у *Lento* темпо и тоналитет цемола. У овом делу јавља се материјал са почетка става (бр. 14). Клавир и гудачи излажу тему у двоструком канону, а темпо је спорији него на почетку, Шостакович је обележио $\text{♩}=58$.

Анализирајући на који начин је на аудио снимцима Шостаковича и *Бетовен* квартета практично реализовано оно што је записано у партитури, највеће разлике и одступања можемо приметити у избору темпа. Шостакович се у партитури врло једнозначно одређивао у вези са темпом, постављајући метрономске ознаке и дајући на тај начин врло јасне смернице за карактер композиције. Међутим, на снимцима је он сам обично свирао брже него што је било назначено метрономским ознакама, што је вероватно била последица узбуђења и треме због јавног наступа.

У вези са темпом трећег одсека, на снимцима Шостаковича и *Бетовен* квартета уочљива је такође непостојаност и недоследност у односу на у партитури уписане ознаке за темпо. На два снимка могу се чути две различите верзије. На првом снимку у завршном одсеку, темпо је бржи од уводног, док се на другом снимку композитор држи почетне метрономске ознаке ($\text{♩}=72$) и ансамбл задржава исти темпо током читавог става. Композитор се дакле ни у једном од два извођења није држао уписане ознаке ($\text{♩}=58$). Па ипак, чини се да је метрономска ознака унесена у партитуру с разлогом и да је у тренуцима сталоженог промишљања концепције става, лишеног напетости коју је осећао у тренутку извођења, Шостакович и сам увидео да је овом одсеку, с обзиром на његову улогу у драматургији става, примеренији спорији темпо ($\text{♩}=58$). У прилог оваквом тумачењу иде и чињеница да је у истом одсеку Шостакович назначио *espressivo tenuto* и *fortissimo* динамику у деоницама гудача. На поменутих снимцима овај одсек звучи пребрзо, и из тог разлога гудачи неуспевају да свирају довољно *tenuto*.

Иако се нису увек придржавали уписаних темпа, Шостакович и *Бетовен* квартет су на оба снимка задржали пропорционалност темпа три одсека. На првом снимку из 1940. године, који је настао на једној од проба после концерта, темпо *Прелудијума* је $\text{♩}=53$, што је доста спорије у односу на уписану ознаку у партитури. Пропорционално томе, и одсек *Poco più mosso*, је одсвиран у релативно спором темпу. Ово извођење оставља утисак извесне резервисаности и скучености у изразу. У овако спором темпу, став губи на кохерентности.

Не чуди, што су се на следећем снимку из 1955. године, после одређене временске дистанце, Шостакович и *Бетовен* квартет одлучили за бржи темпо где је $\text{♩}=72$. Касније је та ознака унета и у штампано издање 1956. године.

Шостакович веома прецизно и педантно бележи динамику за различите инструменте у ансамблу како би успоставио прави звучни баланс међу гласовима. Он увек има на уму динамичке могућности инструмената, па тако када клавир учествује у динамичкој градацији заједно са осталим инструментима, убележена динамика је увек за нијансу нижа него код гудача. Тако је и у завршном делу *Прелудијума* (од бр. 12, нотни пример бр. 6), динамика коју је Шостакович уписао у клавирској деоници је *forte*, насупротив *espressivo fortissimo* динамици код гудача.⁴⁹



The image shows a musical score for Example 6. It consists of two systems of staves. The top system has four staves for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The bottom system has two staves for a piano. The tempo is marked 'Lento (♩ = 58)'. The dynamics are marked 'ff espr. tenuto' for the strings and 'f' for the piano. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Нотни пример бр. 6

Клавир врло лако може да надјача гудачке инструменте чак и када свирају сви у исто време. У току припрема за извођење, најјачи звук у ансамблу треба да се одреди према динамичким могућностима најслабијег инструмента, а у складу са тим остали извођачи прилагођавају своје динамичке нивое. Исто тако клавирска деоница треба да буде динамички изнијансирана по вертикали, односно, не могу се сви тонови свирати истим интезитетом, што је условљено и густином фактуре читавог ансамбла. У току самог извођења, неопходно је да сви извођачи слушају и прате промене у звучном односу инструмената, а који произилазе из њиховог кретања из виших у ниже регистре и обрнуто. Боја и јачина тона код гудача, зависи

⁴⁹ Cf. Sofia Mosheovich, "Shostakovich as Interpreter of His Own Music: a Study of Recorded Performances", University of Witwatersrand. 1987, 262. ac. 15.03.2017.

од жице и регистра у коме се свира. Виолине имају продорнији звук у високом регистру, насупротив виолончелу које веће динамичке градације постиже у доњем, односно средњем регистру, као и виола.

Ниво умећа пијанисте се огледа и у његовој способности за разноврсно и најфиније динамичко нијансирање. У Шостаковичевим извођењима може се чути огroman динамички распон, динамичка палета са пуно нијанси и јасан динамички баланс. У првом ставу Шостакович је динамички врхунац означио у броју 13, (*fff*), док се супротни динамички пол става (*pianissimo*) налази у броју 9, у акордској пратњи клавира када виола излаже водећу мелодијску линију која је претходно изнета у клавиранској деоници на почетку средњег одсека (бр. 3).

Поменуто место (бр. 13) истовремено је и драматургијски врхунац става. Један од карактеристичних Шостаковичевих композиционих поступака је постизање градације кроз упорно понављање истих тонова или мотива, при чему се увећава интензитет звука и расте напетост. Овде такав поступак почиње код гудача заједничким покретом у терцама наниже (код виоле углавном у квартама), затим узлазним лествичним покретом у октавама код гудача, а онда и у клавиру, прво у левој, па у десној руци и завршава се синкопом у октави на ноти це у деоници десне руке, која се понавља кроз уситњавање ритмичких вредности (бр. 12, т. 4, нотни пример бр. 7). Напетост се разрешава на заједничком тону цис у бр. 13. У градацији овде учествују сви гласови, па је за пијанисту важно да истакне и лествични покрет у октавама у левој руци, којим се постиже усмерење у динамичкој градацији. Понављање једног тона, уситњавање нотних вредности и постепено успоравање доводи до звучне кулминације читавог става. Истовремено долази и до промене метра - стабилност четворочетвртинског метра става поремећена је интерполирањем једног такта у 5/4, чиме композитор додатно потенцира врхунац става. Шостакович је најјачу динамику обележио у бр. 13, водећи динамичку градацију управо ка том месту. Међутим, чини се да кад клавир остане на кратким жицама у највишем регистру пијаниста мора да уложи додатну снагу како би задржао интензитет и динамику достигнуту у претходном току дела. *Forte* динамика остаје до краја става.

Нотни пример бр. 7

У целини атмосфера става је тмурна, суморна. Известан контраст доноси део у Бе-дуру (бр. 7) у средњем одсеку става, који наговештава оптимизам. На *Прелудијум се attacca* наставља *Фуга*, што је још један композициони поступак који представља реминисценцију на барок.

Чини се да уписане ознаке у партитури адекватно одражавају Шостаковичеве замисли, помажу нам у откривању суштине његове музике и воде нас ка верној репродукцији тих идеја. Метрономске ознаке у овом ставу пружају могућност пијанисти да обједини дугачке фразе у уводном делу и да јасном артикулацијом изведе моторичне пасаже става, тако да при том оствари озбиљан и достојанствен карактер *Прелудијума* и разлике у карактерним нијансама сва три његова одсека. Нарочито је важно у трећем одсеку, када свих пет инструмената свира заједно, поштовати уписане метрономске ознаке како би се на најјаркији начин представила драматургија читавог става.

3. 2. 2. Фуга

Други став, *Фуга*, прва је од четири фуге које је Шостакович компоновао током 1940. године. Шостакович је био одличан познавалац контрапункта. Инспирисан Бахом, своје умеће је показао компонујући *24 прелудијума и фуга оп. 87* за соло клавир,⁵⁰ спајајући модерно са старом традицијом. Финале *Осме симфоније* и први став *Трећег гудачког квартета* могу се сматрати као припрема за настанак ове збирке.⁵¹

Фуга, као најсложенији облик полифоније, представља изазов не само у стваралачком смислу, већ и у погледу интерпретације. Овакав облик, писан за камерни ансамбл, има и додатну димензију због чињенице да је укупна звучна слика у клавирском квинтету раздвојена на пет инструмената. Сваки од њих је у могућности да изводи полифонију самостално, али исто тако и унутар ансамбла. У извођењу је потребно ускладити боје инструмената, динамику, артикулацију и фразирање. Припрема за извођење подразумева детаљну структурну анализу става и сагледавање елемената полифоније, тема, контрастних субјеката, међуставова. Приликом извођења треба водити рачуна да основни мотиви у сваком гласу буду јасно препознатљиви.

Други став квинтета је петогласна фуга у ге-молу. Има јасну експозицију, а у излагању теме редом се смењују: прва виолина, друга виолина, виолончело, виола и клавир. Почетак је код гудача обележен знаком *con sordino*. Тема је лирска и нежна, а гудачи је доносе пригушеним тоном чиме се ствара осећај као да звук долази из даљине. Убележена специфична тембровска варијанта, уз назначени темпо (*Adagio* ♩=84) пресудно дефинише карактер читавог става.

Динамика не прелази *pianissimo* у целој експозицији, а клавир последњи излаже тему удвојену у октави. Шостакович је врло прецизно обележио динамичке нијансе у партитури имајући у виду динамичке особености појединих регистара. Када у бр. 21 клавир први пут излаже своју тему у дубоком регистру (у контра и великој октави), обележена динамика је *pianissimo*, док гудачи имају *piano*. Тек у

⁵⁰ *24 Прелудијума и фуга оп. 87* представљају збирку од 24 комада који су писани у свим дурским и молском тоналитетима хроматске скале. Циклус је компонован током 1950. и 1951. године. Инспирисан је великим Баховим делом "Добро темперовани клавир".

⁵¹ Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 129.

бр. 22, када клавир остане сам, Шостакович је уписао *piano* динамику у клавирској деоници. На оба снимка долази до изражаја Шостаковичева способност за динамичко нијансирање. На њима се јасно може чути разлика између ова два динамичка нивоа.

У бр. 23 Шостакович употребљава различиту артикулацију при изношењу мотивских фрагмената теме у деоницама гудача и клавира. Гудачима је назначено да овај кратак мотив од три тона изводе *legato*. У клавирској деоници се овај мотив прво јавља у *legato* артикулацији (у тактовима испред бр. 23), а од бр. 23, када се појављује у аугментираној форми, назначена артикулација је *staccato*. У његовом извођењу може се препознати симулирање пициката гудача на овом месту.

У бр. 27, када друга виолина има главни тематски материјал, клавир излаже мотиве који су заправо диминуирани „глава“ теме. У нотама је уписана *forte* динамика код оба инструмента. Овде постоји „опасност“ да клавир звучно надјача виолину. Међутим, Шостакович је нагласио у деоници друге виолине *forte*, *espressivo* и додао ознаку *solo*, како би сви остали извођачи на том месту водили рачуна о динамичком нивоу и омогућили другој виолини да изнесе тему у првом динамичком плану. У извођењима Шостаковича и *Бетовен* квартета чује се добар узајамни однос два инструмента, стога се овај захтев никако не сме занемарити.

Почетак успона ка кулминацији у *Фуги*, јавља се у бр. 25. У клавирској деоници, Шостакович триолским покретом најављује промену. У бр. 29, у триолама које су удвојене у октави, Шостакович је врло детаљно обележио микро динамику (*crecendno* и *decrescendo*). На тај начин композитор нам сугерише да је кретање мелодијске линије потребно и динамички испратити, благо наглашавајући тонове *as*, *ces*, *es* и *g*, (нотни пример бр. 8), што би се и иначе подразумевало с обзиром на интонативно кретање мелодије. Међутим, сличан пример имамо у првом ставу (бр. 3), где композитор није унео динамичке ознаке у мелодијском кретању, из чега можемо закључити да се ова врста динамичког сенчења не подразумева увек код Шостаковича, али када је уписана у партитури, треба да буде веома изразита. У извођењу је потребно добро испланирати динамику у бр. 29 да би се у бр. 30 стигло до *fortissimo* динамике, а пијаниста треба слушно да испрати лествично кретање мелодијске линије у деоницама виоле и друге виолине (бр. 29, т. 4-5), како би заједно дошли до почетка кулминације која траје од бр. 30 до бр. 34, и у којој

Шостакович успоставља антифон између клавира и гудача. У интерпретацији овог дела *Фуге* веома је важно подвући све ове динамичке и агогичке ознаке, што потврђују и Шостаковичева извођења.



Нотни пример бр. 8

Кристофер Роланд (Christopher Rowland), први виолиниста *Фицвилијам* квартета, запазио је да код многих извођача постоји тенденција да се темпо у *Фуги* постепено повећава, паралелно са растом укупног звука и уситњавањем нотних вредности.⁵² Управо у овом делу *Фуге* (бр. 25 до бр. 33) у извођењу на првом снимку Шостаковича и *Бетовен* квартета постепено долази до пораста динамике и темпа. Смирење се јавља од бр. 34 све до краја *Фуге*, која се завршава у истом темпу и атмосфери као што је и започела. Овим приступом у интерпретацији и сам композитор нам даје право на извесну слободу у начину на који можемо креирати драматургију става, потенцирајући динамичку градацију убрзавањем темпа.

Од бр. 28 до бр. 32, Шостакович нигде не употребљава истовремено све инструменте (изузев кратко у бр. 30), иако је ово кулминација става. Међутим, чини се да он на овај начин постиже упечатљив драматургијски ефекат. Различит тематски материјал (бр. 30 и бр. 31) и антифон између клавира и гудача (бр. 31-34) као да представља унутрашњу емотивну борбу и доноси јачи интезитет израза. Напетост расте све до бр. 32, где се у клавиру у фортисиму, јавља реминисценција на тему - *motto* из првог става. Уместо предудара, као на почетку *Прелудијума*, октава ге у левој руци је четвртина, а тема из првог става се јавља у за пола степена

⁵² Sofia Moshevich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 99.

вишем тоналитету. Јасно је да ове промене захтевају интезивнији израз у интерпретацији у односу на појаву истог материјала на почетку *Прелудијума*. На оба снимка може се чути велика напетост у издржаној четвртинској паузи између гудача и клавира (бр. 32, нотни пример бр. 9).

The image shows a musical score for Example 9. It consists of five staves. The top four staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The bottom staff is for the piano. The music is in G minor, 4/4 time. A circled number '32' is placed above the first staff. The piano part has dynamic markings 'ff' and 'espr.'.

Нотни пример бр. 9

После дуге кулминације, пред крај бр. 33 наступа *diminuendo* и даљи ток става води ка постепеном замирању, које једино нарушава још једна реминисценција на тему - *tutto* из првог става у деоници виолончела у бр. 41. На самом крају, код гудача је уписана ознака *morendo*, коју композитор често користи када жели да добије екстремне *piano* динамичке нијансе. Значење тог термина, додатно наглашава и ознаком *diminuendo*.⁵³ У *Квинтету* се ова ознака јавља на крају 2. и 4. става. Веома интимна и молитвена атмосфера става, добија свој епилог у коначном смирењу.

Када поредимо Шостаковичеве снимке, разлика у интерпретацији овог става огледа се пре свега у темпу. Шостакович и *Бетовен* квинтет се, ни у једном од два забележена извођења нису придржавали уписане метрономске ознаке у партитури. *Фуга* је у изразито спором темпу на првом снимку где је $\text{♩}=58$. На другом снимку из 1955. године, темпо је знатно бржи, $\text{♩}=75$. Касније, у штампаном издању,

⁵³ Cf. Sofia Moshevich, "Shostakovich as Interpreter of His Own Music: a Study of Recorded Performances", University of Witwatersrand, 1987, 286. ac. 16.04.2017.

Шостакович је унео метрономску ознаку за $\text{♩}=84$. Покретљивији темпо омогућава да *Фуга* не звучи статично.

Ако претпоставимо да атмосфера става осликава Шостаковичева унутрашња осећања, притајену бол, а кулминација која се дешава у средњем делу *Фуге*, провалу тог пригушеног бола, јасно је због чега овај став захтева велики интелектуални и емотивни напор извођача како би се слушаоцима предао израз на који Шостаковичева партитура циља. Чини се да у споријем темпу, као на првом снимку, *Фуга* звучи упечатљивије и више долази до изражаја медитативни карактер и болно расположење као садржајна позадина става.

3. 2. 3. Скерцо

Трећи став, *Скерцо*, заузима централно место у *Квинтету*. По свом бурном и разиграном карактеру и снажном енергетском набоју који изазива представља врхунац дела. Његов карактеристични ритмички покрет подсећа на лендлер,⁵⁴ али у *Скерцу* нема ни трунке елеганције коју подразумева овај плес. Он представља енергичну пародију са елементима рустичног плеса. Врло често се на концертима изводи и самостално као бис. У односу на озбиљан и раскошан *Прелудијум* и мирну *Фугу*, у овом ставу до изражаја долази Шостаковичев невероватан смисао за хумор и осећај за иронију и сарказам.

Први пут у *Квинтету* истовремено свих пет инструмената свира заједно. Ознака за темпо је *Allegretto* у такту $\frac{3}{4}$, али се као јединица пулса осећа цео такт, што потврђује и Шостаковичева метрономска ознака $\text{♩}=84$. Тоналитет става је Ха-дур.

На снимку из 1940. године, Шостакович и *Бетовен* квинтет изводе *Скерцо* у споријем темпу, а метрономска ознака је $\text{♩}=74$. Покрет је спор и тежак, што нарочито не погодује квалитету тона гудача. Стиче се утисак да су гудачи изабрали спорији темпо као сигурнију варијанту извођења, док се са друге стране осећа покушај Шостаковича да темпо покрене. Оваква супротстављеност извођачких тенденција још снажније долази до изражаја на снимку из 1955. године, на коме је темпо извођења $\text{♩}=88$. На овом снимку се осећа стална ужурбаност, а укупни

⁵⁴ Аустријски народни плес у такту $\frac{3}{4}$, популаран у 19. веку, претеча бечког валцера

звучни резултат је повремено и хаотичан. Темпо уписан на почетку става, $\text{♩} = 84$, је оптималан за спровођење свих наведених интерпретативних задатака.

Узимајући у обзир да је Шостакович често био узнемирен пред своје наступе, на његов избор темпа у извођењу треба гледати са резервом. У том погледу се, нарочито у овом ставу, пре можемо ослонити на темпо уписан у партитури који пружа могућност да се у извођењу спроведу сви остали музичко-изражајни елементи (акценти, артикулација, преплитање пициката код гудача и *staccato* артикулације код клавира), као и да се дочара прави карактер става. Ипак, с обзиром на специфичну техничку тежину става, може се дозволити одређена слобода при избору темпа његовог извођења, а у складу са техничким могућностима извођача.

На почетку става Шостакович је уписао ознаку *forte, marcato* у свим деоницама. Треба имати у виду да он понекад користи термин *marcato* како би нагласио *non legato* артикулацију.⁵⁵ Начин свирања на који при том циља, варира у зависности од музичког контекста, али се у овом ставу чини примерено изводити *marcato* теже и оштрије. У извођењу Шостаковича и *Бетовен* квартета, на самом почетку можемо чути снажан и компактан звук читавог ансамбла. Гудачки квартет, са акордским остинато четвртинама, представља неку врсту ритмичког ослоњања клавиранској деоници у којој се јавља мелодијски покрет у левој и десној руци. Две независне линије су смештене у за Шостаковича уобичајено удаљеним регистрима. Фигура у левој руци, са лествичним покретом навише, па наниже у распону квинте, затим проширивањем лествичног низа до контра октаве, прво до 1А, затим до 1Е потенцира пародијски карактер једне од главних тема на којима је изграђен став. У сличном облику (имају исти ритмички покрет, али паралелно лествично кретање у обе руке иде само навише) јавља се и у *Клавирском трију оп. 67*, у другом ставу, такође *Скерцу* (нотни пример бр. 10).

⁵⁵ Cf. Sofia Moshevich, "Shostakovich as Interpreter of His Own Music: a Study of Recorded Performances", University of Witwatersrand, 1987, 311. ac. 16.04.2017.



Нотни пример бр. 10

Као композитор, Шостакович у *Скерцима* (и у *Клавирском трију оп. 67* и у *Клавирском квинтету оп. 57*), поставља пред пијанисту високе захтеве, пружајући у сопственом извођењу врхунски узор за њихову реализацију. У деоници клавира, Шостакович на маестралан начин користи могућности инструмента, звучност и изражајност његових различитих регистара. Пример за то представљају бр. 47 и бр. 59, у којима се у имитацији јавља супротно лествично кретање у удаљеним регистрима у распону од пет октава (од ге контра до ге 3, бр. 47, т. 2-8 и бр. 59, т. 2-8). Ова врста прстне технике са лествичним покретом, нарочито одговара Шостаковичевом начину свирања што се изразито чује на снимку из 1955. године. Услед различитих позиција, у супротним регистрима на клавиру, руке су екстремно размакнуте једна од друге, што захтева од пијанисте посебан напор како би се задржала врло одређена и уједначена *non legato* артикулација у кретању обе мелодијске линије које нису потпуно симетричне, а најдубљи и највиши тон не падају у исто време. Пијаниста треба да истакне бриљантност ситне клавирске технике и потенцира перкусионистичку карактеристику клавирског звука.

Сличност тематског материјала са Скерцом из *Клавирског трија оп. 67* налази се и у бр. 50. Уписани потез гудала навише који се понавља је интересантан и има велики значај за израз на овом месту, односно додатно појачава интезитет израза. Мотив од једног такта, иста ритмичка фигура, половина везана са осмином и осминска пауза, сваки пут се свира брзим потезом гудала навише, тако да нагли *crescendo* поприма и помало неуротични карактер (нотни пример бр. 11).

25

Нотни пример бр. 11

Сличан мотив јавља се наизменично код гудача и клавира у другом ставу *Клавирског трија оп. 67* (нотни пример бр. 12). Због изузетно брзог темпа у коме се изводи, овај штрих захтева изузетно хитар покрет гудала. Још један проблем може представљати то што се коришћењем оригиналног штриха не добија довољно јак тон. Поред тога, овде је фактура клавирске деонице конципирана тако да се у левој руци понавља остинато мотив у басу у такту 3/4. Међутим, деоница десне руке је метрички груписана тако да образује хемиолу на простору два такта. Главни фокус у интерпретацији треба да буде на томе да се представи овај метрички сукоб, тзв. „метричка дисонанца“,⁵⁶ да би се пренела сва напетост која је њена садржајна импликација. И овде се као идеал пијанистичког извођења може замислити Шостаковичев перкусионистички тон. У његовим извођењима чујемо успешну техничку реализацију ових мотива, иако се на другом снимку осећа већи немир у читавом ансамблу.

⁵⁶ Cf. Јасна Туцовић, *Чиниоци интерпретације соната за виолину и клавир Роберта Шумана из перспективе пијанисте*, Београд: Факултет музичке уметности, 2015, 80.



Нотни пример бр. 12: Клавирски трио оп. 67, 2. став

Одсек који започиње од бр. 53 може се у формалном смислу тумачити као трио. Одсечни пицикато код гудача и хемиола у клавиру уводе нас у гис-мол. Тема играчког карактера, јавља се у деоници прве виолине. Осећа се призивок шпанске музике, фламенка. Ритам са триолом и две четвртине подсећа на звук кастањета (бр. 53, т. 8, нотни пример бр. 13). Такав "ритам кастањета"⁵⁷ може се наћи и у Скерцу Гудачког квартета бр. 8.



Нотни пример бр. 13

⁵⁷ Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 130.

Слушајући Шостаковича како изводи своја дела откривамо шта је он подразумевао када је назначио *forte* и *staccato* и какав интензитет саркастичног израза његова музика треба да пренесе. Може се рећи да је Шостакович компоновао *Скерцо* „по својој мери“ тј. по мери сопствене виртуозне прстне технике којом је постигао карактеристични „метални“ звук клавира. Он је врло често намерно третирао клавир као ударачки инструмент. Оштар, ударачки звук, добијао је користећи се изузетно оштром и кратком *staccato* артикулацијом у највишем регистру клавира. На појединим местима (бр. 55), као што је овде случај, када клавир има излагање теме са хроматским кретањем и варирањем мотива у четвртој октави, Шостакович у извођењу постиже да му клавир звучи посебним колоритом. Две мелодијске линије које се налазе у распону од две октаве, крећу се хроматски у малим секундама навише и наниже и стварају оштре дисонанце између деонице леве и десне руке. У горњем гласу се јавља триолска фигура из средњег дела (бр. 53), а тема се непрекидно понавља у различитим ритмичким варијантама. Можемо приметити секвенто померање осмотактне структуре које Шостакович варирано понавља од тонова *c3*, *d3* и *eis3*. При извођењу је важно да се осети ослонац на првој доби као и да се постигне јасно усмерење у горњем гласу ка свакој следећој секвенци. У такту пре бр. 58 хроматски низ навише води нас до кулминације и репризе *Скерца*.

Расподела тематског материјала између инструмената је сада обрнута у односу на почетак (бр.58): деонице десне руке клавира и виоле доносе остинатни материјал са почетка става, а виолине и виолончело утростручено у октавама износе мелодијски материјал који је на почетку става био у деоници десне руке клавира. Касније, у бр. 63 ће се поново успоставити распоред материјала по деоницама са почетка става, с тим што ће виолончело овде у канону имитирати линију леве руке клавира у *piano* динамици.

У бр. 62 (нотни пример бр. 14), долази до занимљивог тембровског спајања, које је такође један од препознатљивих Шостаковичевих композиторских поступака. *Staccato* у горњем регистру клавира се преплиће у канону са пициклатом прве виолине. Тонско приближавање клавирског стаката окидајућем звуку гудача намеће се као очигледно и неопходно решење. Код Шостаковича чујемо јасну артикулацију и одсечан *staccato*, без употребе педала.

Важно је истакнути и појаву различите артикулације у партитури и у Шостаковичевим извођењима у бр. 63. Хроматску мелодијску линију у деоници виолончела у канону имитира клавир. Код Шостаковича на првом снимку можемо чути артикулацију која је ближа легату, док се на другом снимку јасно чује *non legato*, што даје одређену слободу у интерпретацији овог мотива. Па ипак, у складу са логиком испољеном у вези са извођењем почетка *Прелудијума*,⁵⁸ тежња ка приближавању артикулације клавира и гудачких инструмената у ситуацији изношења истог музичког материјала и имитирања, ипак усмерава ка *legato* артикулацији.

У оквиру високих динамика Шостакович и *Бетовен* квинтет имају пуно нијанси, а кулминативна тачка достиже се у бр. 65.

Нотни пример бр. 14

Став се завршава одсечним акордима свих пет инструмената. И овде је уочљива Шостаковичева исцрпност у тонском нијансирању: акорди су акцентовани

⁵⁸ Видети стр. 22.

само код гудача (од 2. такта у бр. 67, пре тога је само назначено да се свирају штрихом наниже), а не и код клавира, јер је сама природа инструмента таква да ће акорди звучати довољно акцентовано. Колебање између трочетвртинског и четворочетвртинског такта у бр. 67 још један је од важних изражајних елемената у структури става, који доприноси његовом карикатуралном карактеру. Смена метра у извођењу зато мора бити представљена без и најмање несигурности (нотни пример бр. 15).

Скерцо из *Клавирског квинтета оп. 57* је свакако један од ставова у коме долази до пуног изражаја за Шостаковича карактеристична склоност ка пародирању и сарказму. Може се наслутити да је садржајна позадина *Скерца* и њему сличних ставова у другим делима Шостаковича, слика живота обичних људи и карикатура политичких и социјалних прилика у држави. У камерној музици, композитор је осећао много већу слободу да изрази своје незадовољство и неслагање са тадашњим режимом. На првом снимку, вероватно због избора темпа, осећа се помало одсуство енергије и тромост у извођењу, што смањује јаркост ових музичких карикатура и ублажава убојитост карактеристичног Шостаковичевог хумора. За њихово адекватно представљање у овом ставу од највећег значаја су придржавање уписаних артикулација и заоштрено извођење сваке од артикулационих нијанси (*non legato*, *staccato*, *legato*), као и одржавање константног темпа у току целог става.

The image displays a musical score for a Scherzo from the Piano Quintet, Op. 57. It consists of five staves. The top four staves represent the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello), and the bottom staff represents the piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature changes from 3/4 to 4/4. The score shows a complex rhythmic pattern with accents and slurs, illustrating the meter change mentioned in the text.

Нотни пример бр. 15

3. 2. 4. Интермецо

Интермецо је други спори став у *Квинтету* и налази се између *Скерца* и *Финала*. Огроман је карактерни контраст између карикатуралног *Скерца* и њему следећег *Интермеца*, чији садржај упућује на интимна осећања и представља лирски врхунац *Квинтета*. Над мирним *pizzicato* корацима виолончела, развија се и варира дуга мелодијска линија, са фолклорним призвуком. Врло миран и статичан став, писан је у де-молу.

Медитативна атмосфера става се јасно намеће, а постојани четвртински покрет, који најпре изводи виолончело, а касније преузима клавир, снажно асоцира на откуцаје. На снимцима Шостаковича и *Бетовен* квартета, виолончелиста прилично тихо и суздржано изводи овај покрет. Међутим, чини се да, осим ритмичке подршке, у интерпретативном смислу виолончело треба да прати мелодијско и динамичко кретање теме у првој виолини а касније и у дуету виолине и виоле, и вибрираним, „сочним“ пицикатором, помогне у доношењу лирске теме.

У бр. 70, виолина, виола и виолончело завршавају своје излагање, на које се надовезује клавир, настављајући музички ток са нешто другачијим, експресивнијим материјалом, који карактеришу хроматски „уздаси“ који се имитирају у два гласа. На овом месту у Шостаковичевом извођењу можемо чути како се наступ клавира у тонском смислу не надовезује на свирање виолине и виоле, већ му контрастира конкретнијим, оштријим звуком у деоници десне руке који подсећа на звук челесте⁵⁹ и *portato* начином свирања у левој руци (нотни пример бр. 16). Он користи врло мало педала, како би задржао јасну артикулацију у два горња гласа.

Фрагмент који изводи клавир делује још статичније од претходног дела става, јер се басова деоница више не креће, већ понавља исту терцу, а две линије у десној руци се крећу хроматски. У бр. 71 виолина поново преузима мелодијску линију, док у деоници виоле и виолончела Шостакович *portato* артикулацијом наглашава „судбински“ мотив (бр. 71, т. 5) и припрема промену тоналитета у бр. 72. Исти мотив, касније ће се поновити у деоници клавира (бр. 78).

⁵⁹ Cf. Sofia Mosheovich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 98.

Акордом Бе-дура (бр. 72), Шостакович само накратко најављује светлију боју, међутим одмах се враћа у мистериозну атмосферу којој флажолети у деоници прве виолине придодату ауру застрашујућег или сабласног (бр. 72). Интересантан је и огроман регистарски распон између октава у клавирској деоници и деонице виолине, који готово евоцира утисак надвијања над амбисом. „Откуцаји“ се настављају у деоници десне руке. Динамика која је све време *piano*, први пут иде ка *rosso mf* у деоници клавира. Стиче се утисак просторне удаљености два звучна плана – флажолети као да звуче „из друге собе“.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '38' at the beginning and '70' at the end of the first measure, contains three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The Piano part has dynamics *pp*, *p*, *cresc.*, and *dim.*. The second system, labeled '71' at the end of the first measure, contains three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The Piano part has dynamics *p* and *espr.*

Нотни пример бр. 16

Експресиван карактер теме у клавирској деоници у бр.70, наспрот лирској, изразито вокалној теми у деоници виолине, пијаниста треба да оствари користећи се најинтензивнијим нијансама *piano* динамике при нијансирању водећих гласова у вишегласној фактури, док се пулсирајући покрет константно понавља најпре у левој, а потом у десној руци.

Ознаком *espressivo* Шостакович је јасно указао на гласове у клавирској деоници који захтевају јачи тонски интетитет. У бр. 70, у деоници десне руке, то је тема која се јавља у имитацији у двогласу. У бр. 72, то су октаве у левој руци у којима треба да се симулира *legato* начин свирања. Шостакович је тек у шестом такту у бр. 72 уписао ознаке за динамичко нијансирање. На снимцима можемо чути

да Шостакович, поштује све уписане динамичке ознаке, али чини се да је потребно још интензивније нагласити ове промене како би се постигло јасно усмерење у мелодијској линији (бр.72). У бр. 73, од четвртог такта, треба избалансирати однос гласова у деоници десне руке клавира и прве виолине, како би се добила за Шостаковича карактеристична симулација велике просторне удаљености два гласа.

Успон ка динамичкој и драматургијској кулминацији Шостакович почиње од бр. 74. Басова линија са почетка става сада је поверена клавиру. Пијаниста треба да опонаша *pizzicato* виолончела са почетка (бр. 74, т. 3.) и на исти начин испрати дует прве и друге виолине која први пут у ставу почиње да свира управо у бр. 74.

Шостакович користи две различите артикулације за „откуцаје“. Виолончело на почетку става има кратку артикулацију у пицикату, коју клавир треба да имитира од трећег такта у бр. 74, док *portato* артикулацију која се јавља код клавира у бр. 70, гудачи преузимају у бр.77.

На сличан начин као у *Прелудијуму*, Шостакович води рачуна о динамичком односу међу инструментима и у четвртом ставу, у делу који је обележен *Appassionato* (бр.75, нотни пример бр. 17), где се достиже динамичка кулминација. Клавир има *forte*, а гудачи *fortissimo*, па чак и *piu fortissimo* динамику. Додатно, звучну слику појачавају акценти који су уписани на свим нотама код гудача.

The image shows a musical score for the piece 'Appassionato' (Op. 75, No. 17). It consists of four staves. The top two staves are for the Violins I and II, and the bottom two are for the Piano. The score begins with a 'rit.' (ritardando) marking. A circled number '75' is placed above the first staff. The tempo/mood is marked 'Appassionato'. Dynamic markings include 'rit.', 'ff' (fortissimo), and 'espr.' (espressivo). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the string parts have more complex rhythmic figures with accents and slurs.

Нотни пример бр. 17

Као што је *Прелудијум* представљао уводни став за *Фугу*, може се рећи да *Интермецо* представља уводни став за *Финале*. Ставови се надовезују *attacca*, а њихова повезаност је још наглашенија због ритенута којим почиње *Финале*. Истим

тоном којим завршава *Интермецо*, почиње и пети став. Из сетне атмосфере *Интермеца*, композитор нас на почетку *Финала* постепено уводи у ведрији и лакши карактер последњег става. Тон који нестаје, већ у следећем такту представља буђење и наговештај за нову наду.

Ознака за темпо на почетку става је *Lento*, а метрономска ознака је $\text{♩}=72$. На снимку из 1940. године темпо *Интермеца* је знатно спорији, $\text{♩}=57$. На другом снимку из 1955. године, темпо више одговара ознакама из партитуре са $\text{♩}=71$. Чини се да у овом другом, покретљивијем темпу став звучи обједињеније, компактније. Шостаковичева ознака сугерише темпо у коме меланхолични карактер теме долази до пуног изражаја, а у коме се истовремено не губи музички ток.

3. 2. 5. Финале

Последњи став *Квинтета, Finale: Allegretto*, по форми је класични сонатни облик са контрастним темама.⁶⁰ У њему се јављају реминисценције на претходне ставове, а завршава се мирно и спокојно у Ге-дуру. Необичан је поступак са почетка, у коме, надовезујући се на претходни став, *Финале* започиње ритенутом. Шостакович нас полако уводи у темпо става. Након завршног де-мола из претходног става, јавља се нова, дурска боја, са ведром и оптимистичном темом.

У рукопису, *Финале* је Шостакович означио са *Moderato poco allegretto*, а метрономска ознака је била $\text{♩}=72$. У штампаном издању из 1956. године, композитор се одлучио за бржи основни темпо става који се достиже у бр. 81, и ознака је промењена у *Allegretto* са $\text{♩}=96$. Он је у партитури, на почетку става уписао ознаку *ritenuto*, а затим *poco a poco a tempo*.

На првом снимку из 1940. године, темпо је нешто спорији, $\text{♩}=86$. Шостакович свира почетна три такта без ритенута, а затим полако убрзава до бр. 81 и ознаке *a tempo*. Осим благог покрета унапред у средњем делу, где је $\text{♩}=96$, извођачи свирају у уједначеном темпу током става, а *Финале* се завршава у почетном темпу.

⁶⁰ Cf. Sofia Mosheвич, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 95.

На другом снимку, Шостакович почиње знатно спорије уводни мотив који се понавља три пута и можемо јасно чути *ritenuto* у почетним тактовима. Затим, нагло убрзава темпо који се поклапа са ознаком у партитури где је $\text{♩}=96$. Са сваким следећим излагањем тематског материјала у клавиру, Шостакович показује тенденцију да убрза темпо. Када се појави триолски покрет код гудача у бр. 88, темпо је $\text{♩}=104$. Даље, Шостакович константно прави *accelerando* и најбржи темпо достиже у бр. 93, када клавир преузима триолски ритам у акордима где је $\text{♩}=121$.

Постепено смиривање темпа осећа се од бр. 101. Касније у партитури, Шостакович је и речима *rit. poco a poco* нагласио агогичку промену (бр.103). Смирење се осећа и у динамици - *fortissimo* који имају гудачи постепено прелази у *piano*. Почетни темпо, $\text{♩}=96$, поново се успоставља када виола излаже уводну тему из клавирске деонице (бр. 104). До краја става темпо се убрзава и од бр. 107 износи $\text{♩}=119$.

У извођењима Шостаковича са *Бетовен* квартетом можемо чути различита темпа у *Финалу*, иако композитор у партитури није навео промене у темпу. Они ипак успевају да спроведу све оно што је у нотном тексту записано, задржавајући јасну артикулацију и прегледно и јединствено презентујући форму става.

Чини се логичним и драматургијски најубедљивијим да се почетак свира у складу са уписаним ознакама, са постепеним убрзавањем и достизањем коначног темпа у бр. 81. У даљем току експозиције, када гудачи и клавир наизменично излажу тематски материјал, свакако треба водити рачуна да се при сваком следећем излагању задржи исти темпо. Постоји тенденција да се у бр. 90 крене напред због осминског покрета у клавиру. Такав поступак у извођењу можемо чути на другом снимку код Шостаковича, што је вероватно само плод тренутне инспирације и није сугерисано у партитури.

У клавирској деоници у бр. 89 (т. 5-10), на четвртинама се прво јавља *staccato* артикулација која је обележена тачком испод нота. Када почне осмински покрет (бр. 90), Шостакович речима наглашава да артикулација треба да буде *non legato*. На основу снимака се можемо уверити да овако обележену артикулацију Шостакович никада не свира сувише кратко и грубо. Сличан пример налази се у четвртом ставу другог *Клавирског трија оп. 67* (бр. 66, т. 3).

Шостакович је често користио различиту артикулацију за исти тематски материјал који би се јавио у току дела. То је случај и у овом ставу. На почетку, у експозицији (бр. 81, т. 2, нотни пример бр. 18), клавир изводи *staccato* разложен акорд Це-дура у левој и десној руци, док је у репризи (бр. 104, т. 6, нотни пример бр. 19) на истом мотиву који је сада у Ге-дуру, артикулација *legato*.

Нотни пример бр. 18

Нотни пример бр. 19

Друга тема (бр.88, нотни пример бр. 20), је у Ге-дуру, доминантном тоналитету у односу на почетни Ге-дур, што је одлика сонатне форме. Шостакович у клавиру доноси нову тему свечаног и помало шаљивог карактера. Овај одсек може да крије једну од Шостаковичевих замаскираних порука. Од бр. 88 виолине и виола константо износе исти ритмички образац у ритму марша који подсећа на

добоше, војну параду и снагу совјетског друштва коју је власт потенцирала. У позадини свега тога у деоницама клавира и виолончела, крије се подруглив тон и Шостаковичев саркастичан одговор на идеализовану слику друштва. Тема у клавиру је удвојена у распону од две октаве, а уписана ознака *marcato* у свим деоницама, говори нам да је треба свирати *non legato* и оштријом артикулацијом. Како би додатно изоштрио карактер теме, Шостакович је у клавиранској деоници постојано акцентовао свако де, а затим це у такту испред бр. 89, што се може разумети као нека врста карикатуралног претеривања. Шостакович то чини и променом метра, уметањем такта 3/2. У деоници виолончела (бр. 89), композитор је уписао ознаку *solo*. Инверзијом теме из клавиранске деонице и акцентима, мотив главе друге теме који изводи виолончело добија готово ономотопејичан карактер, кроз који готово да би се могло назрети Шостаковичево ругање, од стране режима упорно промовисаној, идеализованој слици живота у СССР-у његовог времена (нотни пример бр. 21).

Нотни пример бр. 20

Нотни пример бр. 21

Динамика се у експозицији *Финала* (до бр.88) креће између пијанисима и пијана. С обзиром на то да гудачи и клавир наизменично свирају, извођачи имају одређену слободу за динамичко нијансирање у оквиру својих тема. Од бр. 88, Шостакович постепено гради драматургијски успон, који треба да буде добро испланиран и поступно реализован у интерпретацији. Главна кулминација се достиже у бр. 93 са *fortissimo* динамиком код гудача, док Шостакович од пијанисте захтева *poco meno fortissimo* динамику (бр. 93), због густе клавирске фактуре у дубоком регистру.

Од бр. 102 наступа материјал контрастног карактера у односу на претходни део става. До тог тренутка је владала лежерна, полетна, повремено саркастична атмосфера, а овде се појављују „сенке“ из претходних ставова. Поред *forte* динамике, Шостакович је уписао и ознаку *espressivo*. Драматургијски врхунац става достигнут је у бр. 103 када прва виолина у високом регистру и *fortissimo* динамици доноси реминисценцију на *motto* из *Прелудијума*, уз подршку осталих гудача, посебно виоле. Ова епизода траје до репризе у бр. 104, а онда се поново успоставља ведро и оптимистично расположење, у коме се став и завршава. Помало неубичајено, музика се смирује и нестаје, а квинтет се завршава у пијанисиму.

Када упоредимо два различита Шостаковичева извођења, чини се да је снимак из 1940. године вернији партитури. Можемо чути прецизну и јасну артикулацију код Шостаковича, као и бољу организованост читавог ансамбла у креирању драматургије. На другом снимку, осећа се стална ужурбаност, неуједначеност у осминама, што доводи до ритмичке нестабилности. Код Шостаковича пасажии понекад звуче неразговетно и нејасно, нарочито у средњем делу става, због претерано брзог темпа. Нема јасног усмерења мелодијског покрета, а динамичку градицију прати константни *accelerando*.

За успешну интерпретацију овог става, прикладнији је бржи темпо извођења, односно темпо означен у партитури $\text{♩}=96$, у коме се може остварити ведар, полетан и помало комичан карактер тема. Чини се да уједначеност темпа од почетка до краја става доприноси јаснијој форми става и бољој интерпретацији различитог тематског материјала по одсецима.

4. ДМИТРИЈ ШОСТАКОВИЧ - КЛАВИРСКИ ТРИО ОП. 67

4. 1. Историјат настанка дела и снимака

Сведок и учесник трагичних догађаја који су задесили руски и друге народе СССР-а током Другог светског рата, Шостакович је осетио потребу да кроз музику изрази оно што су он и његови сународници у том периоду проживљавали. Избегавао је при том да своју музику подреди совјетској идеологији.

Шостакович у свом опусу има два клавирска трија. *Први клавирски трио*, оп. 8 у це-молу, компоновао је 1923. године са само седамнаест година, као студент. Двадесет година касније, крајем 1943. године, започео је рад на *Клавирском трију* оп. 67 у е-молу. Посветио га је свом најближем пријатељу, Ивану Солертинском (Иван Иванович Солертинский),⁶¹ који је преминуо 11. фебруара 1944. године. Његова изненадна смрт у 41. години, снажно је утицала на Шостаковича. „Немогуће је да речима изразим сву тугу која ме је обузела кад сам чуо за смрт Ивана Ивановича. Он је био мој најближи и најдражи пријатељ. Захвалан сам му за цео свој развојни пут. Живети без њега биће неподношљиво тешко“, написао је Шостакович, Ивановој удовици.⁶² У једној телевизијској емисији, двадесет година касније Шостакович је признао да „увек мисли на Ивана Ивановича када ствара ново дело, питајући се шта би он имао да каже о томе“.⁶³ *Трио* је први пут представио својим студентима на Московском конзерваторијуму. Слушајући га са великом пажњом, оценили су га као једно од његових најбољих дела камерне музике.⁶⁴ Чланови *Бетовен* квартета, виолиниста Дмитриј Циганов и виолончелиста Сергеј Ширински (Сергей Петрович Ширинский), заједно са Шостаковичем, премијерно су извели *Трио* у Лењинграду 14. новембра 1944. године.⁶⁵ Дело је награђено Стаљиновом наградом 1946. године.

Клавирски трио оп. 67 има четири става. У њему је Шостакович изразио личну тугу и бол због губитка блиског пријатеља. Непосредно пре тога Шостакович

⁶¹ Иван Иванович Солертински, музички критичар, музиколог, професор на Лењинградском конзерваторијуму.

⁶² Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life*, New York, Oxford University Press. 2000, 141.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Sofia Mosheovich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 111.

⁶⁵ Ibid.112.

је сазнао за постојање концетрационих логора, па *Трио* представља својеврстан револт због злочина која су нацисти починили над Јеврејима. У *Трију* је први пут користио јеврејске народне теме. Дело је веома захтевно за све извођаче, како технички тако и у погледу музичке експресије.

Шостакович је два пута снимио *Клавирски трио оп. 67*. Први снимак је остварен 1946. године, две године након премијере. Извођачи су били виолиниста Дмитриј Циганов и виолончелиста Сергеј Ширински. Следеће, 1947. године, на Прашком пролећу, Шостакович је снимио *Трио* са виолинистом Давидом Ојстрахом и виолончелистом Милошем Садлом.

Садло је изразио своје одушевљење због свирања са Шостаковичем на следећи начин: „Стварно одлично! Можда мало „суво“ за мој укус, али каква техника!“⁶⁶ Познавајући Шостаковича као одличног композитора, био је задивљен схвативши какав је виртуоз као пијаниста. Описао је његово свирање као спонтано и искрено. У току снимања имао је утисак да Шостакович одлучујуће усмерава ток извођења, али да у исто време оставља другим свирачима слободу за њихове идеје и индивидуалне интерпретативне упливе. Уз све то, по сведочењу Садла, композитор никада није дао ни једну примедбу у вези са интерпретацијом.⁶⁷

С друге стране, Ојстрах се такође присећао како Шостакович никада није наметао своју вољу у ансамблу. Виолиниста је себе видео као вођу, док је за Шостаковича рекао да је био опрезан и да би само својим говором тела наговестио да ли је задовољан извођењем. На крају, Ојстрах је потврдио да је овај снимак трија најбољи који је он икада чуо.⁶⁸

4. 2. Могућности у интерпретацији *Клавирског трија оп. 67*

4. 2. 1. Први став

Први став писан је у сонатном облику, са уводним делом у коме се јавља фугато. Као што је то био случај у *Клавирском квинтету оп. 57* и *Гудачком квартету бр. 8*, и овај фугато је елегичног карактера. Одмах на почетку првог става

⁶⁶ Sofia Moshevich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 112.

⁶⁷ Cf. Idem.

⁶⁸ Cf. Idem.

успоставља се атмосфера у којој се евоцира смрт и која ће прожимати читаво дело, изузев другог става.

Виолончело отвара *Трио* темом са фолклорним призвучком. Вештачки флажолети у високом регистру асоцирају на нешто застрашујуће и сабласно. Може се претпоставити да је Шостакович био под утиском слика масовних гробница страдалих у логорима компоњујући овај почетак. Виолина свира у дубљем регистру од виолончела, па се та два инструмента налазе у неприродном интонацијском поретку и то даје нарочиту експресивност уводном одсеку става. Гудачи свирају са сордином, а виолина и поред тога има јасан и реалан тон, док виолончело са флажолетима звучи помало удаљено и мистериозно. Клавир улази последњи, са темом удвојеном у октавама. Комбинација неуобичајених регистара ова три инструмента даје један потпуно нови, иновативни тембровски резултат звучања клавирског трија. Никада пре тога у историји музике нешто слично није компоновано за овај састав (нотни пример бр. 22).

Dmitri Schostakowitsch, op. 67

I

The image shows a musical score for the beginning of the Trio by Dmitri Shostakovich, Op. 67. The score is for Violine, Violoncello, and Klavier. The Violoncello part starts with 'con sord.' and 'tenuto'. The Klavier part starts with 'Andante' and 'pp tenuto'. The score is in G major and 3/4 time.

Нотни пример бр. 22

Овако написан почетак веома је деликатан за гудаче. Потребно је потенцирати исту звучност сваког тона у теми, нарочито флажолета у деоници

виолончела. Пијаниста треба да се придружи гудачима веома опрезно и својим наступом (изношењем теме) треба да очува стабилну пулсацију и атмосферу коју су креирали гудачи. Такође је битно створити добар динамички баланс. Због великог распона између регистара у којима се свира, јасно се чује тема код сва три инструмента. Ипак, Шостакович је и на овом месту водио рачуна о динамичким могућностима инструмената, па је динамика коју је убележио у клавиру *pianissimo*, а код гудача *piano*. Чини се да не постоје суштински различите могућности за интерпретацију уводног дела става јер се његова атмосфера снажно намеће. Да би се она дочарала, битно је да сва три извођача остану уздржана у изразу.

Од бр. 4 завршава се фугато и почиње хомофонија. Клавирска деоница мења своју функцију из мелодијске у хармонску и ставља се у службу водећим гласовима. Повремено се у деоници леве руке јављају одговори на мелодијско кретање гудача.

Успешна интерпретација уводне теме, пре свега флажолета у деоници виолончела зависи и од избора одговарајућег темпа. На почетку првог става у партитури је уписана ознака *Andante* са $\text{♩}=69$. На снимку из 1946. године, темпо уводног дела је нешто спорији, $\text{♩}=64$, док се на другом снимку поклапа са ознаком у нотном тексту. Важно је изабрати темпо у коме се неће нарушити стање „скамењености“ пред ужасом смрти, па је у том циљу оправдано узети и темпо спорији од $\text{♩}=60$.

После фугата који је увод у сонатни облик, следи нови почетак *Moderato* (бр. 6). Гудачи се уједињују на *staccato* осминама и одмах успостављају нови темпо. У тематском материјалу Шостакович поново користи понављање тонова и акорада. Овај пулсирајући покрет у осминама јавља се у целом ставу и има симболично значење за Шостаковича. Јавиће се поново у току *Трија*, као лајтмотив и нека врста судбинског одбројавања, у финалу у коме се достиже драматургијски врхунац читавог дела.⁶⁹ У партитури је уписана метрономска ознака $\text{♩}=96$. Шостакович подједнако користи *Moderato* и за веома брза и за спора темпа. Иако ова ознака код њега пре указује на то да се задржи стабилна и јасна пулсација, него што указује на

⁶⁹ Sofia Moshevich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 111.

сам темпо,⁷⁰ овде то није случај. Анализирајући оба Шостаковичева извођења, можемо закључити да је он у односу на партитуру која је штампана 1945. године, годину дана пре него што је први пут снимео *Трио*, знатно убрзао темпа. На првом снимку композитор почиње *Moderato* према уписаној метрономској ознаци ♩=96. Када клавир преузме осмински покрет од гудача темпо се постепено убрзава до ♩=123. У бр. 11 темпо је много бржи од метрономске ознаке у партитури ♩=120. На првом снимку је ♩=136, а на другом ♩=151. Разлог оваквом начину интерпретације може бити и нервоза и напетост у току извођења која је била својствена Шостаковичу, али и несигурност у то како ће његова музика бити прихваћена од стране публике, због чега је, по сведочењима својих колега, увек свирао брже од назначених метрономских ознака. С обзиром на то да се ни сам композитор није придржавао својих назначених ознака, то их и други извођачи могу узети с резервом. Међутим, чини се да је овде Шостакович у партитуру унео врло промишљене ознаке за темпо сваког одсека. Уписане метрономске ознаке омогућавају боље драматургијско решавање става од оног које је реализовано на снимцима, у смислу поступности градација и могућности да слушаца прати развој музичког материјала.

Главне теме које се јављају, прва тема у бр. 6 и друга тема у бр. 14, контрастног су карактера. Прва тема задржава болан тон из уводног дела и подсећа на тужбалицу, коју прво доноси клавир, а затим виолина. Са другом темом као да Шостакович покушава да евоцира срећне успомене из прошлости. На оба снимка, у Шостаковичевом извођењу са колегама из трија, чује се константно постепено убрзавање од бр. 8 до бр. 14, иако је у партитури уписана промена темпа тек од бр. 11. Стабилан темпо више одговара озбиљном и елегичном карактеру теме, па се треба придржавати адекватно уписаних ознака у нотном тексту. Следећа промена темпа је у бр. 14 са појавом друге теме. Главни тематски материјал прво износи виолина, док виолончело и клавир имају остинато покрет. Шостакович је обележио *marcato* у деоници клавира, што значи да жели оштру и одсечну артикулацију. До размене улога долази у бр. 16. Као што је то био случај у *Квинтету*, и овде Шостакович обележава ознаком *solo* деоницу виолончела која доноси примарни

⁷⁰ Cf. Sofia Moshevich, "Shostakovich as Interpreter of His Own Music: a Study of Recorded Performances", University of Witwatersrand, 1987, 161, ac. 22.04.2017.

тематски материјал, скрећући на тај начин пажњу на водећу линију и потребу да она буде извучена у први звучни план.

Од бр. 11 до бр. 21 музика постаје живахнија на један грозничав начин. Тај успон у неколико наврата бива прекидан акцентованим акордским гестовима у деоници клавира (бр. 15, нотни пример бр. 23 и бр. 20, нотни пример бр. 24), којима се придружују и гудачи са карактеристичним мотивима у бр. 17 са пицикатом (нотни пример бр. 25). Све ово се заострава идући ка крају става, а врхунац те грознице представља спој контрапунктских фрагмената две теме у бр. 26, који је тембровски истакнут појавом флажолета у деоници виолине. Иако структуру става чине мотиви „искидани“ на фрагменте, след музичких догађаја у ставу је веома логичан, драматургија је јасна и све је снажно органски повезано.

The image shows a musical score for Example 23. It consists of two systems. The first system has a piano part (left) and a violin part (right). The piano part starts with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The violin part starts with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The second system is marked with a box containing the number '15'. It shows a piano part with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The violin part starts with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Нотни пример бр. 23

The image shows a musical score for Example 24. It consists of two systems. The first system has a piano part (left) and a violin part (right). The piano part starts with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The violin part starts with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The second system is marked with a box containing the number '20'. It shows a piano part with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The violin part starts with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). There are 'cresc.' markings in the piano part and a '8' marking in the violin part.

Нотни пример бр. 24



Нотни пример бр. 25

На снимцима динамика је у складу са уписаним ознакама у партитури. Прва појава *forte* динамике је у бр. 11. Шостакович почиње постепну градацију од бр. 13 која кулминира у бр. 17 са *fff* динамиком код гудача. Следи *subito piano* (бр. 18), којом Шостакович прави оштар рез и предах после врло интезивне и јаке динамике. Клавир треба на сличан начин да имитира *pizzicato* артикулацију код гудача. Међутим, на снимцима можемо чути да Шостакович свира више налик на *legato* због употребе педала на ситним пасажима у клавиру. У бр. 15, такође треба водити рачуна о употреби педала. Овде се код Шостаковича јасно чује *non legato* артикулација на скоковима у унисону удвојеној мелодији, као и свака промена акорда.

Пијаниста у току целог става, треба да води рачуна о динамичким могућностима гудача. Пред крај бр. 19 јавља се *crescedno* који доводи до истих акордских гестова као у бр. 15, само што је сада низ дужи и њега сад наизменично творе деонице клавира и гудача (бр. 20, нотни пример бр. 24). Главна кулминација дешава се у репризи (бр. 21) када гудачи и клавир у канону излажу прву тему. На овом месту је композитор обележио, *fff* код гудача, а *ff* у клавиру. Најјачи динамички интезитет пијаниста може да оствари у бр. 22, у другој теми која се јавља у свим инструментима. Лева рука има педал на тону *h*, а десна рука скокове у октавама. Материјал са скоковима у десној руци помало подсећа на тему из трећег става *Клавирског квинтета оп. 57*. Код Шостаковича се јасно чује одвојена артикулација у теми. Од бр. 24 музика полако замире до краја става, са јединим искакањем које се јавља у бр. 26 у деоници виолине, а које чине флажолети који изазивају језу.

У рукопису *Клавирског трија оп. 67*, на крају првог става (бр. 27, т. 5) уписани су акценти. Међутим, ови акценти нису унети у партитуру која је издата 1945. године (нотни пример бр. 26).⁷¹ На оба снимка, која су настала после штампања партитуре, можемо чути како Шостакович изводи оштрије и краће почетне тонове теме, па би у интерпретацији требало подвући и истакнути ове тонове, при том водећи рачуна о *piano* динамици у којој се став завршава.



Нотни пример бр. 26

У савременим извођењима Шостаковичевих дела може се уочити тенденција ка екстремно брзим темпима и високим динамिकाма. У извођењима Шостаковича у оба камерна ансамбла могу се чути веома брза темпа, али је у погледу динамике све много умереније, без претеривања, преоштрог и грубог свирања. У интерпретацији овог става врло је важно имати на уму музички садржај овог дела. Потребно је задржати озбиљан карактер става, направити јасну организацију постепеног повећања темпа и пажљиво испланирати звучну градацију у ставу. У том смислу извођач треба да остане веран партитури и усвоји све унете ознаке, како би се остварило верно извођење првобитних композиторових идеја.

4. 2. 2. Други став

Други став *Клавирског трија, Скерцо*, ритмички прегнантан и енергичан, написан је у Шостаковичевом препознатљивом маниру. Сестра Ивана

⁷¹ Cf. Sofia Moshevich, "Shostakovich as Interpreter of His Own Music: a Study of Recorded Performances", University of Witwatersrand, 1987, 321, ac. 16.04.2017.

Солертинског коме је трио посвећен, препознала је „тачан портрет“ свога брата у овом ставу, његов темперамент, начин говора, начин полемисања и размишљања.⁷² *Скерцо* је писан у Фис-дуру, у слободној троделној форми, а средњи део, који преузима улогу трија је у Ге-дуру.⁷³

Овај став има доста сродности са *Скерцом* из *Клавирског квинтета оп. 57* - сличне ритмичке и мелодијске покрете који се јављају у клавиру, као и поновљене акцентоване мотиве код гудача. Шостакович овде користи оштре динамичке контрасте, специфичан хармонски језик, велике размаке у регистрима и захтева свирање у екстремно брзим темпима.

Тему прво излажу гудачи, којима главни изазов представља свирање брзих пасажа у високим позицијама. Почетак код виолине и виолончела, Шостакович је означио са *marcatissimo, pesante* у *forte* динамици. У извођењу главне теме, која се тек касније појављује у клавиру (бр.49), треба водити рачуна да *non legato* артикулација буде јасна и одређена. Тему, која може да подсећа на војничке сигнале трубе, треба свирати веома оштро и одсечно са одређеном тежином као што је композитор и нагласио у партитури.

Како би се спровело све оно што је композитор замислио и уписао у нотном тексту и дочарао претпостављени ведар и енергичан карактер става, потребно је водити рачуна о одабиру темпа. Ознака на почетку става је *Allegro con brio*, са метрономском ознаком $\text{♩}=132$. У неким издањима,⁷⁴ може се уочити ознака *Allegro non troppo*, $\text{♩}=108$. Чини се да је темпо уписан у партитури пребрз. На првом и другом снимку *Трија* темпа су слична, $\text{♩}=113$ на првом, односно $\text{♩}=110$ на другом снимку. Током свирања осећа се стално убрзавање, нарочито на првом снимку. На крају, у последњим тактовима темпо се поклапа са почетном метрономском ознаком из партитуре. На оба снимка можемо чути сјајну прстну технику код Шостаковича. Први снимак почиње спорије, али када се јави тема у клавиру у трећем одсеку, чује се стална ужурбаност и неразговетност свих тонова, нарочито у бр. 52, када клавир има осмински покрет у горњем гласу. Други снимак је организованији и јасније се чује смењивање тематског материјала по деоницама.

⁷² Cf. Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life*, New York, Oxford University Press, 2000, 143.

⁷³ Cf. David Fanning, *Shostakovich studies*, Cambridge, University Press, 2006, 121.

⁷⁴ Dmitri Schostakowitsch, *Klaviertrio op. 67*, Frankfurt, Edition Peters, 1971.

У вези са избором темпа овог става, извођачи се, много више него у било ком другом ставу овде разматраних дела, налазе у ситуацији да доведу у питање Шостаковичев избор темпа у партитури. Поставља се питање да ли се у назначеном темпу уопште могу реализовати сви параметри унети у партитуру, а пре свега артикулација?

Слушајући разна извођења и радећи на заједничкој интерпретацији у трију, чини се да би оптималан темпо био $\text{♩.}=95-105$. У том темпу могуће је да се оствари *con brio* карактер става, да се одржи константна моторичност и да се разноврсна артикулација изведе на прави начин у свим деоницама.

У деоници клавира, смењују се разни мотивски фрагменти са разложеним трозвучима, лествичним кретањем, понављањем тонова, акордима. Овај став обилује разноврсном артикулацијом (*staccato, legato, non legato*, итд.). Осим тога, у партитури су детаљно убележени и сви детаљи акцентуације, као и штрихови у деоницама гудача. Другим речима, у овој партитури Шостаковича, садржано је врло прецизно упутство за извођење дела и чини се да је његово звучање у великој мери њом једнозначно одређено. Чини се да извођачи немају много простора за дилеме у вези са тим како став треба да звучи и да је једноставно довољно само доследно испоштовати све ознаке које је Шостакович уписао у партитуру. Уосталом, чак се и избор темпа става јасно намеће сагледавањем његове комплетне структуре и постављањем императива за њено разговетно извођење.

Као и у *Скерцу* из *Клавирског квинтета*, и овде Шостакович користи другачију артикулацију за исти мотив који се поново јавља у даљем току става. У клавирској деоници у левој руци (бр. 30 т. 6-13, нотни пример бр. 27) налази се мотив, у мелодијском и ритмичком смислу, сродан мотиву из трећег става *Квинтета*. Артикулација је *non legato* у левој и десној руци. Међутим, када се тај мотив понови у бр. 44, Шостакович луковима везује по две ноте, а код виолончела се јавља исти мотив у имитацији са клавиром (нотни пример бр. 28). Овакве детаље, о којима је Шостакович водио рачуна, потребно је истаћи у интерпретацији, што можемо чути и у његовим извођењима.

Мотиве са акцентима (везана половина са осмином), који се појављују у трећем ставу *Квинтета*, налазимо и у овом ставу (бр. 37). Прво се јављају код гудача и на њима је сугерисан исти потез навише, као и у *Скерцу* из *Квинтета*.

Инсистирање на овом штриху у оба дела, открива нам да је технички напор који је неопходан за њихово извођење Шостаковичу важан за музички израз и да због тога уписани штрих не сме бити промењен. Обележени *crescedno* на сваком мотиву и осминска пауза између мотива пресудно одређују овај карикатурални мотив, те у извођењу морају бити доследно испоштовани. У звучном резултату оваквог потеза у брзом темпу препознајемо елементе експресионизма у Шостаковичевој музици, због начина на који се свирају, ови мотиви звуче помало неартикулисано, попут неког крика, што доприноси појачању напетости у ставу. Клавир преузима исти мотив у бр. 39 (нотни пример бр. 29)

The image shows three systems of musical notation. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system is similar but includes a box with the number '44' above the first measure of the treble staff. The third system continues the notation. Dynamics markings include 'cresc.', 'f cresc.', and 'mf cresc.'.

Нотни пример бр. 27

The image shows a musical score for a piano. It features a treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The piano part is written in the bass clef. A 'cresc.' marking is present in the piano part. The score consists of two systems of notation.

Нотни пример бр. 28

У овом ставу нема изразите кулминације. Динамика се у готово целом *Скерцу* креће од *ff*, а код гудача чак и до *fff*. У клавиру је Шостакович обележио *piano* динамику само на два места, на којима клавир има гушћу фактуру у односу на гудаче (бр. 34 и бр. 54), али и тада само као почетну динамику, из које одмах

креће *crescendo*. Шостакович ово није остварио усвојим извођењима, али се чини да би таква динамичка промена представљала драгоцен предах у оквиру константно јаке динамике. У бр. 41 долази до контрапунктског споја два тематска материјала код гудача, уз акордску подршку клавира. Шостакович је у партитури јасно поставио звучне планове, код виолине *f*, а у деоници виолончела *fff*, што је на првом снимку успешније реализовано него на другом. Уколико виолончелиста није у могућности да оствари већи динамички интензитет у том регистру, остали извођачи треба да прилагоде своју динамику. Заједничку промену боје и нову енергију са призвуком народног весеља, свакако треба истаћи у одсеку у Ге-дуру, средњем делу става, који у формалном смислу подсећа на трио (бр. 45).



Нотни пример бр. 29

Главна тема у клавиру (бр. 49), први пут се излаже тек у трећем делу става. Део од бр. 49, може да утиче на одабир темпа целог става, који треба да буде такав да тема и осмински покрет у њој буду јасно и разговетно артикулисани. У темпу који је Шостакович себи наметнуо, са константним убрзавањем, то му не полази сасвим за руком. На крају (бр. 56), треба водити рачуна да акцентоване четвртине, које истовремено свирају сва три инструмента, буду артикулацијски уједначене и прецизне, у истом темпу до краја става, без убрзавања, са снажним заједничким завршетком.

Главни извођачки захтеви који се намећу у интерпетацији *Скерца*, су прецизност у пулсацији, адекватна реализација бројних акцената и разноврсне артикулације, а за пијанисту још и постизање оштрог, готово перкусионистичког

клавирског тона, како би се пренео карактер става који се тако јасно чита из партитуре.

4. 2. 3. Трећи став

Шостакович, као велики поштовалац Бахове музике, често је користио барокне форме у својим делима. Поред прелудијума и фуга, у свом инструменталном опусу је често користио варијациону форму пасакаље. Први наговештај ове форме јавио се у *Другој симфонији*, у трећем ставу *Клавирског трија*, затим у *Гудачком квартету бр. 10*, *Осмој* и *Петнаестој симфонији* и *Првом виолинском концерту*.

Шостакович је радо користио форму пасакаље, која подразумева да над понављаном, обично осмотактном мелодијом, смештеном у најнижем гласу у троделном метру и лаганом темпу, виши гласови доносе варијације. Ова форма је очигледно погодовала изградњи драматургије његових дела.⁷⁵ У овом ставу он задржава основне елементе пасакаље и традиционално користи троделни такт 3/2 и хроматски остинато покрет. У трећем ставу осећа се емотивни климакс читавог трија. Као и у уводном делу првог става, атмосфера осликава Шостаковичеву жалост због губитка пријатеља, као и саосећање због масовних људских страдања.

Овај кратки став, *Largo*, који почиње у бе-молу, изузетно је експресиван и дубок у садржајном смислу. У његовом току нема промене карактера – читав став протиче у једнаком спором пулсу тешких корака клавира који симболизују занемелост пред ужасима смрти и људских жртава. Над деоницом клавира, Шостакович спроводи пет варијација у деоницама виолине и виолончела које подсећају на тужбалицу. Акорди у клавиру почињу у *forte* динамици и симболишу звук посмртних звона, а за пасакаљу карактеристичан хроматски покрет, јавља се у горњем гласу (нотни пример бр. 30).

⁷⁵ Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 410.



Нотни пример бр. 30

На самом почетку, пијаниста треба да постигне пуноћу клавирског звука и да води рачуна о тонском балансу у акордима, са јасним усмерењем највишег гласа који се креће хроматски. Иако је уписана *subito piano* динамика, чак се и код Шостаковича осећа у седмом такту извесно олакшање, тј. смањење интензитета којим се припрема улазак виолине у осмом такту. Гудачи развијају мелодијске линије као слободне варијације над клавиром, прво самостално, а затим испреплетено. Став достиже кулминацију (бр. 60, т. 5), у тренутку када гудачи досежу *forte* динамику, а пијаниста прати динамичко кретање мелодије код гудача. Динамика се до краја смирује и враћа у *piano*.

На почетку става је ознака *Largo*, са метрономском ознаком $\text{♩} = 112$. На првом снимку из 1946. године, Шостакович почиње став спорије, $\text{♩} = 88$, али са уласком виолине темпо се још више успорава, $\text{♩} = 78$. На другом снимку из 1947. године, композитор доста слободно, *ad libitum* свира уводни део са акордима, у темпу који приближно одговара уписаној ознаци у партитури $\text{♩} = 112$. Међутим од осмог такта успоставља се спорији темпо: Ојстрах свира $\text{♩} = 79$ и даље мирно води мелодијску линију.

Темпо који се сугерише у издању Сикорски ($\text{♩} = 112$) чини се пребрз за адекватно дочаравање карактера и атмосфере става. Ретка су извођења у том темпу. Занимљиво је да је у рукопису трија Шостакович уписао ознаку *Largo non troppo*, $\text{♩} = 88$, док се у неким другим издањима, као ознака појављује једноставно *Largo*,

♩=88.⁷⁶ У каснијој извођачкој пракси уочава се тенденција ка знатно споријем извођењу овог става него што је то чинио Шостакович са својим колегама у ансамблу.⁷⁷

Међутим, чини се да је темпо ♩=60, дакле скоро упола спорији од онога који је уписан у партитури, прикладнији за интерпретацију овог става. Извођење у овом темпу допушта да акорди у клавирској деоници трају до потпуног изумирања звука. Са уласком виолине, темпо се може делимично покренути због музичког тока и дијалога између гудача, али свакако треба задржати мирну и суморну атмосферу става. На сличан начин је конципирана интерпретација оба Шостаковичева ансамбла на снимцима.

4. 2. 4. Четврти став

У последњем ставу *Клавирског трија*, Шостакович одаје почаст свом преминулом пријатељу и јеврејским жртвама Холокауста. Ова гротескна „игра смрти“⁷⁸ чини финале најдраматичнијим ставом и садржајним и драматургијским тежиштем *Трија*. Писан је у сонатном облику, али има и карактеристике ронда,⁷⁹ при чему садржи реминисценције на теме из претходних ставова.

Поред музичких елемената из прва два става, као што су поновљене *staccato* осмине, гласови који износе тему унисоно у распону од више октава, Шостакович је у финале *Трија* унео и типичне јеврејске народне идиоме: „оштре акценте, метрички прецизне играчке ритмове, солистичке ефекте јеврејских виолиниста, мелодијско кретање у секундама, затим одсечни *staccato* и откинути *pizzicato*, остинато пратњу, карактеристичан оштри ритам и образац у понављању осмина или шеснаестина“.⁸⁰

Клавир почиње финале пулсирајућим покретом, на исти начин као и гудачи на почетку Модерата у првом ставу. Виолина улази са карактеристичном темом играчког карактера и народним мотивима, која ће се у току става јавити у свим

⁷⁶ Dmitri Schostakowitsch, *Klaviertrio op. 67*, Frankfurt, Edition Peters, 1971.

⁷⁷ Трио Аргерич, Кремер и Мајски (♩ =57); Трио Рихтер, Каган и Гутман (♩ =54); Трио Мацујев, Крилов и Бузло (♩ =69).

⁷⁸ Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 154.

⁷⁹ Cf. Sofia Moshevich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 111.

⁸⁰ David Fanning, *Shostakovich studies*, Cambridge, University Press, 2006, 126.

деоницама. Код гудача изводи се *pizzicato* без вибрата, што одговара карактеру и садржају става. Због тога звук може бити помало сув и неизражајан. Народни призив у теми, Шостакович додатно наглашава повременим акцентима које треба изводити оштријим пицикатором.

После почетне *pianissimo* и *piano* динамике у клавиру и код гудача, прва *subito* промена је у бр. 66. Гудачи имају *fortissimo* са оштрим и одсечним *pizzicato* акордима који подсећају на тип „клезмер пратње“ (бр. 66, нотни пример бр. 31).⁸¹ Да би се овакав ефекат успешно реализовао, у интерпретацији је неопходно остварити *subito* промену динамике. У извођењу, ови акорди треба да звуче помало сурово, и да чине чврст и стабилан ослонац за нову фолклорну тему у клавиру. Потврду оваквог начина интерпретације, добијамо у Шостаковичевим извођењима заједно са колегама у трију. У појединим издањима,⁸² на ноти *fis* (такт пре бр. 66), убележен је акценат који смањује ефекат *subito* промене динамике. Чини се да то није била намера композитора, већ само поступак редактора.

⁸¹ Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 154.

⁸² Dmitri Schostakowitsch, *Klaviertrio op. 67*, Frankfurt, Edition Peters, 1971.

Нотни пример бр. 31

Шостакович у клавирској деоници, прави ланац везаних шеснаестина у пару (бр. 66 т. 8, нотни пример бр. 31), два секундна уздаха наниже и повратак на почетни тон, креирајући на неки начин „ламенто ефекат“.⁸³ Они по узору на клезмер музику, асоцирају на јецаје који истовремено звуче и као смех и као плач. Исти тематски материјал, али у аугментацији јавља се и у другом ставу *Гудачког квартета бр. 8*. У четвртом ставу, тема је удвојена у размаку од две октаве, а Шостакович је свира снажно и одлучно, са тежиштем на свакој ноти. Иако је уписана артикулација *non legato*, на оба снимка можемо чути пример испеваног *legato* свирања, који је типичан за Шостаковича. Јасно се чују одвојени тонови, са изражајном и испеваном темом. Акцентима на шеснаестинама, Шостакович спречава да се крене у *accelerando*. Композитор није унео онаке за динамичко нијансирање, већ са темом која се понавља у *subito piano* динамици (бр. 67), ствара *echo* ефекат, који је важно спровести у интерпретацији.

⁸³ Michael Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008, 154.

Фолклорну тему с почетка става, Шостакович користи у свим деоницама, али са различитом артикулацијом. На почетку, виолина је изводи у пицикату, а у бр. 68, артикулација је *non legato*. Композитор овде уводи елемент гротеске, па тема звучи помало изобличено због наглог крешенда на четвртини и потеза гудала наниже, који је назначен у партитури. Када се у клавиру, јави иста тема (бр. 75), Шостакович бележи *legato* артикулацију. У бр. 82, тема је варирана у клавирској деоници, са *non legato* артикулацијом и тада почиње да се гради динамичка кулминација све до бр. 86, са клавиром у водећој улози. Последњи пут овај мотив се јавља код гудача, на самом крају става у коди. У спором темпу, као *echo*, у *pianissimo* динамици, сугерише на нестајање и последњи опроштај. Свака нова појава исте теме, са различитом артикулацијом, носи са собом и промену карактера, коју Шостакович постиже у својим извођењима, пружајући нам модел за креирање наше интерпретације.

За разлику од другог става у коме преовлађује *forte* динамика, Шостакович се у финалу служи великим динамичким контрастима. У интерпретацијама трија, на оба извођења можемо чути широки динамички распон. Он иде од најтише *pianissimo* динамике (бр. 75) до енергичног *fortissimo appassionato* оркестарског звука (бр. 84). У партитури су сугерисане, а на снимцима спроведене заједничке *subito* промене. Као сјајан камерни музичар, Шостакович увек води рачуна, када је густа фактура у клавиру, да динамички ниво клавирског звука буде прилагођен могућностима гудача. Велика звучна градација креће од бр. 82. Уписане су ознаке *ff* и *fff* код сва три инструмента, међутим, клавир једини постепено гради успон од *piano* до *fff* динамике у бр. 84. Гудачи имају пулсирајући (и инсистирајући) покрет у акордима, а клавир учетворостручену тему у октавама, у обе руке. Шостакович је спојио све фолкорне теме које су се јављале у току става. Изгледа као да композитор оваквим начином инструментације жели да на клавир пренесе богати оркестарски звук (бр. 84). Већ у следећем делу (бр. 86), због густе фактуре, клавир треба да буде суздржан у звуку и препусти гудачима тему коју заједно излажу у децими. Шостакович је обележио *fff* код гудача а *ff* у клавиру. У клавирској деоници наизменично се јављају октаве у левој и десној руци. Код Шостаковича чујемо *non legato* артикулацију и, захваљујући редукованој употреби педала, јасно кретање мелодијске линије у октавама. Ознаком *pesante* у клавиру, композитор је назначио

да извођење треба да буде тешко и помало тромо. Код гудача тежиште ставља на прву четвртину у теми, а то постиже и променом метра. У бр. 86 и бр.88 са парног метра 2/4, прелази на неправилан метар 5/8.

Тематски материјал се мења у бр. 91 и стижемо до још једне кулминације. Овај део става веома је виртуозан и захтеван за пијанисту. У клавирској деоници, налазимо разложене *arpeggio* акорде и скале којима се уводи реминисценција на *passacaglia*-тему из трећег става у измењеном облику.⁸⁴

Шостакович у трију није обележио педал у партитури. Међутим, у овом делу става, он га обилно користи, обликујући звук читавог ансамбла тако да добија богат, готово оркестарски звук. На снимку јасно чујемо промену педала (бр. 92) на сваком почетку узлазне и силазне скале.

У репризи (бр. 99), после врло енергичног и бурног развојног дела, клавир излаже тему са почетка става (бр. 100), а код гудача се јавља нов начин свирања *con legno*, којим се добија специфична звучна боја.

У последњем ставу обележене су две основне промене темпа. Метрономска ознака ♩=144, обележена је на почетку става у експозицији, у равној делу (бр. 86), и у репризи (бр. 99). Други темпо је ♩=168 (бр. 73) и у репризи (бр. 92).

Да би се на прави начин схватиле метрономске ознаке код Шостаковича, треба прихватити правило да оне углавном означавају брзину у којој се изводи композиција. Осмина на почетку овог става не представља основну пулсацију, већ је то четвртина. Касније, у току става, Шостакович прелази из такта 2/4 у такт 5/8 (бр. 71 и бр. 86) и, имајући у виду ту промену, користи осмину као јединицу бројања. Шостакович је у бр. 71, убележио метрономску ознаку ♩=168. На оба снимка можемо чути како се постепено долази до жељеног темпа, благовременим *accelerando*. Композитор, дакле није назначио *accelerando* у партитури, али из његовог извођења са тријом закључујемо да је желео да он буде спроведен. Стога је важно што касније кренути напред у темпу, односно у такту 2/4 пре бр. 71, када клавир има хроматску скалу наниже, пијаниста треба да започне увођење у нови темпо. Врло је важно нагласити метричке промене у интерпретацији и испоштовати

⁸⁴ Cf. Sofia Moshevich, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004, 111.

динамичке ознаке које је Шостакович обележио, *fortissimo* у деоници виолончела, због високог регистра, и *mf* у деоници клавира.

Почетни темпо финала на оба снимка одговара уписаној метрономској ознаци. У бр. 86, на првом снимку темпо је много бржи, $\text{♩}=180$, а на другом $\text{♩}=176$. У репризи (бр. 99), ознака за темпо одговара $\text{♩}=164$, а на другом снимку $\text{♩}=173$. Код друге промене темпа кад је $\text{♩}=168$ (бр. 73. и 92.) на првом снимку Шостакович са тријом свира у означеним темпима. На другом снимку је овај одсек одсвиран за нијансу брже $\text{♩}=178$.

Слушајући оба снимка, можемо закључити да финале почиње у темпима која су приближна оном који је обележен у партитури, али се у току става у развојном делу и репризи осећа стални *accelerando*. Најбржи темпо је у бр. 86 на првом снимку и у бр. 91 на другом снимку.

Трио се завршава кратком кодом (бр. 105), која садржи прву тему финала и *passacaglia* тему у клавиру. *Coda* је у споријем темпу на оба снимка. Уместо $\text{♩}=69$, темпо је $\text{♩}=39$, односно $\text{♩}=42$ на другом снимку.

Шостакович у коди као да рекапитулира све већ изречено: појављују се реминисценције на први (флажолети код гудача у бр. 104), трећи став (акорди у клавиру у бр. 105) и почетни мотив финала (бр. 106). Дело се завршава тихим *pizzicato* акордима гудача и акордом Е-дура у клавиру. Занимљиво је да се трио, као и квинтет завршава у *piano* динамици.

Шостаковичево свирање заједно са својим колегама у трију је стварно запањујуће. У финалу, долази до изражаја његова способност за извођење разноврсне артикулације као и широк динамички дијапазон читавог ансамбла.

У овом ставу, Шостакович је врло јасно прецизирао све делове нотног текста, унео је јасне ознаке за динамику, агогику, артикулацију, фразирање, темпо. За успешну интерпретацију потребно је да извођачи прихвате и реализују све уписане ознаке, да свирају изузетно ритмично и да јасно прикажу промену метра, као и да спроведу добру организацију времена коју је композитор назначио у партитури.

ЗАКЉУЧАК

Кроз рад на истраживању и интерпретацији два капитална остварења камерне музике из пера Дмитрија Шостаковича, сагледане су главне карактеристике његовог композиторског и извођачког стила. Пошавши од претпоставке да су задаци извођача да проникне у композиторове замисли пренесене у партитуру као и да их верно спроведе у својој интерпретацији, свеобухватном анализом партитура ова два дела и компаративном анализом по два снимка на којима их композитор изводи у ансамблу, дошло се до следећих закључака:

- да се у погледу правог избора темпа, у трагању за композиторовим аутентичним намерама у вези са *Квинтетом* и *Триом*, углавном пре можемо ослонити на оно што је уписано у партитури, него на његове снимке. Изузетак од овог принципа представљају други и трећи став *Трија*, у којима се отклон од композиторових метрономских ознака унетих у партитуру може сматрати оправданим и неопходним из разлога спровођења у извођењу свих уписаних артикулација у другом ставу и дочаравања праве атмосфере у трећем.
- да нам композиторова извођења ова два камерна дела дају увид у практични смисао његових ознака за артикулацију и динамику, односно специфично „шостаковичевско“ динамичко и артикулацијско нијансирање и да у том смислу могу бити идеални узор. У извођењу композитора налазимо примере перкусивног стаката, везаног "испеваног" легата и веома оштрог и одсечног марката, а сведочења његових камерних сарадника нам откривају друге специфичности његове интерпретативне естетике, које у вези са извођењем гудача подразумевају инсистирање на свирању без вибрата уместо на испеваном тону.
- да нам сазнања о биографским и историјским околностима употпуњују слику о садржају и значењу наведених дела и помажу нам да схватимо комплексност емоција на које она циљају. Најинтимније људске емоције преплетене су у садржају Шостаковичеве музике са сарказмом и елементима

гротеске и пародије, а музика је проткана на суптилан начин порукама које у тадашњем СССР-у нису смеле да буду изречене јавно.

Имајући у виду да је Шостакович сматрао да нотни текст треба да представља довољно детаљно упутство за извођење, јасно је да је тежња ка спровођењу свега онога што је у њему записано прави пут као аутентичној реализацији композиторових музичких идеја у интерпретацији ова два камерна дела. Због отклона од уписаног у партитури, који Шостакович са својим камерним партнерима демонстрира на снимцима, може се закључити да су његова извођења само једно од могућих тумачења ових дела и да партитура пружа довољно могућности за другачија извођења, којима се, уз уношење сопственог умећа, креативности и индивидуалности, неће изневерити намере композитора.

ЛИТЕРАТУРА

- Ardov, Mihail, Čovek velike duše: knjiga o Šostakoviču, Beograd, Reč i misao, 2008.
- Готлиб, А., Основы ансамблевой техники, Москва, „Музыка“, 1971.
- Ivashkin, Alexander, Kirkman, Andrew, *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, Farnham, Routledge, 2012.
- MacDonald, Ian, *The new Shostakovich*, London, Pimlico, 2006.
- Mishra, Michael, *A Shostakovich Companion*, Westport, Connecticut, Praeger, 2008.
- Morton, Brian, *Shostakovich: His Life and Music*, London, Haus, 2006.
- Moshevich, Sofia, *Dmitri Shostakovich, Pianist*, Montreal, MQUP, 2004.
- Moshevich, Sofia, " *Shostakovich as Interpreter of His Own Music: a Study of Recorded Performances*" (PDF), University of Witwatersrand, 1987.
- Neigauz, Genrik, *O umetnosti sviranja na klaviru* (prev. Nina Misočko i Dragica Ilić), Beograd, Studio Lirica, 2005.
- Norris, Christopher, *Shostakovich, the man and his music*, Boston, London, M. Boyars, 1982.
- Popović-Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Beograd, Clio, 1996.
- Plavša, Dušan, *Muzički portreti, Zagreb, Epoha, 1968*.
- Smallman, Basil, *The piano trio: its history, technique, and repertoire*, New York, Oxford University Press Inc., 1990.
- Solomon, Volkov, *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich*, New York, Harper & Row, 1979.
- Sheinberg, Esti, *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*, Ashgate, 2000.
- Третьякова, Л. С., Дмитрий Шостакович, Москва, Советская Россия, 1976.
- Tucović, Jasna, *Činioci interpretacije sonata za violinu i klavir Roberta Šumana iz perspektive pijaniste*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- Thurston, Dart, M.A., *The Interpretation of Music*, London, Hutchinson's university library, Hutchinson House, W.I., 1954.
- Ulrich, Homer, *Chamber music*, New York, Columbia University Press, 1966.

- Faiman, Jacqueline, Dmitri Shostakovich's Piano Trio Op. 67 as it Cast Light on His Biography and Oeuvre, Peabody Conservatory of Music, 1996.
- Fairclough, Pauline, *Shostakovich studies 2*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2010.
- Fairclough, Pauline, Fanning, David, *The Cambridge companion to Shostakovich, Cambridge*, New York, Cambridge University Press, 2008.
- Fanning, David, *Shostakovich studies*, Cambridge, University Press, 2006.
- Fay, Laurel E., *Shostakovich: A Life*, New York, Oxford University Press. 2000.
- Hinson, Maurice, *The Piano in Chamber Ensemble*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- Wilson, A. M. Elizabeth, *Shostakovich: a life remembered*, London, Faber and Faber, 1995.

Списак нотних извора

- Schostakowitsch, Dmitri, Quintett Op. 57, Hamburg, Musikverlag Hans Sikorski
- Schostakowitsch, Dmitri, Trio No. 2 Op. 67, Hamburg, Musikverlag Hans Sikorski, 1962.
- Schostakowitsch, Dmitri, Klaviertrio op. 67, Frankfurt, Edition Peters, 1971.
- Шостакович, Дмитрий, *Трио оп. 67*, Москва-Ленинград: Музгиз, No. 18203, 1945.
- Шостакович, Дмитрий, Квинтет оп. 57, Москва: Музгиз, No. 25601, 1956.

Списак аудио извора

- Shostakovich: *Piano Quintet op.57*, Beethoven Quartet, Dmitri Shostakovich,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=hBnfBf9OozI>,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=RES5DR5yu1I>,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=I7D9t1aCPNs>,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=9RKPKTdiRb4>,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=yO96InpUg2E>, ac. 25.10.2016.
- Shostakovich: *Piano Quintet op.57*, Beethoven Quartet, Dmitri Shostakovich,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=UTpvaCu4des>, ac. 31.10.20016.

- Shostakovich: Piano Trio op.67, David Oistrakh, Milos Sadlo, Dmitri Shostakovich,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=IUorALVwVHA>,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=SAFUMPwh5hA>,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=r-A0mFkpQwE>,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=bS3cI-4tGtQ>, ac. 20.10.20016.
- Shostakovich: Piano Trio op.67, Martha Argerich, Gidon Kremer, Mischa Maisky,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=Nl6ZgncgqDo>, ac. 23.03.2017.
- Shostakovich: Piano Trio op.67, Sviatoslav Richter, Oleg Kagan, Natalia Gutman,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=upNuCeu3nes>, ac. 26.04.2017.
- Shostakovich: Piano Trio op.67, Denis Macuev, Sergei Krilov, Aleksandar Buzlov,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=D0CwxcFlZw4>, ac. 16.05.2017.
- Shostakovich: Piano Quintet op.57, Martha Argerich, Jochua Bell, Henning Kraggerud, Yuri Baschmet, Mischa Maisky,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=5YXwE6VTT6g&t=31s>, ac. 29.11.2016.
- Shostakovich: Piano Quintet op.57, Janine Jansen, Boris Brovtsyn, Maxim Rysanov, Torleif Thedéen, Eldar Nebolsin,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=OgeQG-PvDzE&t=1898s>, ac. 30.10.2016.
- Shostakovich: Piano Quintet op.57, Sviatoslav Richter, Borodin quartet,
 - <https://www.youtube.com/watch?v=0AzoQsxXiZs&t=1s>, ac. 28.01.2017.