



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за гудачке инструменте

Иван Јарић

Технички и изражајни потенцијали инструмента у *Симфонији за виолончело и оркестар оп. 68* Бенџамина Бритна проистекли из сарадње Бенџамина Бритна и Мстислава Ростроповича

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Срђан Сретеновић, ванредни професор

Београд, 2020. година



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

String Instruments Department

Ivan Jarić

Benjamin Britten's *Symphony for Cello and orchestra op. 68*: Technical and expressive potential of the cello originating from the collaboration between Benjamin Britten and Mstislav Rostropovich

Doctoral Art Project

Menthor: DMA Srđan Sretenović, Associate Professor

Belgrade, year 2020.

Апстракт

Значај уметничког стваралаштва једног од најплоднијих британских композитора прошлог века, Едварда Бенџамина Бритна, предмет је бројних разматрања и расправа. Деловао је успешно као извођач (пијаниста), диригент, а пре свега као композитор. Његова личност представља централну фигуру енглеске уметничке музике двадесетог века са широким спектром дела, од којих треба истаћи опере, вокална и оркестарска дела и остварења за камерне ансамбле и соло инструменте. У историји музике остао је упамћен пре свега као композитор вокалних дела, али ништа мање нису значајна његова дела за инструментално извођење. На стваралаштво овог аутора посебно је важан утицај његових претходника, али исто тако и сарадника. Нарочито се истиче пријатељство које је Бритн за живота имао са руским виолончелистом Мстиславом Ростроповичем, које је резултирало настанком можда и најзахтевнијег остварења за овај инструмент.

Врхунац сарадње ова два уметника представља дело које је у фокусу овог рада, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*. Квалитативном анализом партитуре, која подразумева приступ овом делу са више различитих страна, истаћи ћемо техничке и изражајне потенцијале инструмента који су употребљени и приликом саме интерпретације овог остварења. Залажењем у питања Бритнових општих стилских карактеристика, у оквиру професионалне сарадње са Ростроповичем, односно третмана виолончела као солистичког инструмента, размотрићемо целокупну проблематику коју је Бритн стављао пред извођача са нагласком на његов допринос у развоју технике свирања виолончела, кроз призму његовог пријатељства са Ростроповичем

Кључне речи: Бритн, Ростропович, виолончело, симфонија, техника свирања, интерпретација, анализа.

Abstract

One of the best known and most renowned British composers of the past century is Edward Benjamin Britten. His accomplishments and influence on art music of the 20th century have been subjects of numerous discussions and theses. During his lifetime, he was also a pianist, conductor, but first and foremost, the composer. Britten is a central music figure of the British art music scene, and he composed many vocal and instrumental works. In his opus, the central place is dedicated to operas, numerous vocal compositions, as well as orchestral pieces for chamber ensembles and solo instruments. His style was unique, but many other artistic figures had a significant impact on his creative development, Britten's professional and personal relationship with Russian cellist Mstislav Rostropovich resulted in exceptional works written for this instrument.

The central point of this thesis is a composition representing the highlight of friendship between Britten and Rostropovich – Symphony for cello and orchestra op. 68. A thorough and comprehensive analysis of this piece will uncover all technical and expressive potentials of Britten's treatment of the cello. All of these will be included in the interpretation itself. Going through some of the essential questions about Britten's style and Rostropovich's unique technique. I will discuss all problems posed by this Symphony – challenges for future players, development of the cello technique, but also the significant place that this piece occupies in the history of music.

Keywords: Britten, Rostropovich, cello, symphony, technique, analysis, interpretation, expression.

Садржај:

1. Увод	1
2. Бенцамин Бритн - стваралачки пут	2
2.1 Преглед биографије композитора	3
2.2 Музички језик композитора	6
2.3 Утицај савременика и претходника на стваралаштво Бенцамина Бритна – пријатељство са Мстиславом Ростроповичем	8
3. Мстислав Ростропович	11
3.1 Преглед биографије уметника	12
3.2 Ростроповичева техника свирања на виолончелу	15
4. Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68	20
4.1 Музички утицаји других композитора на настанак симфоније	21
4.2 Жанровско позиционирање дела – симфонија или концерт?	22
5. Хармонска и структурална анализа дела	27
5.1 Први став <i>Allegro maestoso</i>	27
5.2 Други став <i>Presto inquieto</i>	31
5.3 Трећи став <i>Adagio – cadenza ad lib</i>	33
5.4 Четврти став <i>Passacaglia: Andante allegro</i>	35
6. Технички и изражајни потенцијали соло инструмента	37
6.1 Први став <i>Allegro maestoso</i>	38
6.2 Други став <i>Presto inquieto</i>	42
6.3 Трећи став <i>Adagio – cadenza ad lib</i>	47
6.4 Четврти став <i>Passacaglia: Andante allegro</i>	49
7. Закључак	51
8. Литература	52
9. Прилози	55
10. Биографија уметника	112

1. Увод

Бенџамин Бритн (Benjamin Britten), пијаниста, диригент и композитор, свој стваралачки пут почео је пре свега као аутор вокалних дела – од веома успешних опера, преко различитих циклуса песама до бројних хорова. Бритн се сматра једним од најважнијих композитора двадесетог века који је својим стваралаштвом утицао не само на развој појединих жанрова, већ и на развој савремене музике уопште. Свој уметнички израз изградио је на темељима традиције енглеских композитора барока и класицизма, али је узоре нашао и у делима савремених аутора. Један од најочигледнијих утицаја на њега имао је познати виолончелиста Мстислав Ростропович (Мстисла́в Леопóльдович Ростропóвич). Познанство између ова два великана утицало је и да композитор жанровски обогати своје стваралаштво. Наиме, до тада фокусиран претежно на вокалну литературу, Бритн се, омађијан свирачким способностима Ростроповича, упустио у компоновање инструменталних дела. Резултат тога је пет дела за виолончело: *Чело соната* у Це дуру (1961), Три свите за виолончело (1964, 1967, 1972) и *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68* (1963). Бритн је овим остварењима изнедрио изазовну, обogaћену технику за овај музички инструмент, која је обележена управо Ростроповичевом виртуозношћу. Природне физичке особености које су красиле овог извођача, укључујући велике шаке и дуге прсте, а посебно његова велика снага и издржљивост, с једне стране допринели су његовим изванредним способностима свирања на виолончелу; са друге стране, Бритнова композиционо-техничка решења у поменутих делима била су инспирисана управо овим врским уметником.

У оквиру овог уметничког истраживања „Технички и изражајни потенцијали инструмента у *Симфонији за виолончело и оркестар оп. 68* Бенџамина Бритна проистекли из сарадње Бенџамина Бритна и Мстислава Ростроповича“, тежиште ће бити на разматрању целокупне проблематике коју је Бритн у својој музици стављао пред извођача са нагласком на допринос његових дела у развоју технике свирања и интерпретације код виолончелиста. Читав овај процес биће подржан и анализом Ростроповичеве технике и односа између ова два великана. Такође, детаљном анализом Бритновог стваралаштва, односа који је имао са Ростроповичем, али и саме *Симфоније*, моћи ћемо да одредимо где је Бритново место у односу на композиторе ранијих епоха који су стварали за виолончело, али и у односу на његове савременике.

2. Бенџамин Бритн - стваралачки пут

Више од четири деценије након смрти Бенџамина Бритна, данас имамо комплетнију слику о њему и његовом стваралаштву него за његовог живота. Наиме, Бритн је био дискретан у приватном животу и уздржано је говорио о свом раду па су одређени детаљи, као и нека дела, откривени тек после његове смрти. Остварења из младости и дела која је готово чувао у тајности, данас су објављена и изведена, док касније композиције, на које се сада гледа као на његову зрелу фазу, представљају важан сегмент развоја музике двадесетог века. Многи критичари сматрају да управо ова најрајнија Бритнова остварења нису ништа мање значајна за музику двадесетог века него дела Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский) или Малера (Gustav Mahler).¹ Другим речима, Бритн се сматра једним од најзначајнијих енглеских композитора, после Хенрија Персела (Henry Purcell), а разлог за то лежи и у чињеници да је он један од ретких аутора чија су се готово сва дела – од опера до соло композиција – свакодневно изводила и била на редовном репертоару свих познатих извођача прошлог века. Његов стваралачки пут одликују многе фазе и жанрови, а промене су уследиле углавном онда када би се сам композитор упознао са делима неког свог савременика или претходника, или са неким истакнутим уметником. У наставку рада бавићемо се детаљнијом анализом биографије и стваралачког опуса Бенџамина Бритна, што ће нам умногоме помоћи у разумевању настанка саме *Симфоније за виолончело и оркестар*. На тај начин не само да ћемо сагледати околности под којима је ово дело настало, већ ћемо и јасније разумети његову садржину.

¹ Dieter Hartwig, „Benjamin Britten”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980 (vol 1), 125.

2.1 Преглед биографије композитора

Бритн је рођен 22. новембра 1913. године у породици средње класе, као најмлађе од четворо деце. Син зубара који га није подржавао у његовој одлуци да се професионално бави музиком, најраније музичко образовање стекао је од мајке, са којом је до краја живота имао посебан однос. Наиме, она је била та која је Бритну давала прве часове клавира, виоле и теорије, а такође га је подстакла и да напише прве композиције. Различити су подаци о томе када је Бритн написао своје прво дело. Неки биографи тврде да је Бритн прво дело написао кад је имао пет година, док други истичу да је оно настало када је имао дванаест, односно петнаест година.² На основу данас доступних података и опсежних биографских студија, можемо закључити да је истина негде између. Наиме, Бритн заиста јесте написао своје прве ноте и мелодије са свега пет година, али је прво комплетно дело написао ипак касније, кад је имао дванаест година. У једној чињеници се биографи слажу, а то је да је до своје четрнаесте године, Бритн написао више од сто дела. До седме године написао је велики број соло песама, хорских нумера, па чак и нека камерна и оркестарска остварења. Ова рана дела, иако бројна, нису била технички захтевна нити прецизна у композиционом смилу. Чак је и сам Бритн истицао да је више волео „изглед нота на папиру него њихово звучање”³. Међутим, у свим овим композицијама осећа се недвосмислено утицај његових претходника, пре свега Баха (Johan Sebastian Bach) и Персела.

Са свега седам година композитор је био послат у приватну школу, али је наставио редовно да похађа часове клавира и теорије, сада са својом старијом сестром. Прва преломна година у стваралаштву овог композитора била је 1924, када је на наговор свог пријатеља посетио концерт на коме је чуо оркестарску поему *Море* Франка Брица (Frank Bridge), коју је дириговао сам композитор. Ово је било прво дело модерне музике са којим се Бритн сусрео и по његовим речима „...био је одгурнут на другу страну...”⁴. Три године касније, Бритн је имао прилику да се и лично упозна са Брицом, који је одмах препознао таленат у младом уметнику и почео да му држи приватне часове композиције. Како му отац није дозвољавао да се бави само музиком, Бритн је и даље похађао државну школу, док је по подне путовао у Лондон, на приватне часове код Брица. Бриц је пренео своја знања и технику компоновања Бритну. Плодови ове сарадње су *Гудачки квартет* у Еф дуру (1928) и *Четири француске шансоне*, циклус песама за високи глас и оркестар.

² Alan Kendall, *Benjamin Britten*, London, Macmillan London Limited, 1973, 25 и Dieter Hartwig, нав. дело.

³ Исто.

⁴ Dieter Hartwig, нав. дело.

Године 1930, Бритн је добио стипендију за Краљевски музички колеџ (*Royall College of Music*) у Лондону, где је наредне три године студирао композицију у класи Џона Ајерланда (John Ireland) и клавир код Артура Бенџамина (Arthur Benjamin). Током студија, Бритн је освојио неколико значајних награда за своја дела – *Саливанову* (*Sullivan*) награду за композицију, *Кобет* (*Cobett*) награду за камерну музику, и два пута је освојио награду *Ернест Фарар* (*Ernest Farrar*) за композицију. Упркос свим признањима, композитор није био задовољан својим достигнућима нити нивоом својих професора и колега. Иако ни у чему није налазио никакав изазов, период који је провео на Краљевском колеџу искористио је да се боље упозна са музиком Стравинског, Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) и првенствено Малера. У овом периоду настају *Синфониета* оп. 1 (1932), *Фантазија*, *Обоа квартет*, оп. 2 и збирка хорских варијација *Дечак је рођен* намењених за певаче Би-Би-Сија (BBC), који су их премијерно извели исте године.

По завршетку студија, Бритн је био позван на разговор за посао у музичкој редакцији Би-Би-Сија, али није био одушевљен идејом да ради пуно радно време у овој компанији. На крају је постао део филмске екипе поменуте куће, као један од композитора музике за различите документарне филмове. Ту је упознао и младог песника Одена (Wystan Hugh Auden), са којим је радио на неколико различитих пројеката. Значај овог познанства између два уметника одражавао се подједнако на даљи развој Бритновог професионалног и приватног живота. Заједно су радили на циклусу песама *Наши очеви ловци* (1936), али и другим соло песмама. Сматра се да је управо Оден утицао на Бритна да буде отворен по питању своје хомосексуалности, што ће касније умногоме утицати не само на композитора, већ и на његова каснија дела. У наредне три године Бритн је написао преко четрдесет остварења за позориште, биоскоп и радио. Захваљујући Одену, Бритн 1937. године упознаје Питера Пирса (Peter Pears), који ће постати његова инспирација за многа дела и његов животни партнер.

У периоду од 1939. до 1942. године, за време Другог светског рата, Бритн и Пирс су живели у Сједињеним Америчким Државама, у Њујорку, где су били амбасадори уметности. У овом периоду Бритн је постао близак пријатељ са композитором Ароном Копландом (Aaron Copland), који га је увео у свет америчке класичне музике. Тада пише оркестарска дела Концерт за виолину и *Синфонија да Реквијем*, као и прву музичку драму *Пол Бањан* (*Paul Bunyan*), оперету за коју је либрето написао сам Оден. Током боравка у Сједињеним Америчким Државама, Бритн се упознао са музиком гамелана⁵, што је резултирало новим

⁵ Гамелан је традиционални музички ансамбл индонезијског порекла, који се састоји од ударачких инструмената, обично металофона, ксилофона, бубњева и гонгова. Крешимир Ковачевић (ур.), *Музичка енциклопедија*, Загреб, Југославенски лексикографски завод, I, 1977, 551.

утицајем на музички језик аутора. Након боравка у САД-у, Бритн је осетио неописиву носталгију за домовином и 1942. са Пирсом враћа се у Енглеску. На дугом путовању преко мора, инспирисан староенглеским и дубоко религиозним текстом, настају и чувене *Божјиње песме* за хор и харфу. Ово је уједно било и последње дело на коме је сарађивао са Оденом, а сам композитор је истакао „да се удаљио од Одена и наставио даље”⁶. Вративши се у Енглеску, настаје Бритново прво капитално остварење, опера *Питер Грајмс*, која је после премијерне изведбе 1945. године постала једно од најпопуларнијих оперских остварења. Критичари и публика су и више него позитивно прихватили оперу, а многи су је оценили као једно од најзначајнијих оперских остварења енглеске музике после Перселових опера.⁷ До педесетих година прошлог века настају неколико циклуса песама и још једна опера, док су педесете године у Бритновом животу биле обележене оснивањем Алдебуршког фестивала и његовим руковођењем. Наиме, овај фестивал су у јуну 1948. године покренули Бритн, Пирс и либретиста Ерик Кроизер (Eric Croizer), са којим је радио на свом последњем оперском остварењу. Фестивал је постигао велики успех и одржава се сваке године и дан-данас. До композиторове смрти, 1976. године, није промакао ниједан фестивал а да на њему премијерно није била изведена нека Бритнова композиција. Средином двадесетог века, Бенцамин Бритн је био под великим утицајем источњачке музике. У том периоду Пирс је био позван као певач да одржи турнеју у Јапану, што је веома утицало на даљи развој музичког језика композитора. Под овим утицајем настаје балет *Принц од Пагоде* и касније две параболе *Кривудава река* и *Блудни син*. По повратку са турнеје, фестивал који су покренули тројица пријатеља постао је још успешнији и популарнији. Многа позната светска имена класичне музике наступала су на концертима у оквиру фестивала. Ту се Бритн упознаје са Рихтером (Святослав Теофилович Рихтер), али и са Ростроповичем. Пријатељство које је остварио са овим виолончелистом оставиће дубок траг на његово стваралаштво, о чему ће бити више речи у наставку рада.

У последњој деценији живота Бритн је написао и једно од најпопуларнијих остварења, капитално дело *Ратни реквијем*, које је први пут изведено 1962. године. Овим монументалним остварењем написаним за солисте, хор, камерни ансамбл и оркестар, аутор је одао почаст свим погинулим за време два светска рата. Шостакович и Ростропович су ово дело назвали једним од најбољих остварења двадесетог века.⁸ До краја живота Бритн је написао још неколико дела вокалног и инструменталног жанра, а умро је 1976. године од срчаног удара.

⁶ Dieter Hartwig, нав. дело, 127.

⁷ Исто.

⁸ Исто.

2.2 Музички језик композитора

Почетком двадесетог века, у уметности је, па и у музици, владала плуралност праваца и стилова. Тако се издвојило неколико струја развоја музике које су доминирале европском музичком сценом. Са једне стране издвојила се авангарда, односно мноштво нових уметничких праваца који су за циљ имали представљање новог, модерног стила и језика изражавања. Авангардна струјања у музици с почетка двадесетог века огледају се у делима Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg), Албана Берга (Alban Berg), Антона Веберна (Anton Webern) и других. Њихово стваралаштво одише духом нове уметности која је подразумевала и коришћење нових музичких изражајних средстава која до тада нису били типична.⁹ Овакав стил се у историји музике назива експресионизам.¹⁰ У музици западноевропске традиције, период од краја деветнаестог века па све до краја шездесетих година двадесетог века, назива се модерна или модернизам, или пак „нова музика”¹¹. Са историјског становишта, двадесети век је доба многих превирања и промена у друштву (Први и Други светски рат, многобројни протести, превирања...), али и период великог развоја технологије и процвата науке. Сви ови културно-историјски аспекти су умногоме утицали и на развој саме музике. Композитори двадесетог века тежили су новом, модерном звуку који ће у стопу пратити потребе модерног човека. Као што је већ напоменуто, двадесети век је доба великог броја различитих стилова, који се могу груписати у три етапе – рани, средњи или „класични“ и позни модернизам.¹² Почетна фаза модернизма обележава период до Првог светског рата и односи се на промењени израз духа времена после Вагнерове (Richard Wagner) смрти. Од музике се очекивало да одговори на кризу религиозности и метафизике уопште, што се директно

⁹ Појава авангардних, нових музичко-композиционих техника у музици огледа се првенствено у употреби дванаесттонске технике, коју је поставио и теоријски утемељио композитор Арнолд Шенберг. На основу нове додекафонске технике, многи композитори су створили свој особени музички стил и језик и нове начине употребе дванаесттонског низа. Основна одлика музике двадесетог века са авангардним струјањима јесте и атоналност, односно непостојање једног тоналног центра. Осим новитета на пољу тоналности, односно хармоније и мелодије, у музици двадесетог века карактеристичне су и нове појаве и рад на свим музичким параметрима. Другим речима, нови стилско-композициони израз у музици утицао је на све музичке параметре у циљу негирања традиције и потражи за новим, оригиналним изразом. Опширније у: Мирјана Веселиновић Хофман, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983.

¹⁰ Термин експресионизам везује се првенствено за сликарство и поезију двадесетог века, али се елементи овог уметничког правца налазе и у музици. Израз се користи за сваки уметнички рад у којем је објективна стварност померена или симболички представљена да би описала унутрашње стање уметника. Главни покретач експресионизма била је побуна против свих уметничких и друштвених конвенција, против зачаурених култивираних грађанске класе, против формализма државног уређења. У музици, експресионизам значи одступање од свих правила: хармонских, мелодијских, ритмичких и формалних, а затим постепено конструисање нове методе. Опширније у: Крешимир Ковачевић (ур.), *Музичка енциклопедија*, Загреб, Југославенски лексикографски завод, I, 1977, 515–516.

¹¹ У различитим срединама и етапама, овај период се назива још и „авангарда”, „модернизам”, „нова”... Због многострукости термина и њиховог значења, настао је проблем дефинисања целог периода у уметности који ови термин означавају, те и његових појединачних појава и праваца. Опширније у: Мелита Милин, *Етапе модернизма у српској музици*, *Музикологија: Часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности*, 6, 2006, 93–116.

¹² Исто, 96.

одразило на промену музичке форме.¹³ Период раног модернизма различито се означава и дефинише у многим европским земљама. Тако почетну фазу модерне у Француској представља импресионизам, а на немачком говорном подручју експресионизам. Средњи или „класични“ период модернизма обухвата раздобље између два светска рата и представља даљи развој тенденција претходног, раног модернизма. Међутим, услед великог разарања и незадовољства које је настало после завршетка Првог светског рата и свих страха које је он са собом донео, у уметности се јавила потреба за повратак реду, за консолидацију. Израз нове уметности која се појавила, оне која тежи повратку старом, класичном и реду управо је неокласицизам. Насупрот томе, постојао је и велики број композитора који су стварали између авангарде и неокласицизма, комбинујући све елементе различитих стилова. Последња фаза западноевропског модернизма, позни модернизам, обухвата период након завршетка Другог светског рата све до краја шездесетих година двадесетог века. Од претходне фазе разликује се првенствено по радикализацији односа према музичком стваралаштву. Нова генерација композитора заговарала је потпуни раскид са претходним наслеђем, са традицијом, а на то је управо утицало увођење технологије у музику. Важно је напоменути да у модернизам повремено продире авангарда, односно они најрадикалнији изрази испољавања модернизма који се означавају авангардним. Другим речима, у најопштијем смислу, авангарда се може схватити као општа ознака за све модернистичке смерове „са најоштријим дисконтинуитетима у односу на затечено стање у музици“¹⁴. Након седамдесетих година двадесетог века почиње нова фаза у музици коју многи аутори називају постмодерна и њу карактерише одустајање од модернистичких постулата у корист обнове веза са традицијом.

У оваквом једном нестабилном окружењу стасава и ствара Бенџамин Бритн. Важно је било да сагледамо целокупну музичку слику током периода у коме је стварао овај композитор како бисмо јасније и боље разумели његов музички језик и израз. Бритн је за живота писао претежно вокално-инструментална дела, у која спадају дванаест опера, циклуси песама, дела за глас и оркестар и више од педесет хорских композиција, као и *Реквијем* за хор, оркестар и солисте. Иако је остао познат као аутор вокалних остварења, ништа мање нису значајна ни његова инструментална дела. Написао је два балета, симфоније, свите, *Виолински концерт*, *Концерт за клавир и оркестар*, *Симфонију за виолончело и оркестар*, али и камерна дела и дела за соло инструменте. Иако су многи савременици утицали на његово стваралаштво, конкретно на одабир жанрова, али и саму

¹³ До тада доминантни класично-романтичарски облици музичке форме, соната и симфонија, остали су и даље у употреби, али су изгубили целовитост. Најочигледнији пример унутрашње разградње музичке форме је у делима Густава Малера, која карактерише фрагментарност организације читавог дела.

¹⁴ Мелита Милин, нав. дело, 98.

композициону технику, основна карактеристика његовог стила је у суштини неокласицизам. Никада није побегао од тоналности, иако је у неким остварењима користио чак и дванаесттонску скалу, никада није истраживао до краја њене могућности нити ју је даље развијао као његови савременици. О Бритновом музичком стилу и језику говорићемо и касније у раду кроз анализу *Симфоније за виолончело и оркестар* која је настала у његовом зрелом периоду.

2.3 Утицај савременика и претходника на стваралаштво Бенцамина Бритна – пријатељство са Мстиславом Ростроповичем

Бритново стваралаштво и његов развојни пут умногоне су зависили од људи и уметничких дела са којима се упознавао током читавог живота. Одређене личности су у великој мери утицале на развој Бритновог музичког језика. У најранијем детињству, Бритн се пре свега дивио класичним мајсторима. Амбиција његове мајке била је да он постане „четврти Б” после Брамса, Бетовена и Баха, што је резултирало да прва Бритнова остварења настају управо под утицајем ове тројице композитора. Бетовеново стваралаштво се одразило на његово схватање оркестрације и развоја тематског материјала, док је према Брамсовој клавијирској музици као пијаниста одржао посебну везу до краја живота.

Познанством и сарадњом са Брицом, Бритнови музички хоризонти су се знатно проширили. Бриц га је упознао са музиком Дебисија (Claude Debussy) и Равела (Maurice Ravel), која је у великој мери променила његово разумевање оркестра као музичког апарата. Бриц је Бритна упознао и са музиком Шенберга и Берга, која га је интригирала, али није претерано утицала на његов музички стил. До 1935. године, Бритн је почео да се интересује и за енглеску традиционалну, пасторалну музику, првенствено композитора Грејнцера (Percy Grainger). Остварења овог аутора постала су узор за многе Бритнове композиције инспирисане фолклором. Четири године пре тога, Бритн је први пут чуо *Посвећење пролећа* Стравинског, према којем је имао подељено мишљење. Сматрао је да је ово дело у исто време страшно, али „...јединствено и једноставно одлично”¹⁵. Међутим, у годинама које су уследиле, два композитора су изградила однос пун мржње и љубоморе па је утицај Стравинског на Бритна готово ишчезао. Осим што је стасао и паралелно стварао и радио са неким од највећих композитора двадесетог века, највећи утицај на Бритново стваралаштво

¹⁵ Dieter Hartwig, нав. дело, 25.

имали су композитори из прошлости. Пре свега, енглески аутори седамнаестог века, конкретно дела Хенрија Персела. Чак је и сам Бритн истакао да „компонујући оперу... један од мојих највећих циљева је да покушам да обновим музичке потенцијале енглеског језика који су готово нестали након смрти Персела”¹⁶.

Као што смо поменули у прегледу Бритнове биографије, осим композитора који су очигледно утицали на развој његовог музичког језика, и одређене личности које је Бритн упознавао за живота усмеравале су његов стваралачки пут. Тако је његов животни партнер, Пирс, био инспирација за многа дела која је Бритн написао. Свакако најинтересантније и за Бритново стваралаштво можда најважније јесте његово познанство са чувеним виолончелистом Мстиславом Ростроповичем.

Претежно компонујући вокална или вокално-инструментална дела, Бритн се ретко одважио да компонује за соло инструменте. У млађим данима, како је и сам био виолиста, компоновао је за виолину, обоу, хорну, али никада се није осмелио да компонује за виолончело. Године 1941. током боравка у Америци, Бритн је почео да пише концерт за виолончело инспирисан челистом Емануелом Фоерманом (Emanuel Feuermann), али никада га није завршио. Тек је двадесетак година касније, на концерту Мстислава Ростроповича упознао све техничке могућности и потенцијале овог инструмента. Тада је почело једно плодно пријатељство између два уметника, које је изродило неколико маестралних композиција за овај инструмент.



Слика 1: Ростропович и Бритн (слева надесно), извор Google

У Лондону 1960. године, Мстислав Ростропович је одржао концерт на коме је извео Шостаковичев *Први концерт за виолончело*. Овом извођењу присуствовао је и Бритн, који је био потпуно очаран младим руским челистом, његовом техником и потенцијалом који је управо открио у овом инструменту. Тада Ростропович који није ни чуо за Бритна, готово да није пристао да се упозна са њим када му је Шостакович то предложио на крају концерта. Међутим, Бритн је био очаран оним што је чуо и видео на концерту и као резултат његове фасцинираности, настаје *Соната за виолончело и клавир*. Тако је почела нова ера у

¹⁶ Alan Kendall, нав. дело, 56.

стваралаштву овог аутора. Овим делом Бритн је испробао техничке могућности виолончела употребом хроматских сазвучја, пициката и четворозвука. Сам Бритн је истакао да га је Ростроповичева амбиција ослободила и након фокуса на вокализацији и самој мелодији, своје поље истраживања и интересовања пребацио је на један инструмент. После успеха *Сонате*, Бритн је написао *Свите за соло виолончело*, по узору на Баха. Већ тада су двојица уметника постала нераздвојни и до краја живота су сарађивали и стварали. Иако Ростропович није говорио енглески а Бритн није знао ни реч руског језика, двојица уметника наша су заједници језик кроз музику. Чак је и сам Ростропович изразио своје високо мишљење о овом композитору у једном интервјуу: „Бенџамин Бритн – честита и јака личност. Сијао је изнутра – скоро као светац, баш као светац. Верујем да се Бритн појавио у мом животу у право време”¹⁷. По мишљењу многих критичара, један од најбољих резултата ове сарадње је управо *Симфонија за виолончело и оркестар*.

Поставља се питање шта је то што је толико интригирало и инспирисало једног композитора који је већ био на врхунцу каријере да потпуно преокрене своје поље интересовања и стварања? Одговор на ово питање лежи у самом Ростроповичу, његовој јединственој техници свирања и харизматичној музичкој личности. Да бисмо јасније разумели сам процес и разлоге настајања *Симфоније за виолончело и оркестар*, у наставку рада позабавићемо се ликом и делом руског виолончелисте Мстислава Ростроповича.

¹⁷ Alina Ivanova-Scriabin, *Russian Britten: A bond of friendship through the language of music*, https://www.rbth.com/arts/2013/10/19/russian_britten_a_bond_of_friendship_through_the_language_of_music_30925.html, сајту приступљено 11.05.2020.

3. Мстислав Ростропович

Према мишљењу многих критичара, један од највећих челиста и најутицајних музичара двадесетог века био је Мстислав Ростропович. Руски виолончелиста, пијаниста, диригент и професор, допринео је не само популаризацији виолончела као инструмента, већ и развоју литературе написане за њега. Ростроповичева каријера као извођача инспирисала је многе композиторе широм света и обогатила стандардни репертоар за виолончело делима која су била посебно посвећена управо овом уметнику. Међу композиторима који су стварали дела инспирисана извођењем Ростроповича су Арам Хачатурјан (Aram Khachaturian), Алфред Шнитке (Alfred Schnittke), Дмитриј Шостакович, Сергеј Прокофјев (Сергей Сергеевич Прокофьев), Витолд Лутославски (Witold Lutosławski), Лучано Берио (Luciano Berio), Артур Блис (Arthur Bliss) и наравно, Бенџамин Бритн. Како му је богата извођачка каријера омогућавала различита путовања и турнеје по целом свету, Ростропович је створио јака и нераскидива пријатељства са многим великим именима двадесетог века, међу којима су, осим композитора, били писци, музичари и политичари. Ростропович је остао упамћен и као велики борац за уметничку слободу и слободу мишљења и стварања уметника, што му је за живота у социјалистичкој Русији донело много проблема. Као извођач, Ростропович је остао упамћен по својој јединственој техници и „...динамичном, визионарском свирању”¹⁸. Његов репертоар је обухватао преко педесет концерата, од барока, преко класицизма и романтизма, до дела модерних композитора.

Како је пријатељство између овог руског челисте и Бенџамина Бритна директно утицало на стварање *Симфоније за виолончело и оркестар оп. 68*, као и Ростроповичева техника свирања, у наставку рада бавићемо се прегледом биографије уметника, али и детаљном анализом његове технике свирања. Овиме ћемо покушати да одговоримо на неколико питања: По чему је била карактеристична Ростроповичева техника свирања на виолончелу? Шта је то што га је учинило толико популарним и што је нагнало композиторе да му посвећују дела? Шта је то што је Бритна посебно заинтриговало те је одлучио да потпуно промени правац и поље свог стваралаштва? И на крају, како је дошло до стварања *Симфоније за виолончело и оркестар оп. 68*? Одговоре на сва ова питања пронаћи ћемо у наставку рада.

¹⁸ Jihye Kim, *The musical partnership of Sergei Prokofiev and Mstislav Rostropovich*. Indiana, Ball State University, 2011, 5.

3.1 Преглед биографије уметника

Мстислав Ростропович је рођен у Бакуу, у Азербејдану 1927. године, у музичкој породици. Његов отац Леополд Ростропович (Леопóльд Витольдович Ростропóвич) био је познати виолончелиста, а мајка Софија Федотова-Ростропович (Софье Николаевне Федотовой Ростропóвич) талентована пијанисткиња. Прве часове музике млади Мстислав је добио управо од своје мајке, почевши да учи да свира клавир са свега четири године. Са десет година, од оца почиње да учи да свира виолончело. За време Другог светског рата, породица се преслила из Бакуа у Оренбург а потом у Москву (1943. године), што је умногоме утицало на даљи развој младог уметника. Исте године, Ростропович је уписао Московски конзерваторијум, где је похађао часове клавира, дириговања и композиције код Висариона Шебалина (Vissarion Shebalin), а похађао је и часове виолончела код свог тече Семјона Козолупова (Семён Матвеевич Козолупов). После само две године, 1945, Ростропович је као виолончелиста освојио своју прву награду – златну медаљу на првом такмичењу младих уметника Совјетског Савеза – и тако започео своју богату извођачку каријеру. Московски државни конзерваторијум П. И. Чајковски (Пётр Ильич Чайковский) завршио је 1948. године и на њему постао професор виолончела 1956. године.

Светску каријеру Ростропович је започео након завршетка Другог светског рата, кад је освојио прву награду на интернационалним такмичењима у Прагу и Будимпешти. Са свега двадесет три године, постаје добитник најпрестижније награде у Совјетском Савезу – „Стаљинове награде”. У том тренутку, млади виолончелиста је био добро познат и реномиран у читавом бившем СССР-у. Предавао је на конзерваторијима у Лењинграду и Москви, стицао нераскидива пријатељства са водећим композиторима тог времена у Совјетском Савезу, што је резултирало бројним новонасталим делима за виолончело. Наиме, 1949. године, Сергеј Прокофијев (Сергей Сергеевич Прокофьев) је написао *Чело сонату у Це дуру*, оп. 119, управо за младог Ростроповича, коју је премијерно извео већ следеће године, као и *Концертантну симфонију*, која је изведена 1952. године. Дмитриј Шостакович је оба своја концерта за овај инструмент посветио управо Ростроповичу, који их је такође премијерно извео.

Охрабрен успехом у својој земљи, Ростропович је кренуо у поход на интернационалну каријеру као извођач. Прву светску турнеју је почео 1963. године по западној Немачкој. После тога су уследиле броје турнеје по читавој Западној Европи. На својим гостовањима, Ростропович је имао прилику да се упозна са бројним великанима музичке сцене Западне Европе и света, друге половине двадесетог века. Тада је настало и пријатељство између њега и Бритна, које је резултирало међусобном уметничком сарадњом. Осим што је Ростроповичево свирање утицало на настајање бројних Бритнових дела, ова два уметника су и заједно наступала. Критичари истичу да је извођење Шубертове *Арпеђоне сонате*, Ростроповича и Бритна као пијанисте, једно од најбољих.¹⁹ Паралелно са интернационалном извођачком каријером, Ростропович се усавршавао као диригент. Ишао је на приватне часове код Леа Гинзбурга (Leo Ginzburg), истакнутог совјетског диригента и пијанисте.²⁰



Слика 2: Ростропович и Бритн на проби, извор Google

Осим што је имао успешну извођачку каријеру, Ростропович је био један од водећих активиста у борби за слободу у уметности. Уметници двадесетог века у социјалистичкој Русији имали су одређена ограничења и забране при стварању уметничких дела, које је диктирао режим. После Другог светског рата, Комунистичка партија СССР-а јача и одређује правац и развој не само уметности већ и живота појединаца уопште. Уметност у овом периоду бива обележена као социјалистички реализам.²¹ Социјалистички реализам није само обичан правац у сликарству и вајарству, већ је то начин организације целокупног уметничког и културног живота. Другим речима, социјалистички реализам је клима једног периода у коме у уметности и култури владају одређени захтеви и притисци тада владајуће идеологије

¹⁹ Harold Rosenthal, "Rostropovich, Mstislav (Leopoldovich)," in Stanley Sadie (ed) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Ltd., vol V, 1980, 637.

²⁰ Дебитантски наступ као диригент, Ростропович је остварио 1962. године, а 1967. године, по позиву тадашњег директора Большог театра, Михаила Чулакија (Mikhail Chulaki), дириговао је оперу "Евгеније Оњегин", Чајковског.

²¹ Социјалистички реализам настаје у СССР-у већ тридесетих година двадесетог века, да би се после Другог светског рата проширио на друге земље источноевропског блока. У литератури овај уметнички правац упоређује се са нацистичким и фашистичким стилем у уметности. *Socialist realism*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/551721/Socialist-Realism>, сајту приступљено 01.04.2020.

и политичких фактора који су ту идеологију створили. Два основна задатка која је требало да обаве заступници ове идеологије јесу негирање тековина готово целокупне модерне уметности Запада и залагање за нову врсту уметности где су узорци могли да се траже једино у совјетским примерима. Социјалистички реализам једноставно представља нетрпељивост према другачијим уметничким становиштима и према личности уметника као носиоцима тих становишта. У оваквом окружењу деловао је и Ростропович. Међутим, за разлику од већине својих савременика, Ростропович је био једна од ретких личности која се борила за уметност без ограничења, слободу говора и демократске вредности, што је резултирало противљењем тадашњег режима. Први проблематичан догађај у очима режима везан за Ростроповичеву борбу одиграо се већ 1948. године, док је још био студент на Московском конзерваторијуму. Наиме, те године, декретом Владе СССР-а, Дмитриј Шостакович бива проглашен формалистом и добија отказ на Московском конзерваторијуму. У знак протеста, Ростропович је напустио студије на том факултету. Године 1970, Ростропович је удомио Александра Солжењицина (Александр Исаевич Солженицын), руског писца, филозофа и историчара, гласноговорника против совјетског режима који је био осуђен од тадашње власти. Као резултат тога, Ростропович добија забрану путовања и сви његови наступи и наступи његове жене, примадоне Галине Вишњевске (Галина Павловна Вишнёвская) бивају забрањени у свим већим градовима СССР-а. Као одговор на то, Ростропович са породицом почетком седамдесетих година двадесетог века напушта СССР и емигрира у Сједињене Америчке Државе. Седам година касније, 1977, добија забрану да наступа на турнеји по својој домовини, а 1978. године се и јавно одрекао руског држављанства, управо због ограничења културне слободе. Све до 1990. године, Ростропович није одлазио у своју домовину.

До краја живота, Ростропович је остварио богату интернационалну каријеру. У периоду од 1977. до 1994. године био је музички директор и диригент Националног симфонијског оркестра САД-а, такође је био и директор и оснивач „Мстислав Ростропович – Баку интернационалног фестивала”, као и редовни извођач на Адебуршком фестивалу у Уједињеном Краљевству. Добитник је многобројних интернационалних награда и признања: француског ордена Легије части, почасних доктората на многим универзитетима широм света, проглашен је за амбасадора Унеска; чак је добитник престижне награде Греми за најбоље извођење камерне музике (1984). Умро је 2007. године и упркос лошем искуству које је имао са својом родном земљом, у Москви је организована велика сахрана њему у част, којој су присуствовали и председник Русије, Владимир Путин (Владимир Владимирович Пу́тин), краљица Шпаније, председник Азербејџана и многи други.

3.2 Ростроповичева техника свирања на виолончелу

Кроз историју развоја виолончела, развијала се и сама техника свирања. Са одређеним променама у самом изгледу и техничким могућностима инструмента, развијала се и настајала и нова техника свирања. Неки начини свирања остали су у пракси још од седамнаестог века, као што су пицикато, *sul ponticello* (код кобилице) и *col legno* (са дрветом). Међутим, употреба „вештачке хармонизације” и пициката у левој руци појављују се тек у периоду романтизма. Многе друге технике свирања на овом инструменту настају тек средином двадесетог века, када су се композитори осетили „ослобођеним од норми и захтева, те је дошло до праве уметничке експлозије”²². Конкретно, виртуозност Мстислава Ростроповича и Зигфрида Палма (Siegfried Palm) инспирисао је читаву плејаду композитора који су компоновали за виолончело на један потпуно нов начин. Током овог јединственог периода трансформације технике и компоновања, постигнута је чврста музичка „одрживост проширених техника”²³. Другим речима, техника се толико развила да су одређени елементи могли да делују као гестови изражавања сами за себе, уместо да буду препуштени другим музичким параметрима.²⁴ С обзиром на такво сазнање и музичку ширину, двадесети век нам је донео велики дијапазон нових истражених техника које представљају темеље за непрекидну креативност.

По мишљењу многих критичара, Ростроповичев звук је био „јак а вибрато широк”.²⁵ Међутим, као и сви велики уметници и извођачи, његова техника и свирање мењали су се током година. У почетку каријере, Ростропович је био једноставан, у неку руку готово суздран, док је касније постао ритмички и емоционално ослобођен. Чак је и сам уметник објасно да се током времена, sazревајући, његов поглед на музику и свет променио, па је то умногоме утицало да промени и начин свирања инструмента.²⁶ Ростропович је технике свирања виолончела које су до тада биле познате довео готово до савршенства, а његова виртуозност утицала је на многе композиторе, као што смо видели у претходном поглављу. Харолд Розентал (Harold Rosenthal) истиче како Ростропович у свирању комбинује прецизну интонацију и пуноћу звука у свим регистрима. Без много муке, овај извођач успева да имплементира и изведе пицикато у левој руци, градацију динамичког раста пициката, унакрсне ритмове и многе друге.²⁷ Поред напредне технике, овај уметник је ипак остао

²² Dylan Messina, *A Guide to Extended Techniques for the Violoncello*.

<http://www.oberlin.edu/library/friends/research.awards/messina.pdf>, сајту приступљено 02.04.2020, 4.

²³ Исто.

²⁴ Исто.

²⁵ Tim Janof, *Conversation with Mstislav Rostropovich*.

<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/rostopovich/rostopovich.htm>, сајту приступљено 05.03.2020, 17.35

²⁶ Исто.

упамћен у историји музике по савршеној техници леве руке, док му је десна рука служила за добијање пуног звука и тонске снаге. Сви критичари су сложни у једном – Ростроповичева физичка конституција је много утицала на његову технику и омогућила му да свира до касних година. Велике шаке и развијен али кратак торзо биле су само од неких физичких карактеристика овог уметника, што је умногоме допринело и његовом развоју технике свирања, а и самом звуку који је производио. Као што смо споменули, техника леве руке код Ростроповича била је изузетно развијена, што је интригирало многе композиторе двадесетог века. У наставку рада, кроз анализу самог дела, представимо неке од техника које су се развиле управо у овом периоду, а које је и сам Ростропович, па и Бритн, имплементирао у *Симфонију за виолончело и оркестар оп. 68*.

Како смо већ напоменули, Бритн је у своја остварења за виолончело инкорпорирао нови звук и технику свирања на овом инструменту. У овом сегменту рада навешћемо три технике које су карактеристичне у *Симфонији* а представљају иновацију у погледу свирања на виолончелу. Током подробне анализе дела, у наставку ћемо навести још неколико различитих техника. Међутим, на први поглед истиче се јединствена употреба истовременог звучања више нота на различитим жицама, бордуна и пициката.

У *Симфонији за виолончело и оркестар оп. 68* Бритн је први пут употребио пасаже са истовременим звучањем више нота на различитим жицама (Пример 1). Један од највећих изазова приликом извођења овог пасажа, али и ове технике генерално јесте да се произведе јасна текстура звука и да се тај звук задржи кроз читав пасаж. Иако је ова техника постојала и пре Бритна, на примеру овог пасажа из трећег става *Симфоније*, можемо видети на који начин ју је композитор надоградио у односу на претходнике.

²⁷ Elizabeth Shin-I Su, *Innovative use of Technique in Benjamin Britten's Cello works: The Inspiration of Mstislav Rostropovich*, 2003, <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/59/dissertation.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, сајту приступљено 11.05.2020.

Пример 1, Трећи став *Adagio – cadenza ad lib*, Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68, деоница виолончела, 122–157. такт:

The image displays a musical score for a cello part, measures 57 through 59. The score is written on six staves. Measure 57 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *appass.* and a *f* dynamic. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measure 58 continues with similar rhythmic complexity, including a *p* dynamic and a *p dolciss.* marking. Measure 59 is marked with a *p* dynamic and *espress.* (expressive). The score includes various fingering indications (1, 2, 3, 4, 5) and bowing marks (V). A red vertical line is drawn between measures 58 and 59. At the bottom of the score, the publisher information "B. & H. 19071" is visible.

Наиме, чак два нова захтева у техничком смислу могу се пронаћи у овом пасажу. Један од њих је употреба лежећег четвртог прста у позицији палца, која може бити незгодна за руку. Снажно притискање четвртог прста може проузроковати болове не само у прсту, већ и у целој левој руци. Због тога је од посебног значаја научити пронаћи баланс у јачини притиска четвртог прста и опуштања у исто време. Други технички изазов је ритмичка независност два гласа. Можемо уочити да два гласа употпуњују један други, али са својим индивидуалним ритмичким обрасцима – док горњи глас има триоле, у доњем су осмине и обрнуто.

Употреба бордуна или педала је још једно карактеристично обележје Бритнове музике за виолончело. Бордун је по дефиницији лежећи глас док остали имају мелодију и на овај начин сусрећемо се са овом техником и у Бритновим делима, као што су *Соната за виолончело и Прва свита*. Међутим, оно што је интересатно јесте појава такозваног „шетајућег” педала. У првом ставу *Симфоније* управо можемо приметити овакав пример употребе бордуна (Пример 2). Различите ноте кратких вредности комбиноване су са константном триолом (бе и ге) у којој се ноте смењују у малој терци, што од извођача захтева свирање на празној жици и са прстом. Иако овај пасаж делује захтевно за извођење, у целокупном делу, он представља својеврстан предах и одмор за десну руку.

Пример 2, Први став *Allegro maestoso*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, деоница виолончела, 151–155. такт:

The image displays a page of a musical score for the cello part of the first movement of Britten's Symphony for Cello and Orchestra, Op. 68. The page is numbered 11 in the top right corner. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 148 and ends at measure 151. A red vertical line is drawn between measures 151 and 152. The second system starts at measure 152 and ends at measure 155. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p espress., dim.), performance instructions (13-agitato), and instrument abbreviations (D.bsn., Cl. b, Ob. b). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Пицкато акорада је још једна карактеристична техника коју можемо приметити у *Симфонији*. У првом ставу, Бритн је у самој партитури јасно назначио где је употреба овог пицката (Пример 3). Символ стрелица које се налазе изнад самих акорада указују и на правац којим овај пицкато треба да се изведе. Тако је извођачу омогућено да лакше разуме како треба извести ове акорде. Сличан принцип означавања покрета пицката примећујемо и у *Сонати за виолончело* истог композитора, а овакав приступ директно је повезан са Ростроповичевим физичким карактеристикама, о којима смо раније говорили.

Пример 3, Први став *Allegro maestoso*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, деоница виолончела, 266–275. такт:

The image shows two staves of musical notation for a cello part. The top staff begins with the instruction 'pizz.' and 'p pesante'. It contains several chords, with a specific one marked with a downward arrow (↓) and an upward arrow (↑) above it. The bottom staff starts with 'poco a poco più pesante' and continues with more chords, including another one with the same directional arrows. The notation includes clefs, key signatures, and dynamic markings.

У наставку рада бавићемо се детаљном анализом *Симфоније за виолончело и оркестар оп. 68* Бенцамина Бритна и представимо још неколико различитих техника свирања на овом инструменту које је Бритн заједно са Ростроповичем унапредио. Ове три које смо навели су најкарактеристичније.

4. Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68

Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68 настала је 1963. године као резултат пријатељства између Бритна и Ростроповича, о чему је већ било речи у претходним поглављима. Ово дело уједно представља и Бритнов повратак компоновању инструменталног жанра, односно писању апсолутне музике, без програма. Пре *Симфоније*, последње дело које је Бритн написао за инструмент и оркестар настало је 1941. године, *Шкотска балада* за два клавира и оркестар, а дело за оркестар без гласа последњи пут је компоновао 1946. године (Варијације на Перселову тему). Имајући све наведено у виду, *Симфонија* заиста представља прекретницу у Бритновом стваралаштву, у сваком смислу те речи.

Дело је премијерно изведено у Москви (12. марта 1964. године) и у Лондону, исте године, са композитором иза диригентског пулта и наравно, Ростроповичем као солистом. Написано је за соло виолончело, две флауте (једну пиколо), две обое, два кларинета (један бас-кларинет), два фагота, један контрафагот, две хорне, две трубе, тенор тромбон, тубу, тимпане, перкусије и гудаче. Критике након премијера биле су подељене – са једне стране критичари су исказивали одушевљеност и дивљење, док са друге збуњеност и чак разочарање. Тако је енглески критичар Џон Варак (John Warrack), који је присуствовао московској премијери, истакао како је публика добро прихватила дело, али да је у њиховом аплаузу више осетио поштовање према Ростроповичу као извођачу него истинско одушевљење самим делом.²⁸ Други критичар, Џереми Нобл (Jeremy Noble), који је био на лондонској премијери, говорио је више о самом делу и у својој критици дивио се балансу који је Бритн успоставио између солисте и оркестра, структуралној чврстини првог става и тематском развоју скреца.²⁹ Међутим, Нобл је оштро критиковао комбинацију традиционалног симфонијског жанра са композиционом техником концерта у последњем, четвртом ставу. Управо је Бритн највише негативних критика и добио за овај, последњи став – *Пасакаљу*. Финале *Симфоније* састоји се од теме, шест варијација и заносне коде. Тријумфални крај читавог дела, на прво слушање може да звучи неочекивано или неоправдано и управо је то била једна од замерки критичара. Сматрали су да читав четврти став, овако написан, није достојан краја једне монументалне композиције.

²⁸ John Warrack, „Britten’s Cello Symphony”, *Musical Times* 105 (June 1964), 418, <https://www.jstor.org/stable/i239308> сајту приступљено 23.05.2020, 18.45.

²⁹ Jeremy Noble, Porter, Andrew, „City of London Festival”, *Musical Times* 105 (September 1964), 667, <https://www.jstor.org/stable/i23931> сајту приступљено 24.05.2020, 17.00.

Насупрот свим критикама, *Симфонија за виолончело оп. 68* Бенцамина Бритна представља једно од најзначајнијих и најинтригантнијих дела челистичке литературе, у погледу жанра, форме, тематике, а пре свега технике свирања која се захтева од извођача.

4.1 Музички утицаји других композитора на настанак симфоније

У потпоглављу 2.3 говорили смо о различитим музичким утицајима који су дефинисали Бритнов музички језик и стваралаштво. Сада ћемо конкретно истаћи који су од ових већ поменутих извора утицали на стварање и настајање *Симфоније за виолончело и оркестар оп. 68* и које је то принципе компоновања и обликовања музичког језика Бритн преузео од својих савременика, односно претходника.

Како смо установили да је Бритн у основи био неокласичар, ова чињеница наглашена је и самим жанровским одређењем дела. Наиме, Бритн је ово остварење назвао *Симфонија за виолончело и оркестар*, које по свом жанровском одређењу највише подсећа на симфонију кончертанте, која датира још из романтизма. Третман соло инструмента и оркестра у *Симфонији* проистекао је директно из овог жанра, што упућује на очигледан утицај романтичарских композитора на ово дело. О самом жанровском позиционирању *Симфоније* биће више речи у наставку рада.

Подсетимо се да је после часова код Брица, када се упознао са делима Шенберга, Дебисија и Равела, Бритн постао готово опчињен њиховом музиком и третманом музичких аспеката. *Симфонија* управо представља врхунац у композиционо-техничком погледу свега што је Бритн научио са Брицом. Третман самог оркестарског састава, тамна боја и сам тембр, као и конструкција првог и другог става, упућују директно на утицај импресиониста на Бритново стваралаштво. У свим овим аспектима огледа се очигледан утицај управо поменутих композитора. Импресионистичка „тамна” боја оркестра евидентна је у самом избору инструмената у оркестарском саставу. Употреба бас-кларинета, контрафагота и тубе у малим дувачким саставима током *Симфоније*, као и третман гудачке секције, упућују директно на импресионистички третман оркестра.

Са друге стране, имајући у виду Бритново интересовање за енглеску фолклорну музику и конкретно музику енглеског композитора Персела, одређени аспекти видљиви су и

у *Симфонији*. У самом делу не постоје директни цитати фолклорних мелодија или цитати из композиција Персела, као што је то био случај у Бритновим другим остварењима. *Симфонија* у одређеним тренуцима евоцира фолклорне песме и друге вокалне жанрове. Тако на пример у деоници виолончела у првом ставу, експозиција друге теме има готово реторички квалитет који алудира на вокалну музику, конкретно на религиозну песму (Пример 4).

Пример 4, Први став *Allegro maestoso*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, деоница виолончела 96–107. такт:

Још један врло важан фактор у настајању овог дела имао је сам Ростропович, који је послужио између осталог и као инспирација за компоновање *Симфоније*. Његов утицај је најочигледнији у самом третману виолончела, али и у одређеним техничким захтевима, о којима је већ било речи у ранијим поглављима.

Свеукупно сагледавајући *Симфонију за виолончело и оркестар оп. 68*, можемо закључити да је велики број Бритнових савременика и претходника утицао на његово обликовање овог дела, што и не изненађује уколико имамо у виду његов целокупан стваралачки пут.

4.2 Жанровско позиционирање дела – симфонија или концерт?

Пре саме структуралне и хармонске анализе дела, као и одређених техничких аспеката у односу који је успостављен између соло инструмента и оркестра, потребно је жанровски позиционирати *Симфонију*. Овакав приступ овом Бритновом остварењу не само да ће нам

помоћи у разумевању и детаљној структуралној анализи самог дела, већ ће нам и појаснити однос који је композитор успоставио између виолончела као соло инструмента и оркестра.

Уколико погледамо сам наслов дела – *Симфонија за виолончело и оркестар* – он нас упућује на то да је овде пре реч о жанру концертантне симфоније него о самој симфонији. Сам Бритн је током стварања дела, па чак и после премијере, више пута мењао наслов овог остварења и када је говорио о њему, називао га је пре концертом него симфонијом. Евидентно је да је дело написано за соло инструмент и оркестар, али на крају композитор га је овако назвао да би избегао конвенционално етикетирање. Међутим, то не умањује потребу за жанровским позиционирањем у циљу разумевања односа соло инструмента и оркестра. Поставља се питање зашто је дело названо *Симфонија*. Који су то аспекти који упућују на симфонијски жанр, а који на концертни? Да ли нас сам назив дела упућује на третман инструмента и како? Да бисмо одговорили на сва ова питања, потребно је прво да направимо кратак преглед основних дефиниција жанра симфоније, концерта и концертантне симфоније (*Sinfonia concertante*), а потом жанровски позиционирамо саму *Симфонију за виолончело и оркестар op. 68*.

Почнимо од самог наслова. Бритн је дело назвао *Симфонијом*. У данашњем смислу речи, симфонија³⁰ је композиција састављена од три или четири става, писана за оркестар који се састоји најчешће од гудачких и дувачких инструмената и ударалки. По облику, први став је најчешће у сонатној форми, други лагани, готово лирски, трећи је најчешће играчког карактера – менует или скерцо, а последњи је у брзом темпу, рондо. Сам жанр симфоније током историје музике мењао је своје значење и функцију, а симфонија какву данас познајемо датира из осамнаестог века.³¹ Она представља монументално оркестарско дело у коме не постоји примат инструмената и све деонице су углавном третиране равноправно, без истицања соло инструмената. Наравно, током историје музике, дешавала су се одређена одступања и развој у овом жанру који се односио на распоред ставова, затим и на саму оркестрацију, и друго. С друге стране, концерт представља дело писано за соло инструмент (или више њих) уз пратњу оркестра. Овај жанр датира још из периода барока, али концерт какав данас познајемо установио се такође, као симфонија, у осамнаестом веку.³² Концерт

³⁰ Сам термин симфонија грчког је порекла и састављен је од две речи *син* и *фонија*. *Син* у дословном преводу значи „два”, „заједно”, док *фонија* значи „звучи”, односно „чује се”. У том смислу дословни превод овог термина означавао би нешто што звучи заједно, истовремено. Термин је први пут употребио свети Исидор од Севиле у рукопису о музици, да означи један инструмент – бубањ.

³¹ Симфонија коју данас познајемо настала је из више извора: италијанске увертире из седамнаестог века, барокног концерта односно кончерта гроса и дивертимента. Из италијанске увертире преузет је број и редослед ставова, из кончерта гроса извођачки корпус – група гудачких инструмената са континуумом, али без солистичког инструмента – и из дивертимента преузет је сам карактер трећег става. Опширније у: Крешимир Ковачевић (ур.), *Музичка енциклопедија*, Загреб, Југославенски лексикографски завод, III, 351.

подразумева троставачну форму у којој је распоред темпа спор–брз–спор и наравно, носилац основне мелодијске линије и тематског развоја је соло инструмент (или група). Жанр који представља својеврсну комбинацију поменута два жанра, симфоније и концерта, јесте концертантна симфонија. Врста инструменталне композиције за неколико концертирајућих солистичких инструмената и оркестар проширила се и доминирала у класицизму.³³ По свом облику и музичкој грађи, концертантна симфонија је ближа концерту него симфонији, али у основи овај жанр представља сједињење елемената солистичког концерта, симфоније, па чак и дивертимента. По облику, концертантна симфонија је најчешће двоставачна или троставачна, ретко четвороставачна, а у основи представља солистичке деонице групе инструмената (два или више) уз оркестарску пратњу. Основна карактеристика овог жанра је разноликост и допадљивост мелодијских линија и ведар, готово „лежеран основни догађај”.³⁴ Концертно у овом жанру је третман соло инструмената у односу на оркестар, док је третман тематског материјала и саме оркестрације симфонијски.

Имајући у виду основне дефиниције ова три жанра, покушаћемо сада да жанровски позиционирамо *Симфонију за виолончело и оркестар оп. 68*. Уколико ово дело сагледамо са спољашње стране односно ако узмемо у обзир сам наслов, број и распоред ставова, као и третман соло инструмента и оркестра, можемо закључити да је Бритн направио својеврсну комбинацију симфоније и концерта, али не концертантне симфоније. Симфонијски у *Симфонији* је сам третман оркестарских деоница, развој тематског материјала у њима и број ставова, док је концертно третман соло инструмента – виолончела, и наравно, однос који се успоставља између њега и оркестра. Међутим, Питер Еванс (Peter Evans) сматара да је *Симфонија* у ствари својеврсна концертантна симфонија. Иако нема два или више соло инструмената, однос који се успоставља између соло инструмента и оркестра, тематски материјал и сам третман оркестра упућује, по Евансовом мишљењу, на концертантну симфонију. Чак и сами ставови упућују на овај жанр. Наиме, Еванс сматра да иако званично *Симфонија* има четири става, повезаност трећег и четвртог става, због готово превеликог набоја, оставља утисак код слушаоца да је дело троставачно. Управо је то разлог зашто је Еванс наклоњенији третирању *Симфоније* као концертантне симфоније са три става, а сматра да је дело названо симфонијом само због званичног броја ставова које је Бритн обележио.³⁵

³² Концерт је настао из вокалне музике касног шеснаестог века, док је инструментална варијанта овог жанра настала готово један век касније у музици италијанских композитора барока. Касније су Вивалди (Antonio Vivaldi) и Бах постали међу најпознатијим композиторима овог жанра и установили су његове основе. Крешимир Ковачевић (ур.), *Музичка енциклопедија*, Загреб, Југословенски лексикографски завод, II, 455.

³³ Концертантна симфонија настала је из барокне форме концерта гроса – концерта за групу инструмената уз пратњу оркестра. Крешимир Ковачевић (ур.), нав дело, III, 355.

³⁴ Исто, 356.

Како год да посматрамо читаву *Симфонију*, једно је сигурно – ово дело представља својеврсну комбинацију два жанра и третман соло инструмента односно виолончела је готово концертантски, стога нас сам назив дела *Симфонија за виолончело и оркестар* најбоље упућује на основне жанровске карактеристике овог остварења. Уколико посматрамо друга Бритнова остварења која је назвао концертима, уочићемо разлог зашто је ово дело баш названо симфонијом и шта је то симфонијско у њему. Наиме, у Бритновом Концерту за клавир и оркестар, однос између солисте и оркестра је јасно успостављен. Смењују се сегменти између наступа соло и тутија, а у одређеним деловима где ова два медијума заједно наступају, очигледна је доминантност једног гласа, водеће мелодије. Сличан је третман инструмената и у Концерту за виолину и оркестар. Основни тематски развој у оба ова концерта поверен је управо соло инструментима и главне теме у првим ставовима су готово лирске, али јасно одвојене од оркестарске пратње. Међутим, то није случај у *Симфонији*. Рад са мотивима и фрагментарна мелодија често „замагљује разлику између теме и пратње”³⁶. Пример ове сарадње у изградњи самог тематског материјала јавља се већ на самом почетку првог сата, када оркестар преузима материјал од соло инструмента и даље га разрађује и доводи до врхунца (Пример 5).³⁷

³⁵ Опширније у: Peter Evans, *Britten's cello symphony*, *Tempo*, Cambridge University Press, no. 66, <https://www.jstor.org/stable/943320>, сајту приступљено 01.06.2020.

³⁶ Adam Collins, *Benjamin Britten's Symphony for cello and orchestra op. 68: Context, Analysis and Performer's Guide*, Florida, Florida State University, <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:653393/datastream/PDF/view>, сајту приступљено 28.05.2020, 18.

³⁷ Опширније у: Исто.

Пример 5, Први став *Allegro maestoso*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 22–25. такт:

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 68, measures 22-25. The score is in 4/4 time and features a cello part, woodwinds (oboe, wind), strings, and percussion (snare drum, timpani). A red vertical line marks the beginning of measure 22. The score includes dynamic markings such as 'ff', 'pp cresc.', and 'f'. The tempo is marked 'Allegro maestoso'. The score is written in G major and 4/4 time. The cello part is in the bass clef, and the woodwinds are in the treble clef. The strings are in the bass clef. The percussion is in the bass clef. The score is written in a standard musical notation style.

На основу свега наведеног, можемо закључити да „симфонијско” у овом делу представља развој тематског материјала, али и третман односа соло инструмента и пратње у одређеним ставовима, а „концертантно” доминантност и виртуозитет виолончела. Зато се може рећи да *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68* представља управо својеврсну комбинацију ова два жанра.

5. Хармонска и структурална анализа дела

Да бисмо јасније разумели техничке и изражајне потенцијале соло инструмента, али и одређена композиционо-техничка решења за којима је посегао композитор, потребно је да сагледамо саму структуру *Симфоније*. Наиме, као што смо већ споменули, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68* је четвороставачно дело у коме је први став, *Allegro maestoso*, писан у традиционалној сонатној форми; други став је по облику скерцо, док је трећи, *Adagio*, троделног облика. Последњи, четврти став је у форми пасакаље – теме са шест варијација и кодом. Сам формални облик читавог дела директно упућује на Бритново интересовање за класицизам и барок и то се рефлектује и на формално обликовање ставова. Међутим, композитор је у сваки од ових ставова традиционалне форме унео дах свежине, модернизма и свог личног израза, што ћемо видети кроз детаљну формалну и хармонску анализу сваког става.

Основни принцип развоја читавог дела чини мотивска разрада, која обједињује дело на један посебан начин, поготову први и други став, у коме је овај принцип основни градитељ музичког материјала. Хармонски језик *Симфоније* је ретко дијатонски или строго тоналан, али је основни тонални центар читавог дела *Де* (почетни *де мол* и завршни паралелни *дур*). Хармонија је готово увек у служби мотивског развоја, те је у овом делу на неки начин у другом плану. У наставку ћемо детаљно анализирати сваки став појединачно.

5.1 Први став *Allegro maestoso*

Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68 почиње првим ставом у сонатном облику, који је по основним параметрима изненађујуће традиционалан. Свеукупно гледајући, овај став се састоји од свих основних делова сонатне форме – експозиције (са представљањем основне две теме и развоја између њих), развојног дела (троделне форме) и репризе (Табела 1). Колинс истиче како су сви ови делови идентични по својој дужини у смислу да сама реприза представља огледало експозиције. Иако је мост краћи него у експозицији, кода представља проширење развоја и тако прави својеврсни баланс и симетрију између ова два одсека првог става – експозиције и репризе.³⁸

³⁸ Исто, 20.

Табела 1, Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68, шематски приказ првог става, *Allegro maestoso*:

Експозиција (1-95)

	I тема	Мост (Б1)	Мост (Б2)	II тема
Такт	1-26	27-52	53-72	73-95
Тоналитет	де мол	Модулација А дур до	Преко Еф	А дур и Еф миксолодијски

Развојни део (96-190)

	I део	II део	III део
Такт	96-127	128-149	150-190
Тоналитет	Еф	Нестабилан центар	тонални
Материјал	I теме	I теме	Б2

Реприза (191-266)

	I тема	Мост (Б1)	II тема
Такт	190-213	214-237	238-266
Тоналитет	еф мол	Де дур	Де дур са Бе миксолидијским

Кода (267-302)

Тоналитет	Де дур и мол
Материјал	Б2 и I тема

Читав став обликован је на основу својеврсног мотивског рада и основни мотиви, од којих је саткан *Алегро*, видљиви су већ на самом почетку. Питер Еванс истиче како четири основна мотива представљају базу развоја овог става и њихов мотивски рад креира посебне одсеке.³⁹ Наиме, он истиче како су сва четири главна мотива видљива већ у прва четири такта композиције (Пример 7). Два мотива су мелодијског типа, док су друга два акордског. Мелодијски мотив *a* доносе контрабаси и састоји се од поступно силазећег тетра хорда (де-а), док мотив *d*, такође мелодијски, износи контрафагот и туба. Оба акордска мотива доноси соло инструмент већ у трећем такту композиције. Мотив *b* састоји се од две шеснаестинске ноте трозвука на повишеном шестом ступњу де мола у широком слогу, док је за мотив *c* карактеристичан покрет од пола тона наниже (де-цис).

Пример 6, Први став *Allegro maestoso*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 1–7. такт:

Став почиње одмах наступом прве теме, без икаквог увода, и он се постепено гради, као и само расположење читавог става. Бритн градацију постиже оркестрацијом и регистром који се постепено повишава, како се усложњавају мотивски рад и сама оркестарска текстура. Врхунац прве теме почиње од такта 15, када се први пут јављају и флауте, обое и кларинети, који дуплирају акорде соло виолончела и на тај начин подржавају хармонију. Доминантни педал у туби, контрафаготу и тимпанима доприноси климаксу теме који достиже свој

³⁹ Peter Evans, нав. дело, 4.

врхунац у такту 27, односно на почетку моста. Формално гледано, мост је дводелан и састоји се од два готово самостална одсека. По Евансовом мишљењу, овај одсек представља самосталан други одсек експозиције, који по тематском материјалу готово да може стајати сам наспрам прве и друге теме и он га препознаје као својеврстан други одсек.⁴⁰ Међутим, због развоја мотивског материјала, који је исти као у првој теми, али и нестабилног хармонског центра, пре бисмо да овај одсек третирамо као мост који се састоји из два одсека – Б1 и Б2. Укупно сагледавајући, мост представља својеврсну манипулацију мотива и материјала прве теме, који ће готово формирати нове елементе. У њему Бритн наставља своју регистарску градацију, која је најочигледнија у првом одсеку, Б1, у деоници соло виолончела. Наиме, у Б1 виолончело има укупно три фразе соло инструмента, од којих је свака за степен виша од претходне. Акцент у другом одсеку моста, Б2, првенствено је на хармонији и модулирању у тоналитет друге теме (што у основи и јесте главна улога моста у експозицији). Међутим, Бритнов хармонски језик у овом одсеку веома је развијен. Од почетног де мола, мост прелази до А дур, а завршава готово у два тоналитета – А дур и Еф миксолидијском. Оркестар је тај у коме се сугерише Еф миксолидијски (сменом мале септине еф-ес у виолончелима), док соло виолончело мелодијском линијом асоцира на А дур (Пример 8). Важно је напоменути да композитор никада не разреши ову битоналност у мосту и сама друга тема је базирана управо на ова два тоналитета.

Пример 7, Први став *Allegro maestoso*, Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68, 56–59. такт:



Развојни део састављен је од три одсека у коме сваки од њих представља развој тематског материјала експозиције. Сваки овај одсек Бритн је и визуелно одвојио од претходног у самој партитури, означавајући њихов карактер. Тако је први одсек *agitato*, други *lusingando* и трећи поново *agitato*. Први одсек је, за разлику од друге теме, са стабилним тоналним центром, овога пута Еф дуром, али је базиран на изузетном мотивском раду прве теме. У њему се смењују, комбинују, инверзирају сва четири основна мотива са

⁴⁰ Исто, 8.

почетка и постепено доводе до другог одсека развојног дела. И овај одсек је мотивски базиран на развоју материјала прве теме, али како се оркестарска текстура полако смањује, и деоница соло виолончела се поједностављује, такође у погледу текстуре, па овај одсек представља својеврсни предах. Трећи и последњи одсек развојног дела мотивски је различит од прва два. Наиме, у њему се јавља развој Б2 материјала из моста, што ће на самом крају имати велику улогу у свеукупном изгледу овог става. Хармонски посматрано, други и трећи одсек су без јасног тоналног центра и тиме на неки начин припремају репризу која неће почети у основном, де молу. Реприза почиње у паралелном Еф дуру, али се основни тонални центар, Де, успоставља врло брзо. За разлику од експозиције, Бритн у овом последњем одсеку понавља само Б1 у мосту и друга тема хармонски и тонално није нестабилна односно битонална, као што је то био случај на почетку. Такође, кода, која је грађена на тематском материјалу Б2 и прве теме, представља својеврсно заокружење читавог става и на неки начин надокнађује „недостатак” једног одсека у мосту.

5.2 Други став *Presto inquieto*

За разлику од првог става који има јасну, готово кристалну структуру, традиционално конципирану, други став представља његову сушту супротност. Еванс истиче како је читав други став својеврстан „ланац континуираног развијања једног патерна”⁴¹. Наиме, *Престо* готово наставља започет мотивски рад из првог става и доводи до потпуно флуидне форме. Овај став почива на једном мотиву који се јавља већ у првом такту у деоници соло виолончела, који се састоји од три тона (мотив *f*: ге-а-бе). Већ наредна три тона која следе представљају управо инверзију овог мотива (мотив *g*: а-ге-фис), али заједно чине један мотив на коме почива читав став (Пример 8).

⁴¹ Исто, 12.

Пример 8, Други став *Presto inquieto*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 1–2. такт:



На основама овог мотивског покрета, став је обликован у епизодним формама у којима је управо акценат на самом мотиву, који представља и основни фактор грађења хармоније. У том смислу, форму другог става можемо разумети као низ од осам епизода које су формиране од фраза састављених од бројних инвенција основног мотива (g). Управо се у овом ставу огледа једна од можда најбољих Бритнових композиторских особина – могућност да једноставан мотив, од само три тона, разради на готово безброј начина, тако да на крају створи једну кохерентну целину.

Табела 2, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, шематски приказ другог става *Presto inquieto*:

Епизода	Број тактова
1	1-50
2	51-88
3	89-129
4	130-148
5	149-215
6	216-243
7	244-312
8	313-350

Посебност овог става огледа се у самој боји и тембру. У њему је најочигледнији утицај импресиониста на Бритна и једна мрачна атмосфера, постигнута оркестарском бојом, одређеним инструментима и регистрима. Током читавог става, соло виолончело и гудачи свирају са сордином, а Бритн доприноси овој тамној боји тако што лимени дувачи такође

свирају са сордином. Ефекат који композитор постиже је врло јасан, таман, готово тајанствен звук. Међутим, важно је напоменути да током става, Бритн уноси мали трачак свежине у саму боју звука тако што користи и технике *col legno* и *sul ponticello*, о чему ће бити више речи у поглављу број шест.

5.3 Трећи став *Adagio – cadenza ad lib*

Трећи, лагани став, писан је у троделној форми и његов једноставан облик готово омогућава Бритну да искаже сва своја умећа као композитора пре свега вокалне музике. Еванс тврди како је *Адађо* „једноставно богатство лаганог става, Бритн постигао техникама које су препознатљиве за његов композиционо-технички рад”⁴². Другим речима, у овом ставу Бритн је сав акценат дао мелодијској линији и њеној разради. Сложен мотивски рад који је био карактеристичан у прва два става, сада пада у други план и једноставна форма готово омогућава потпуни примат мелодије и основе теме, која се углавном јавља вертикално.

Став почиње уводом тимпана од четири такта (Пример 9) који креира читаво расположење става и представља основни ритмички профил прве теме, односно А одсека. После увода, тема се образује у вертикалном сазвучју соло виолончела и гудача у једном врло чврстом и стабилном Ге тоналном центру.

Пример 9, Трећи став *Adagio – cadenza ad lib*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 1–4. такт:

The image shows a musical score for the first four measures of the third movement of Beethoven's Symphony No. 68. The score is for Timpani (Timp.) and includes dynamics like *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. It is marked *Adagio* with a tempo of *c. 50* and *senza sord*. The notation shows a series of rhythmic patterns on a single staff, with some notes marked with accents and slurs.

⁴² Исто, 9.

Битоналност, која је била карактеристична за другу тему првог става, Бритн је и овде искористио. Насупрот мелодијској линији основне теме трећег става, која се успоставља у вертикалном сазвучју, у Е дуру, контрабас и туба готово током читавог трајања А одсека у басовој линији сугеришу тонални центар Ге. Ова битоналност остаће једна од главних карактеристика овог става јер Бритн, за разлику од друге теме првог става када је „разрешо” битоналност, у овом случају то није урадио. Читав овај одсек састоји се у потпуности од сличних акорада, у коме се сваки глас креће и гради свој посебан тонални центар.

Соло деоница виолончела је током читавог овог одсека готово консонантна, што није био случај у претходним ставовима. Њена јединствена линеарна организација сугерише, по Евансовом мишљењу, да је она управо настала прва.⁴³ Основа ове мелодије базирана је на терци (слично као и у другом ставу) и два основна ритма која граде један лагани став, *Адађо*, чиме Бритн „оправдава” сам назив става. Два ритмичка обрасца која Бритн користи као основно градивно ткиво овог става јесу четвртина са тачком и осмина и дупло пунктирана четвртина са шеснаестином. Одсек А састоји се од пет главних фраза које садрже све поменуте елементе и управо овакав вид композиционе технике може нам појаснити конструктивну логику самог дела. Прва фраза састоји се од пет тактова и у њој су доминантне терце наниже; друга фраза од наредних седам тактова понавља ове терце, али сада у вишем регистру (за октаву више); три наредна такта чине трећу фразу која представља својеврсни одмор, олакшање пре самог врхунца; у четвртој фрази долази до самог развоја мелодијске линије и она се састоји од пет тактова, док на крају, пета, најдужа фраза, од дванаест тактова, представља врхунац овог одсека. Свака од ових фраза почиње нестабилним, дуалним тоналитетом, што смо закључили да је једна од основних карактеристика овог става.

Табела 3, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, шематски приказ трећег става *Adagio – cadenza ad lib*:

Одсек	Број тактова	Тонални центар
А	1-51	Е , Ас, еф мол, Бе, Ге, Е.
Б	52-119	А дур, Це дорски, Де еолски.
А	120-160	Е дур

⁴³ Исто, 11.

Други одсек Б је у веома високом регистру и соло виолончело, трилери у виолинама, као и готово вештачка хармонија у виолама уз пратњу виолафона дају овом одсеку један готово светлуцави ефекат. Сама тема је означена *legato e semplice* и врло је значајна за наставак композиције јер ће управо она постати један од главних мотива последњег, четвртог става. Реприза, односно А, готово је слична репризи из првог става по третману односа између солисте и оркестра. И овде солиста у потпуности преузима наступ прве теме, а осим те промене, сам одсек је готово идентична реприза првог А одсека. Једина кључна промена јесте у самој структури фразе, где је у реперизи, последња, пета фраза, сада скраћена и састоји се од другачијег тоналног центра који води до Е дура.

Солистичка каденца која следи после тога сматра се својеврсним мостом који повезује два последња става и на тај начин креира јединство трећег и четвртог става. Многи аналитичари сматрају да каденцу можемо посматрати као други развојни део који је изграђен на мотивима А трећег става. На самом њеном крају, соло труба се прикључује виолончелу и почиње основну мелодију наредног, четвртог става.

5.4 Четврти став *Passacaglia: Andante allegro*

Последњи став састоји се од теме, шест варијација и коде која представља праву реминисценцију првог одсека трећег става. Упркос нестабилном тоналитету, мелодија *Пасакаље* је можда највише дијатонска у целој *Симфонији* и Бритн је тематски разрађује низом једноставних варијација у светлом, стабилном Де дуру.

Тема овог става траје двадесет шест тактова (Табела 4), када после кратког прелаза наступа прва варијација у којој соло виолончело има кратак предах. Варијација основне мелодије, тематског материјала одсека Б из трећег става, поверена је дрвеним дувачима у такту 6/4 у канону са првим и другим виолинама. Друга варијација (од такта број 302) у потпуности је поверена виолончелу које је доноси у двозвучима. Наредна варијација доноси имитацију у дрвеним дувачима, док су сви гласови сада у такту 12/8. Четврта по реду варијација можда је и највиртуознији одсек за виолончелисту у читавом делу. Наиме, соло инструмент доноси само обресе теме у шеснаестинском покрету и на тај начин је ова варијација најмање строга од осталих. Претпоследња, пета варијација, представља

својеврсни интерлудијум, односно слободну варијацију у којој се смењује фраза соло виолончела на мотивима прве теме *Пасакаље* и интерлудијума дувача који доносе мотиве прве теме трећег става. Шеста варијација доноси својеврстан врхунац читавог става и уводи у солистички прелаз поверен виолончелу, који на мотивима првог одсека трећег става, дубоком експресијом завршава читаво дело, уз оркестар, у звучном и светлом Де дуру.

Табела 4, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, шематски приказ четвртог става *Passacaglia*:

Тема	I вар.	II вар.	III вар.	IV вар.	V вар.	VI вар.	Кода
241-266	267-302	303-331	332-345	346-420	421-455	456-483	484-504

Као што можемо закључити, основне теме четвртог става су оне које су се појавиле већ у трећем ставу. Читава *Пасакаља* обликована је управо на основама овог тематског материјала, те се из тог разлога трећи и четврти став *Симфоније* могу посматрати као једна целина. Још један од разлога за овакво мишљење јесте и само обележавање ставова које је композитор навео. Наиме, после завршеног другог става, у партитури стоји ознака "III and IV", што директно упућује на јединство ова два става. У том случају целокупна форма могла би се посматрати као рондо са две теме у коме солистичка каденца између *Адађа* и *Пасакаље* представља својеврсни прелаз. Управо је ова чињеница један од главних разлога зашто Еванс тврди да *Симфонија* заправо има три става, иако су обележена четири.⁴⁴ Уколико посматрамо последња два става као једну целину, уочавамо да они формирају структуру А – Б – А – Б – А, односно структуру сличну ронду са две теме. У том смислу прва А – Б – А би чинила истоимена три одсека трећег става. Друго појављивање Б била би тема са свих шест варијација четвртог става и последње А чинила би кода *Пасакаље* која је управо на мотивима А са почетка *Адађа* (Табела 5).

Табела 5, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, макроструктура форме трећег и четвртог става

А	Б	А	Б	А
<i>Adagio</i> 1-51	<i>Adagio</i> 52-119	<i>Adagio</i> 120-241	<i>Passacaglia</i> 241-483	<i>Passacaglia</i> 483-504

⁴⁴ Исто, 2.

6. Технички и изражајни потенцијали соло инструмента

Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68 Бенцамина Бритна у челистичкој литератури представља једно од можда најзахтевнијих дела у техничком и изражајном смислу самог инструмента. Наиме, композитор, опчињен техничком којом је Ростропович владао, уноси новине у самом третману виолончела као соло инструмента. Пред извођача се поставља низ „потешкоћа” које и упркос промишљеном одабиру прсторедом и покрета гудала, пажљивом увежбавању и детаљној унутрашњој анализи, не могу бити лако превазиђене. Ова чињеница нам говори у прилог о самом техничком и изражајном потенцијалу виолончела које је Бритн постигао у блиској сарадњи са Ростроповичем. Како смо у потпоглављу 3.2 представали само неке од основних техника које су биле карактеристичне за Ростроповича а могу се пронаћи у *Симфонији*, у наставку рада бавићемо се детаљном анализом соло деонице *Симфоније за виолончело и оркестар оп. 68*, али сагледавајући је кроз призму технике свирања карактеристичне за овог руског виолончелисту.

Већ на први поглед читавог солистичког одсека, уочавамо да се од извођача захтева издржљивост, што и не изненађује уколико имамо у виду техничку издржљивост која је красила Ростроповича. Наиме, иако дело траје око тридесет четири минута, постоји свега неколико искључиво оркестарских делова у којима извођач може да се одмори, а од солисте се захтева снага, енергичност и изражајност током читаве *Симфоније*. Да би се постигао квалитет изражајности и волумен звука инструмента који се захтева од извођача, потребно је да се користи читаво тело, што је била једна од карактеристичних особина самог Ростроповича. Међутим, пажљивијом анализом може се уочити неколико места у *Симфонији* у којима извођач може сачувати снагу, јер у супротном, превелика употреба гудала и леве руке може прерано изазвати умор. Аналитичари истичу како је Ростропович једнаком употребом „силе”, као и јачине десне руке и употребом мишића леђа са врло чврстим седећим ставом у коме је тежина распоређена по целом телу, довео до „готово савршеног звука *Симфоније*”⁴⁵. Детаљном анализом соло деонице у наставку рада истаћи ћемо нека од кључних места овог дела у коме се најбоље огледају технички и изражајни потенцијали виолончела као соло инструмента у *Симфонији*, а настали су директно под утицајем пријатељства два уметника.

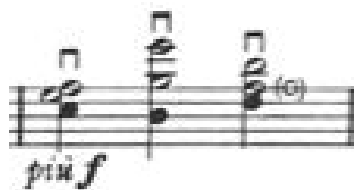
⁴⁵ Adam Collins, нав. дело, 34.

6.1 Први став *Allegro maestoso*

Први став *Симфоније* представља готово трећину читавог дела, те је из тог разлога можда и најзахтевнији. Тежина овог става није толико у самој техници колико је захтеван са психолошког и менталног аспекта. Његова структура и саме промене у тематском садржају постављају пред извођача јединствени захтев. У наставку рада бавићемо се анализом појединих одсека овог става, сегмента деонице виолончела, али из угла извођача, односно солисте. На тај начин не само да ћемо допринети бољем разумевању читавог дела, већ ћемо појаснити технички и изражајни потенцијал виолончела који је Бритн успоставио, али и из личног угла.

У првој теми првог става најважније је да солиста произведе јак, моћан звук, али да притом не пренесе превише притиска на десну руку или да проузрокује кочење леве руке. Тежина мора бити равномерно распоређена у читавом телу, а ослонац јак у ногама. Једино на тај начин може се произвести потребан звук овог одсека. Такође, важно је имати на уму да је ово сам почетак читавог дела и да иако је потребна снага, она мора бити једнака снази почетка и добро промишљена, како би се оставило простора за надградњу звука која следи. Ова надградња очигледна је већ у самој првој теми. Наиме, иницијална форте динамика с почетка, прелази у фортисимо у последњим тактовима теме. Пожељно је да се звук на почетку заокружи и да му се да одређена дубина како би се боље постигао ефекат „раста”. Једна од основних карактеристика овог одсека су, осим саме динамике, и акорди. Занимљиво је да почетак *Симфоније* по структури и самим акордима подсећа на сам почетак Елгаровог Концерта за виолончело и оркестар, те се може рећи да је он у некој мери утицао на Бритна. Међутим, у *Симфонији* акорди су у ширем слогу, технички захтевнији, а све под утицајем управо самог Ростроповича и његове физичке спремности. Потребно је да извођач пажљиво провежба акорде и јасно води све гласове кроз мелодијску линију. Ово је од кључног значаја да би се истакао важан полустепен у горњем гласу између акорада. Такође, прецизна контрола гласова у акордима може помоћи и у спречавању такозваног „режања”. А жице у такту број 9 (Пример 10) тако што ће се дати већа пажња и предност највишем гласу, поготову на последњем делу овог такта. Да би се постигао тражени ефекат и јасно вођење горњег гласа, потребно је да се вежба у спором темпу, концентрисано и промишљено, како би се добио и квалитет самог звука у акордима.

Пример 10, Први став *Allegro maestoso*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 9. такт:



Важно је истаћи како и сам композитор захтева да се неки акорди свирају покретом надоле од А жице. Иако у читавом ставу Бритн само два пута јасно обележава технику свирања, овакав приступ би требало пренети и на остале сличне акорде током читаве прве теме. Колинс даје и пример на који начин треба имплементирати Бритнов предлог извођења једног акорда на други.⁴⁶ У првој теми првог става, тактовима 6 до 10, последњи акорд би требало свирати са покретом надоле, као што је било записано за акорд А дуру два такта пре тога (Пример 11).

Пример 11, Први став *Allegro maestoso*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 6–10. такт:



Као што смо видели у претходним поглављима, мотив од две шеснаестине који се јавља у овом примеру (Пример 11) од кључног је значаја за даљи тематски развој не само овог става, већ и читавог дела. Зато је потребно посебно обратити пажњу на њега, тако што ће обе ноте бити одсвиране у једном даху, једним покретом десне руке.

Мост се састоји из два одсека и оба садрже одређене техничке захтеве који се траже од извођача. Прецизан прсторед и опуштена лева рука су две кључне технике за правилно извођење овог одсека. Сам почетак моста може представљати оптерећење за леву руку јер захтева брзо смењивање тематског материјала и прелаз из готово блокиране позиције руке до њене покретљивости. Овај проблем се превазилази вежбањем у спором темпу са прсторедом који ће омогућити овај покрет. Такође, два такта која претходе самом мосту, у коме солиста има предаха, треба искористити да се узме дубоки дах и потпуно опусти лева рука. Колинс предлаже да се приликом увежбавања овог дела, у исто време вежбају првих пар тактова

⁴⁶ Исто, 35.

теме и првих пар тактова моста, уз метроном или снимак неког претходног извођења, како бисмо на прави начин разумели материјал моста. Битно је напоменути да су прве две фразе солисте у овом одсеку секвенце које су састављене од малих терци у покрету наниже и малих секунди у покрету навише, што нам олакшава процес увежбавања овог одсека. Наиме, потребно је вежбати скале са овим покретима како бисмо олакшали притисак у левој руци. У одсеку Б2 моста, најкритичнији је део када соло виолончело остаје потпуно само, без пратње оркестра. Током ова три такта (Пример 12), соло инструмент има улогу да музику пренесе из фортисимо динамике до пијана и врло је важно да овај прелаз буде постепен у сва четири такта. Такође, важно је да се не користи превише диминуенда јер у наступу оркестра сам материјал ће се проредити и самим тим доћи ће до олакшања у звуку.

Пример 12, Први став *Allegro maestoso*, Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68, 49–52. такт:



Једна од основних техничких и изражајних потешкоћа друге теме првог става јесте то што она током читавог свог трајања пролази кроз различите регистре соло инструмента. Два основна принципа која солиста треба да искористи како би олакшао извођење овог сегмента су: померање на позицију у којој је цела лева рука стабилна, али добро балансирана, и да слуша унапред како би боље припремио промену регистра. Развојни део захтева посебну пажњу у техничком смислу и од извођача подразумева вежбање по одсецима, чак и краћим пасажима. Занимљиво је Бритново третирање нота дужих вредности и промене правца гудала које захтева током трајања нота (Пример 13). Наиме, Бритн је за овом врстом технике посегао како би одржао јачину и пуноћу звука и за време лежећих нота. У том смислу, виолончело одржава напетост и снагу читавог става, а посебно развојног дела. Сама техника свирања овог дела подразумева да се правац гудала промени са уласком оркестра како би се прикрио кратак прекид у звуку.

Пример 13, Први став *Allegro maestoso*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 121–127.

такт:



Међутим, у пасажу који следи, дуже нотне вредности потребно је свирати само са једним покретом гудала, због самог трајања читавог одсека и изражајности која се захтева од извођача. Овај сегмент је обележен у нотама као *lusigando*, што у дословном преводу значи заводљиво, умиљато, и у том смислу није потребна снага и јачина, као у претходном одсеку. Можемо закључити да развојни део од солисте захтева прецизну технику свирања гудалом, пре свега промишљену, што и не изненађује уколико имамо у виду да је управо једна од јачих страна Ростроповича била техника десне руке. У том смислу, овај одсек је, може се рећи, директно настао под утицајем руског виолончелисте и његове технике свирања. Трећи одсек развојног дела упућује на још један неоспоран утицај претходника на настанак овог остварења. Наиме, у овом одсеку Бритн саме крајеве фраза третира другачије него што је то до сада било уобичајено. Последње ноте фразе, које су у флажолетима акцентоване односно имају ознаку сфорцандо, што је композитор на неки начин преузео из *Симфоније Концертанте* Прокофјева. Овакав начин третирања фразе и самог краја тока музичке мисли уочава се на неколико места у последњем одсеку првог става *Симфоније* (Пример 14 а и б).

Пример 14 а, Први став *Allegro maestoso*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 169–170. такт:



Пример 14 б, Први став *Allegro maestoso*, Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68, 181–182. такт:

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 68, measures 181-182. The score is in 3/2 time and features a cello part with a trill and a dynamic shift from *sf* to *f appassion.* The orchestral parts include brass and strings playing in piano (*pp*). The score is written for a cello and orchestra.

Реприза у техничком и изражајном погледу не захтева ништа ново и другачије од солисте него што је то био случај у експозицији. Међутим, посебно је занимљива кода, која подразумева специфичну пицкато технику, о којој је било више речи у потпоглављу 3.2. Наиме, као што смо видели, Ротроповичеву технику је, између осталог, красила градација динамичког раста пицката, што је управо један од захтева у овом одсеку. Ову градацију солиста може да изведе пажљивом припремом и препоручује се да у току једног такта паузе који претходи коди, извођач остави гудало са стране како би пуну пажњу посветио овом сегменту.

6.2 Други став *Presto inquieto*

Као што смо видели у претходним поглављима, други став је флуидне форме, састављен од неколико различитих епизода у којима се развија један основни материјал са почетка. Читавом расположењу, али и самој форми и техничким захтевима става доприноси и чињеница да се читав други став свира са сордином. Самом формалном обрасцу овог става доприносе и третман соло деонице и технички поступци који се захтевају од извођача. Наиме, овом ставу је можда највише потребно посветити пажњу у самој припреми дела. Због различитих фигура, скокова, покрета који подразумевају можда компликован прелазак са жице на жицу, Колинс тврди да не постоји „пречица у техничком савладавању овог става, већ се њему мора посветити са пуном пажњом и увежбавати га постепено, пасаж по пасаж уз метроном”.⁴⁷ Поставља се питање за којим је то техничким решењима Бритн посегао па је

овај став можда и најзахтевнији. Зашто се извођачу препоручују одређене техничке вежбе за лакше савладавање овог става? И на крају, на који начин је Ростроповичева техника свирања имплементирана конкретно у овај став?

У првој епизоди овог става, карактеристично је коришћење леве руке. Наиме, позиције и прелазни који се захтевају од извођача веома су незгодни и нестандартни за челистичку литературу. Ова чињеница не изненађује уколико имамо у виду да је сам Ростропович имао велики распон шаке, те је на неки начин њему ово било готово природно. Такође, у овом одсеку специфичан је и третман штрихова и свирања две ноте исте висине мањих нотних вредности (Пример 15). Као што можемо уочити из самог примера, Бритн је сам наговестио да се две шеснаестине свирају салтандо, под једним потезом, међутим, ради добијања траженог звука, интензитета и јачине која је потребна, у пракси је боље да се овај део одсвира одвојеним потезом, за шта сам се и ја одлучио. Овај пример конкретно можемо назвати типично Бритновским јер је карактеристичан за готово сва његова челистичка остварења, а настао је директно као последица Ростроповичеве физичке спремности и техничких способности.

Пример 15, Други став *Presto inquieto*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 57–58. такт:



Необичан је готово велики размак између палца и осталих прстију. Овај принцип се најбоље уочава у тактовима 63–75 (Пример 16) и да би се избегле потенцијалне техничке потешкоће, потребно је да палац увек буде стабилан, готово „усидрен” и да се направи велики размак између њега и кажипрста како би се прсти истегли до одређених нота. На овај начин палац може да остане референтна тачка током читаве епизоде. У пракси, ради добијања траженог звука и динамичког нијансирања, овај покрет шеснаестина извешћу одвојеним штриховима.

⁴⁷ Исто, 42.

Пример 16, Други став *Presto inquieto*, Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68, 63–75.

такт:

The image displays a musical score for a cello, consisting of four staves. The first staff begins with a measure number '4' and a circled measure number '30'. It features a chromatic scale of sixteenth notes, starting on a G-sharp and moving upwards. The second staff continues this chromatic movement, with a circled measure number '31' appearing in the third measure. The third staff shows further chromatic development, with measure numbers '1', '2', and '3' above the notes. The fourth staff concludes the passage with a circled measure number '9' and a 'W.W. Str.' marking. The score includes various performance instructions such as 'ff' (fortissimo) and fingering numbers (1, 2, 3, 4) for the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Следећи пасаж на који је потребно посебно обратити пажњу јавља се у седмој епизоди и осим тога што је дугачак, карактерише га хроматски покрет у шеснаестинама (Пример 16). Како је темпо става брз, не постоји довољно времена да се у овом пасажу размишља посебно о позицији сваке ноте па је потребно да се проведе доста времена вежбајући у лаганом темпу и постепено убрзавајући темпо. Овакав тип пасажа и технике доприноси генералном расположењу читавог става и флуидности форме, у уху слушаоца ствара се утисак тока и протока, те су техничке могућности виолончела у овом случају употребљене до крајњих граница његове изражајности.

Пример 17, Други став *Presto inquieto*, Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68, чело извод, 245–283. такт:

Пасаж који следи, такође у седмој епизоди, можда је један од најзахтевнијих у техничком погледу у читавој *Симфонији*. Наиме, у њему се од извођача захтева свирање у двогласу у коме један глас лежи у дугој нотној вредности (четвртина са тачком) док други глас има покрет у шеснаестинама. Имајући у виду и сам темпо овог става, промене у позицији, као и вођење основне мелодијске линије, овај пасаж илуструје на који начин је Бритн готово до крајњих граница довео третирање и саму технику свирања виолончела. Наиме, да би се савладао овај сегмент, потребно је да извођач посегне за неколико различитих техничких „трикова”. Двозвук је потребно свирати тако што ће се на свакој првој доби у такту, при појави двозвука, променити правац гудала и, наравно, посебно обратити пажња на добру интонацију ових интервала (посебно сексте и септима). Прсти леве руке током читавог пасажа треба да буду заокружени и постављени у позицију тако да други

и трећи прст обухватају интервал сексте. Ово ће умногоме олакшати сам процес извођења пасажа. Једна од олакшица је што оркестар у потпуности прати солисту у овом делу, те га у неким тренуцима и потпуно прекрива у звуку.

У коди се јавља још једна техника која је била карактеристична за Ростроповича, а до тада готово некоришћена у литератури – вештачки хроматски глисандо (Пример 18). Сличан пример оваквих вештачких флажолета можемо пронаћи и у другом ставу Шостаковичевог *Концерта за виолончело*. У *Симфонији* флажолети су у истој лаги као код Шостаковича, али у новом мелодијско-ритмичком обрасцу, типичном за Бритна. Наиме, овај покрет није посебно тешко извести и потребно је да гудало буде чврсто са стабилним ослоном на жицама како би допринео овом глисанду. Такође, трилери који следе директно нас упућују на Ростроповичеве техничке могућности. Наиме, обележени прсторед у нотама упућује на то да је опсег између палца и првог прста овог руског виолончелисте била чиста кварта, а да је у исто време могао да изведе трилере између првог и другог прста док помера палац у синхроној полустепеној осцилацији између бе и а (Пример 19). По Колинсовом мишљењу, комбинација координације и спретности која је потребна да се овај сегмент изведе карактерише „супермена”⁴⁸, јер се између осталог трилер прво свира на првој жици, а затим се наставља на другој.

Пример 18, Други став *Presto inquieto*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 336. такт:



Пример 19, Други став *Presto inquieto*, Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68, 337–342.

такт:



6.3 Трећи став *Adagio – cadenza ad lib*

Сама почетна тема трећег, лаганог става, може представљати технички и изражајни проблем. Наиме, од извођача се пре свега захтева баланс – баланс у јачини звука, баланс у односу са оркестром, баланс у самом ослоњу тела и поставци руке. Оркестар, а посебно гудачи, имају пун и јак звук, чак у одређеним тренуцима виолине дуплирају деоницу соло виолончела, дајући још већи утисак пуноће звука. Такође, сама ознака за динамику коју је композитор записао (форте) за оркестар, наводи нас управо на то да се мора пронаћи својеврсни баланс како ниједан апарат не би преузео примат. Право решење доћи ће не од соло извођача, већ од диригента, који ће морати да сугерише да је динамика записана, динамика пратње. Како знамо да је Бритн био и диригент, овај процес креирања свеукупног звука који умногоме зависи и од самог диригента, и не изненађује нас толико. Важно је напоменути да иако на први поглед тема делује готово експресивна и моћна, то је тема лаганог става и потребно ју је изнети као такву – топлу и заокружену.

У техничком и изражајном погледу, овај став не доноси ништа ново у односу на претходне, али је посебно занимљива реприза, односно поновно појављивање А одсека (тактови 120–160). У овом одсеку поново се огледа директан утицај Ростроповичеве јединствене и разрађене технике, поготову леве руке. Наиме, у овом сегменту виолончело преузима тематски материјал од дрвених дувача, који су га првобитно представили у првом наступу А. Занимљиво је да је сам Ростропович овај сегмент изводио користећи прсте од један до четири, што је необично уколико имамо у виду да је четврти прст можда најслабија тачка челистичке технике. У том смислу, овај одсек може извести и са палцем и остала три

прста, али тада се губи флексибилност вибрата и добија се нестабилнији звук. Двоглас који се овде појављује већ је био виђен код Шостаковича, у трећем ставу *Концерта за виолончело*, али је овде обогаћен истовременим свирањем дводела и тродела (триола и осмина, Пример 20).

Пример 20, Трећи став *Adagio – cadenza ad lib*, *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68*, 124–154. такт:

Наравно да је у овом ставу најзахтевнија каденца, која спаја трећи и четврти став. На самом почетку, извођач би требало да искористи прилику што први пут у читавом делу има толико солистичког простора, односно без оркестарске пратње. До овог тренутка, ретки су били тренуци када је виолончело само наступало и кад се то дешавало, кратко је трајало. Ово је први пут да је у *Симфонији* оволико простора поверено солистичком инструменту и извођач треба да искористи то на најбољи могући начин. У техничком смислу, Бритн посеже за још једном техником која до тада није била толико позната, а карактеристична је за Ростроповича као извођача. Реч је о тремоло пицикату (Пример 21). Сам ефекат је јако тешко извести, а да би он звучао сигурно, тремоло треба свирати јако брзо. Занимљиво је да је тремоло директан аутоцитат из *Сонате за виолончело*. Овакав тремоло је теже контролисати па су потребна посебна вежбања и одређени технички трикови да би се постигао жељени ефекат. Колинс наводи како постоје три начина на који овај тремоло може звучати сигурно, онако како га је Бритн замислио, а Ростропович извео:

1. вежбати тремоло тако што ће он почети на празној жици;
2. користити први прст да притисне празну жицу и палац да притисне циљну ноту на доњој жици. Позиција гудала у овом случају је исто веома важна, док је кажипрст на

празној жици, гудало је у правцу надоле, а док је палац на доњој жици, гудало је у позицији нагоре;

3. експериментисати са заједничким тоновима.⁴⁹

Пример 21, Трећи став *Adagio – cadenza ad lib*, Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68, 186–193. такт:



У самој каденци, Бритн је можда остао суздржан у техничком богатству виолончела више него што је то био случај у претходним ставовима и одсецима. У њој је композитор тежио да покаже све изражајне могућности инструмента и пре свега Ростроповичевог карактеристичног свирања.

6.4 Четврти став *Passacaglia: Andante allegro*

Финале је, као што смо видели, конципирано од теме са варијацијама, као и претходни став. У техничком и изражајном погледу, истичу се две варијације које од извођача захтевају додатну пажњу. Реч је о другој и четвртој варијацији. Друга варијација (тактови 303–331) подразумева да солиста мора да јој приђе вежбањем и у вертикалном и у хоризонталном смислу како би пренебрегао све техничке захтеве. Вертикални приступ овој варијацији значи да извођач мора да посвети пажњу интонативној тачности специфичних двозвука и померању поједних нота у овим двозвучима. Овај приступ је најбољи уколико се солиста фокусира, поред тачне интонације и чистих тонова, и на добар квалитет звука. Како сам пасаж није дијатонски, чистота и тачност вертикалних сазвучја су од пресудног значаја. Осим вертикалног вежбања, хоризонтални приступ је исто врло важан. Овакав начин омогућава да сама варијација у изражајном смислу буде тачна и прецизна и да се не изгуби

⁴⁹ Исто, 48.

њена основна карактеристика, а то је готово лирска, вокална мелодија. Да би се постигао овај ефекат, потребно је да солиста вежба тако што ће гудало бити на једној жици док левом руком свира записани пасаж. На овај начин откривају се одређени мелодијски гласови који би требало да се више чују у односу на остатак и уколико се ова варијација припреми на предложени начин, извођачу то неће бити проблем.

Четврта варијација (346–420) једна је од можда највиртуознијих варијација у целој *Симфонији*. Такође, део ове варијације (од такта 356 до 367, Пример 22) директно асоцира на *Концерт за виолончело* Елгара, који на сличан начин третира тематски материјал у свом другом ставу.

Пример 22, Четврти став *Passacaglia: Andante allegro*, *Симфонија за виолончело и оркестар* оп. 68, такт 356–367:

The image shows a musical score for Cello, measures 71-72. The score is in 2/4 time and marked 'vivo'. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first staff is labeled 'arco' and 'spiccato'. The second staff is labeled 'CELLO' and '19'. The third staff is labeled '72'.

Наиме, сам Бритн предлаже да се вежба у спором темпу у коме ће се сви ритмички обрасци извести прецизно, близу кобилице са веома кратким и прецизним *collé*⁵⁰ покретима. Употреба ове технике у овој варијацији умногоме олакшава извођачу читав процес. Кратко трајање *collé*-а захтева фину синхронизацију са покретима прстију леве руке, а додавање ритмичких образаца захтева додатну синхронизацију руку. Правилно изведена техника омогућава снагу, флексибилност и скоро осамостављивање прстију десне руке у којој је гудало. Оваква самосталност у овој варијацији помаже солисти да *spiccato* пасаже одсвира скоро без стегања гудала и са бољом контролом.

⁵⁰ *Collé* је техника у којој је гудало потпуно, у дословном преводу залепљено за жабицу, док се прстима мења само његов угао.

7. Закључак

Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68, Бенџамина Бритна је јединствено и необично дело које пред солисту ставља бројне специфичне и иновативне техничке и изражајне проблеме. Сваки виолончелиста који се упусти у извођење једног оваквог монументалног дела, као што смо видели, треба да осим провежбавања појединачних пасажа и одсека, првенствено сагледа целокупну слику и унутрашњу идеју развоја тематског материјала. Бритнов приступ овом концертантном остварењу у неку руку потпуно је другачији од типичних карактеристика и очекивања везаних за овај жанр. *Симфонија* у ретким тренуцима оживљава особености концерта као што су солистички хероизам, конфликт између солисте и оркестра и други. Док са друге стране, дело захтева ниво виртуозитета соло инструмента који до тада није био запажен у другим остварењима за соло виолончело, а посебно не у концертима за овај инструмент.

Директно под утицајем великана музичке сцене 20. века, и можда једног од најзаслужнијих виолончелиста у погледу развоја технике за овај инструмент, Мстислава Ростроповича, Бритн је своју *Симфонију* подредио специфичном односу који успоставља између соло инструмента и оркестра. Оба медијума, виолончело и оркестар, истражују потенцијале мотивске разраде тематског материјала током читавог дела у једном својеврсном дијалогу. Овакав принцип компоновања и третмана инструмената био је типичан пре за дуо сонате него за концерте. У том смислу можемо рећи да је *Симфонија за виолончело и оркестар оп. 68* својеврсно остварење камерног жанра на једном новом, вишем нивоу. Свакако, ово Бритново остварење и данас многим врским солистима представља изазов због начина третирања и обликовања дела, али и употребе одређених техничких решења, типичних за Ростроповичево свирање. На крају можемо закључити да *Симфонија* представља прави драгуљ челистичке литературе и да је пријатељство између двојице уметника изнедрило непроцењиву заоставштину која је у потпуности променила ток и развој музике за виолончело.

8. Литература

- Blyth, Alan, *Remembering Britten*, London, Hutchinson & Co. (Publishers) Ltd, 1981.
- Carpenter, Humphrey, *Benjamin Britten: A Biography*, New York, Charles Scribner's Sons, 1992.
- Collins, Adam, *Benjamin Britten's Symphony for cello and orchestra op. 68: Context, Analysis and Performer's Guide*, Florida, Florida State University, <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:653393/datastream/PDF/view>, сајту приступљено 28.05.2020.
- Eisenberg, Maurice, *Cello Playing of Today*, London, The Strand, 1957.
- Evans, Peter, „Britten's cello symphony”, *Tempo*, Cambridge University Press, no. 66, <https://www.jstor.org/stable/943320>, сајту приступљено 01.06.2020.
- Evans, Peter, *The Music of Benjamin Britten*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1979.
- Hartwig, Dieter, „Benjamin Britten,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd., I, 1980.
- Headington, Christopher, *Britten*, New York, Holmes & Meier Publishers, Inc., 1981.
- Ivanova-Scriabin, Alina, *Russian Britten: A bond of friendship through the language of music*, https://www.rbth.com/arts/2013/10/19/russian_britten_a_bond_of_friendship_through_the_language_of_music_30925.html, сајту приступљено 11.05.2020.
- Janof, Tim, *Conversation with Mstislav Rostropovich*, <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/rostopovich/rostopovich.htm>, сајту приступљено 05.03.2020, 17.35
- Kendall, Alan, *Benjamin Britten*, London, Macmillan London Limited, 1973.
- Kennedy, Michael, *Britten*, London, J.M. Dent & Sons Ltd, 1981.
- Kim, Jihye, *The musical partnership of Sergei Prokofiev and Mstislav Rostropovich*, Indiana: Ball State University, 2011.
- Kovačević, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, I, 1977, 515–516.
- Kovačević, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod, III, 1977, 351–353.
- Messina, Dylan, *A Guide to Extended Techniques for the Violoncello*, <http://www.oberlin.edu/library/friends/research.awards/messina.pdf>, сајту приступљено 02.04.2020.

- Milin, Melita, „Etapе modernizma u srpskoj muzici”, *Muzikologija: Časopis Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti*, 6, 2006, 93–116.
- Mitchell, Donald, *Benjamin Britten 1913–1976: Pictures from a Life*, London, Faber and Faber, 1978.
- Morrison, Simon, „Rostropovich Recollections”, *Music and Letters*, Oxford, Oxford University Press, Vol. 91 no. 1, 2010, 83–90.
- Noble, Jeremy, Andrew Porter, „City of London Festival”, *Musical Times* 105 (September 1964), 667, <https://www.jstor.org/stable/i23931> сајту приступљено 24.05.2020, 17.00.
- Oliver, Michael, *Benjamin Britten*, London, Phaidon Press, 1996.
- Palmer, Christopher, *The Britten Companion*, New York, Cambridge University Press, 1984.
- Poultney, David, *Studying Music History*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1996.
- Pratt, Dorothy Churchill, Christopher Bunting, *Cello Technique: From One Note To The Next*, New York, Cambridge University Press, 1987.
- Randell, Don Michael, *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Rosenthal, Harold, „Rostropovich, Mstislav (Leopoldovich),” in Stanley Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd., vol. V, 1980 637.
- Rupprecht, Philip, *Britten’s Musical Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Shin-I Su, Elizabeth, *Innovative use of Technique in Benjamin Britten’s Cello works: The Inspiration of Mstislav Rostropovich*, 2003, <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/59/dissertation.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, сајту приступљено 11.05.2020.
- Smith, G. Jean, *Cellist’s Guide To The Core Technique*, St. Louis, American String Teachers Association, 1993.
- *Socialist realism*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/551721/Socialist-Realism>, сајту приступљено 01.04.2020.
- Veselinović Hofman, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Warrack, John, „Britten’s Cello Symphony”, *Musical Times* 105 (June 1964), 418, <https://www.jstor.org/stable/i239308>, сајту приступљено 23.05.2020, 18.45.
- White, Eric Walter, *Benjamin Britten: His Life and Operas*, California, University of California Press, 1970.

- Wilson, Miranda, *Rostropovich's Technique and Advocacy for New Music Elevated the Cello and More than Doubled Its Repertoire*, <https://stringsmagazine.com/rostopovichs-technique-and-advocacy-for-new-music-elevated-the-cello-and-more-than-doubled-its-repertoire>, сајту приступљено 03.03.2020, 18.55

2

12

1

p *cresc.* *pp* CL.

D. bsn. *p* *cresc. poco a poco*

Gong. *ppp*

Tuba D. bsn. *ppp*

Db. B. dr. *ppp*

8b.....

16

p *cresc.*

+ Fl. + Bsn.

p *cresc.*

8b.....

21

p *cresc.*

Wind *pp cresc.*

Wind

8b.....

Timp.

25

2 -vivo

f *Str. pizz.*

Str. *f* *Str. pizz.*

8b.....

B. & H. 19071

28

mf marcatissimo

Hr *ff*

Vln *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Timp.

32

f espress.

f

Brass *mf marcatis.*

35

Hr *ff*

Vln *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Timp.

38

3

f espress.

f

Brass *mf marcatis.*

4

42

cresc.

46

4

w.w.

f

fl.

mf

dim.

51

p

Cl.

mp

Ob.

mp

Vc. pp

56

5

pp

f marcato

Vc.

B. & H. 19071

60

Ob. *mp*

(+ Vln. Solo)

Cl. *mf*

Fl. *mf*

Vln.

65

espress.

Fl. Bsn. *pp*

69

mf marcato

ppp

dim.

pp

dim.

73 [6]-tranquillo

p marcato

Vln. piaz.

Str. *ppp*

8
76

8

79

cresc.

p cresc.

Db.

Vln.

cresc.

82 [7]

p

dim.

p

86

cresc.

Vln.

cresc.

B. & H. 19071

89

pp
p dim.
Db
p dim.
Viol.
p dim.

92

pp
dim.
morendo

96 **8**-agitato

f subito
espress.
energico
Db
Timp.

100

ff
f pesante
mf espress.
W.W. Tpt. (muted)
D. ban. cresc.
Gong
Db. Timp.
Db
(sim.)

8

105

Musical score for measures 105-107. The system includes a bass line and a grand staff. A circled number '9' is in the top right. Dynamics include 'f' and 'mf'. Instrumentation includes 'B. Trb.' and 'B. dr.'.

108

Musical score for measures 108-112. The system includes a grand staff and a tuba line. Dynamics include 'mf', 'cresc.', and 'f'. Instrumentation includes 'Tuba', 'B. dr.', and 'W.W.'.

113

Musical score for measures 113-115. The system includes a grand staff and a tuba line. Dynamics include 'mf cresc.', 'f', and 'mf cresc.'. Instrumentation includes 'Treb.', 'Hn.', and 'Bsn.'.

116

Musical score for measures 116-119. The system includes a grand staff and a tuba line. Dynamics include 'mf cresc.', 'f', and 'piu f'. Instrumentation includes 'D. ban.', 'Tuba', and 'Brass'.

B. & H. 19071

Musical score for measures 120-122. The top staff is for the piano, with dynamics *piu f* and *f espress.*. The bottom staff is for the brass section, with dynamics *mf* and *f*. Instruments listed include Gong, Cl., and Bas.

Musical score for measures 123-124. The top staff is for the piano, with dynamics *mf* and *pp*. The bottom staff is for the brass section, with dynamics *p* and *pp*. Dynamics *dim.* and *p* are also present.

III - *lusingando*

Musical score for measures 125-127. A red vertical line is drawn through the score at measure 126. Dynamics include *p rubato*, *pp*, and *Cym ppp*. Instruments listed include Vln. per. and Vln. term.

Musical score for measures 131-133. Dynamics include *pp*, *p*, and *Cym ppp*. Instruments listed include Vln. and Cym.

(* rubato) — con accel. — con rall.

10

134

12

Brass muted

pp

pp

Cym ppp

138

sempre p

Vin. trem.

Brass

pp

Vla. *p*

Vc. pizz. *pp*

Cym ppp

p

pp

141

Brass

pp

Cym ppp

p

Cym ppp

145

dim. sempre

ppp

dim.

p dim.

H. & H. 19071

148

[13]-agitato

pp
dim.
p espress.
Dbass

152

p espress.
pp
p
Cl. b
p espress.
Ob. b

156

[14]

cresc.
f
pp cresc.
Str. S. dr.

160

mf
mf espress.
p
mf espress.
Cl.
Dan.
mf espress.

12

164

FL. *mf* *p* *mf*

168

Brass *pp* *cresc.* *mp* *mf*

Str. *p cresc.*

172

15

mf *piu f* *mf espress.*

Trb. *f* *mf espress.*

W.W. *mf espress.*

176

mf espress. *mf espress.*

Han. *mf espress.*

Th. han. *mf espress.*

U. & H. 19071

180 16

mf *f* *f affass.* *pp* *Str. pp* *S.dr.*

183

pp *pp cresc.*

187 *marcato* *IV*

mf *p* *fp* *sempre pp*

191 17 *rit. maestoso*

ff sempre *f* *pp* *W.W. Str. pizz.* *poco p ma pesante* *(sim.)* *Gong pp* *Db.*

B. & H. 19071

14
195

W.W.
Str. pizz.
B. dr.
poco p
(sim.)
Gong pp
Db.

199

p
(sim.)

204

IV
18
cresc. poco a poco
p
cresc. poco a poco
Gong pp
Db.
B. dr.
pp
p cresc. poco a poco
(sim.)

208

(IV sempre)
sempre cresc.
sim.

B. & H. 19071

212

ff
Tutti
f cresc.
Timp. (S)

19-vivo

213

ff
espress.
Brass
Str. *ff pesante*

218

ff cresc.
mf cresc.
Db
Timp.

221

ff
espress.
Brass
Str. *ff*

B. & H. 19071

16

224

ff cresc.
Str.
mf cresc.
W.W.
Timp.

228

Str.
ff
W.W.
Brass
ff dim.
dim.

231

Str.
mf dim.
W.W.
Tpt. p dim.

234

dim.
Cl. p
Hr. p
Str. pp espress.
D. bas. pp
Db.

B. & H. 19071

239 [21]-tranquillo

p martellato
dim.
(p)
W.W. Brass
sempre sost.

243

cresc.
cresc.
cresc.

247 [22]

p
(p)
pp
pp

251

cresc.
cresc.
mf
dim.

255 23

dim. *p dolce*
Vla. sempre pp
pp leggiero Tuba
Vc. sempre pp
pp leggiero

259

263

cresc. *mf* *pp*

267 24 - *maestoso*

pizz. *p pesante* *ppp* *pp* *ppp*

D. ban. Db. 8b. (Gong.)

271 (1 T)

poco a poco
pp poco a poco cresc.
 (sim. col Solo)
 S.b. (sim.) Gong *ppp* D.bsn. *ppp* B.dr.

274 (1 T)

più pesante
pp cresc.
 W.W.
 Tuba, Bsn. *pp*
 S.b. (sim.) Gong *pp* D.bsn. *ppp* B.dr. (sim.)

278

p cresc.
mf
 D.bsn. *mf*
 Gong *pp* D.bsn. *p* B.dr. (sim.) Gong *mp*

282

con forza
f espress.
dim.
 Bsn., Hn., Tuba *f*
 D.bsn. *f*
 Bsn., Hn., Tuba *mf dim.*
 S.b. *mf* B.dr. (sim.) Gong *mf* B.dr. *mp dim.*

286

Musical score for measures 286-289. The piano part consists of a right-hand melodic line and a left-hand bass line. Dynamics include *mf*, *dim.*, and *p*. Percussion parts for Gong, D. bsn., and Tuba, Bsn. are indicated with dynamics like *pp* and *ppp*, and markings like *(sim.)*.

290

Musical score for measures 290-293. The piano part continues with a melodic line and bass line. Dynamics include *(pp)*, *p*, and *pp*. Percussion parts for Gong and D. bsn. are present with dynamics like *pp* and *ppp*.

294

Musical score for measures 294-298. The piano part features a melodic line and bass line. Dynamics include *dim.*, *pp*, and *ppp*. A marking *(Vc. pizz. tacet al fine)* is present. Percussion parts for Gong and D. bsn. are indicated with dynamics like *pp* and *ppp*.

299

Musical score for measures 299-302. The piano part continues with a melodic line and bass line. Dynamics include *pp* and *morendo*. A marking *senza trem.* is present. Percussion parts for Gong and D. bsn. are indicated with dynamics like *pp*.

II

Presto inquieto $\text{♩} = 112$

con sord.
pp
lunga
pp
lunga
Brass (muted)
ppp
B. Cl.
pp
sempre una corda

8
pp
lunga
pp
lunga
Brass
ppp
w.w.
pp
pp

16
pp cresc.
pp cresc.

23
pp cresc.
lunga
pp
lunga
ppp
Brass

22

30

lunga V
pp
ppp
pp
lunga
ppp
Brass

37

V
pp
lunga
pp
ppp
ppp cresc.
pp
D. bss.
Ob.
Tpt.
Str. (muted)

44

p cresc.
p
p cresc.
f
p cresc.

50

ff
ppp
ppp cresc.
dim.
Fl.
Cl.
Brass
D. bss.
pp

B. & H. 19071

57 30

p cresc. *mf cresc.* *pp*

64

pp *ff*

72 31

dim. *f*

79

cresc. *ff*

24
85

32

p espress.

pp Cl.

94

pp

ppp

Str.

101

33

p

mf tr.

pp tr.

Cl.

109

dim. poco a poco

B. & H. 19071

119

129

34

sempre distinto

lunga

lunga

Str.

Brass

ppp

ppp

136

lunga

lunga

Str.

Brass

ppp

ppp

Brass

143

35

p *eggiero*

Str.

ppp

l. h.

20

150

Musical score for measures 150-157. The system consists of three staves: a bass staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, and a lower bass staff. The piano part includes a dynamic marking of *pp* and an *Ob.* (oboe) part. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

158

Musical score for measures 158-165. The system consists of three staves: a bass staff with a melodic line, a grand staff with piano accompaniment, and a lower bass staff. The piano part includes a dynamic marking of *pp*. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

166

36

Musical score for measures 166-172. The system consists of three staves: a bass staff with a melodic line, a grand staff with piano accompaniment, and a lower bass staff. The piano part includes a dynamic marking of *pp* and a *w.w.* (woodwind) part. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

173

Musical score for measures 173-179. The system consists of three staves: a bass staff with a melodic line, a grand staff with piano accompaniment, and a lower bass staff. The piano part features a series of chords. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

D. & H. 19071

180 37

Tpt. (muted)
pp

187

Tpt. (muted)
pp

194 38

Tpt. (muted)
pp

202

pp
dim.

28

210

D. bsn. Str. pizz. pp cresc.

218

39

Ob. f pp Cl. pp Str. pizz.

226

40

Ob. mf Bsn. B. Cl. pp cresc.

234

Ob. pp Bsn. B. Cl. PPP Str. pizz.

B. & H. 19071

241 29

41

lunga

ppp

p

Cl.
Mo. *ppp*

ppp
Str. col legno

249 42

cresc.

mf Trb. muted

cresc.

mf

ppp
Str.

(W.W. sost.)

256

p

p

W.W. sost.

263

mf Brass

f

mf

f

30
270

43

Musical score for measures 270-275. The system includes a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic, a piano staff with a piano (*pp*) dynamic and a string section (*Str.*) marking, and a bass clef staff with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a tuba (*Tb.*) marking. The piano part includes a woodwind solo marking (*(W.W. sost.)*). The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the piano and strings, with melodic lines in the upper staves.

276

Musical score for measures 276-281. The system includes a bass clef staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a horn (*Hn.*) marking, a piano staff with a piano (*pp*) dynamic and a string section (*Str.*) marking, and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and a horn (*Hn.*) and tuba (*Tb.*) marking. The music features a piano accompaniment with a woodwind solo marking (*(W.W. sost.)*) and dynamic markings of *cresc.* and *p cresc.*

282

44

Musical score for measures 282-287. The system includes a treble clef staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, a piano staff with a piano (*pp*) dynamic and a string section (*Str.*) marking, and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and a woodwind solo marking (*(W.W. sost.)*). The music features a piano accompaniment with a woodwind solo marking (*(W.W. sost.)*) and dynamic markings of *mf cresc.* and *pp*.

288

Musical score for measures 288-293. The system includes a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic and a brass section (*Brass*) marking, a piano staff with a piano (*pp*) dynamic and a string section (*Str.*) marking, and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. The music features a piano accompaniment with a woodwind solo marking (*(W.W. sost.)*) and dynamic markings of *p* and *pp*.

294

45

31

Brass *p*
 Fl.
 Str. *pp* *cresc.*
(sempre cresc.)

300

W.W.
 Brass *mp*
 Str. *cresc.*

306

Brass *mf*
 Str. *f*
 rall.

312

46 a tempo

larga
 Str. (sul pont.) *(sim.)*
pp
ppp legato
f
 Sul A
(sim.)

B. & H. 19071

32

318

lunga

Sol A

lunga

Brass (muted) *pp* *ppp*

325

lunga [47]

(glissando)

lunga *pp* *ppp*

Brass

332

[48]

lunga *pp* *ppp*

(gliss.)

lunga

Brass *pp*

341

Str. pizz. *pp*

Str. arco *pp*

Brass *ppp*

B & H. 10071

III and IV

Adagio $\text{♩} = c. 50$ senza sord.

f marcato

f Str.

pp Timp. *p* *mp* *mf* *f pesante* Tuba Db. (pizz.)

6 *f* *mf* *mp* *p* *pp dolciss.* Ob.

11 49 *f* *mf* *mf* *mf* Tuba Db.

B. & H. 19071

34

16

mf *f* *f* *pp dolce* *Cl.* *pp* *Timp.* *pp*

21

50

f *pp dolce* *Str.* *f* *f* *Fl.* *pp dolce* *Timp.* *pp* *f* *Tuba, Db.*

26

f *Str.* *f* *f* *f* *mf* *Tuba, Db.*

31

f *pp dolce* *Bsn.* *pp* *Timp.* *pp*

R. & H. 19071

36 [51]

Cl. *pp*

Ob. *pp*

Fl. *pp*

poco a poco cresc.

p cresc.

41

W.W. *p*

mf cresc.

Str. *f p*

45

Str. *f p*

W.W.

Str. *f p*

W.W.

dim.

49

[52] *molto tranquillo*

dim.

pp Vc.

Str. (muted) *ppp*

p dolce

Hn. (muted)

Vibraphone

B. & H. 19071

36

53

Musical score for measures 36-53. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. The lower staff has a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *ppp* and *sempre p*. There are also some handwritten-style markings like *sc* and *sc* with a flourish.

57

53

Musical score for measures 57-62. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings *ppp* and *sim.*. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A box around the number 53 indicates a measure repeat. The instruction *piu lento e semplice* is written above the upper staff. Dynamic markings include *p* and *sc* with a flourish.

62

Musical score for measures 62-67. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings *ppp* and *sim.*. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* and *sc* with a flourish.

67

Musical score for measures 67-72. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings *ppp*, *8va*, and *sim.*. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp*.

B. & H. 19071

73 54

73 74 75 76 77

78

78 79 80 81 82

83

83 84 85 86 87 88

89 animato

89 90 91 92

38
94 55

Vi. I f pesante
Vi. II f
Vc. f pesante
dim.
Timp. mf

98

101

Str. f
dim.

105 56

Timp. mf
fp

B. & H. 19071

108

appass.

f marcato

Timp. *mf*

112

f

3

115

57

appass.

pp

Tutti

marcatiss.

cresc.

119

p dolciss.

Timp.

fpp

40

124

Musical score for measures 124-128. The system includes a piano part with a complex rhythmic accompaniment and a trumpet part. The trumpet part features a melodic line with accents and a dynamic marking of *f marcato*. The piano part has a steady eighth-note accompaniment.

129

58

Musical score for measures 129-133. The system includes a piano part and a timpani part. The piano part has a dynamic marking of *sf* and a melodic line. The timpani part has a dynamic marking of *fpp* and a rhythmic pattern. A box containing the number 58 is located above the piano staff.

134

Musical score for measures 134-138. The system includes a piano part and a timpani part. The piano part has a dynamic marking of *f* and a melodic line. The timpani part has a dynamic marking of *fpp* and a rhythmic pattern.

139

Musical score for measures 139-143. The system includes a piano part and a horn part. The piano part has a dynamic marking of *f* and a melodic line. The horn part has a dynamic marking of *f* and a melodic line.

B. & H. 19071

144

p espress.

Musical score for measures 144-148. The top staff is a melodic line with slurs and accents. The bottom staff is a piano accompaniment with a 'Timp.' (timpani) part and a 'fpp' (fortissimo piano) dynamic marking.

149

59

poco a poco cresc.

Musical score for measures 149-153. The top staff continues the melodic line. The bottom staff includes a 'Tuba marcato' part and a 'Trb. mf' (trumpet) part. Dynamics include 'p' and 'cresc.'.

154

Musical score for measures 154-157. The top staff continues the melodic line. The bottom staff includes a 'Hr.' (horn) part and a 'Tpt.' (trumpet) part. Dynamics include 'cresc.' and 'ff'.

158

60 *Cadenza ad lib.*

Musical score for measures 158-161. The top staff is a string part marked 'Str. f'. The bottom staff is a piano accompaniment with a 'Timp.' part and a 'cresc.' dynamic marking.

42
162

Musical score for measures 162-165. The upper staff (bass clef) contains a melodic line with a fermata at the beginning, followed by a series of eighth and sixteenth notes. It includes the instruction *ff espress.* and a fingering of 5. The lower staff (piano) features a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *pp* dynamic. The instruction *continue ad lib. (in tempo giusto - sempre pp)* is written below the piano part.

166 poco a poco più animato

Musical score for measures 166-170. The upper staff (bass clef) shows a melodic line with a *ff* dynamic. The lower staff (piano) has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

171

Musical score for measures 171-175. The upper staff (bass clef) features a melodic line with a *furioso* instruction. The lower staff (piano) has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

177

Musical score for measures 177-180. The upper staff (bass clef) contains a melodic line with a *cresc.* instruction, a *lunga* instruction, and a fingering of IV. The lower staff (piano) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The instruction *morendo* is written below the piano part.

B. & H. 19071

183 **[61]** *una misura* *accel.* *cresc.* *largamente* *pizz. mf*

188 *arco* *pizz. mf* *arco*

195 *pizz. o* *arco*

201 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

208 *pizz.* *mf* *p* *fp accel.* *vall.* *fff*

[62] *tranquillo* (*d=c.d of preceding*) *fp* *arco pp legato* *sempre fp*

219

224

230 *foco a foco cresc.*

235 *attacca*

63 PASSACAGLIA
Andante allegro ($\text{♩} = \text{♩}$ of preceding, c. 84)

241

f sempre *mf brillante* Tpt.

246

sim. *mp*

252

1V sim. *cresc.*

257 64

sim. *cresc.* *dim.*

263 *con forza*

Musical score for measures 263-276. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *p* dynamic. The piano accompaniment includes parts for Brass (*p sost.*), W.W. Ho. (*mf*), and Timp. (*pp*). The piano part features a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes marked with an asterisk. A red vertical line is positioned at the end of measure 276.

Musical score for measures 277-280. The system includes parts for Viola II and I, W.W. Ho., and Tuba/Bass. Dynamics include *mf* for W.W. Ho. and *fp* for Tuba/Bass.

Musical score for measures 281-284. The system includes parts for Viola II and I, W.W. Ho., and Tuba/Bass. Dynamics include *f* for the violas and *mf* for the W.W. Ho. and Tuba/Bass.

Musical score for measures 285-288. The system includes parts for Viola II and I, W.W. Ho., and Tuba/Bass. Dynamics include *p* for the violas and *cresc.* for the W.W. Ho. and Tuba/Bass.

Musical score for measures 289-292. The system includes parts for Viola II and I, W.W. Ho., and Tuba/Bass. Dynamics include *f* for the violas and *mf* for the W.W. Ho. and Tuba/Bass.

B. & H. 19071

46
292 66

296

300

303 67

308

B. & H. 19071

313

p

318

68

espress.

mf

322

pp cresc.

327

Str. sost.

dim.

Timp P cresc.

sfp

B. & H. 19071

332 **69**

pesante
pizz.

Cl.
Bsn.
Ob.
Brass (muted)
p
p
f Picc.
f

334

Tuba
marcato
p

337

f Fl.
f Picc.
p

339

marcato
f Cl.
f Bsn.

342

Musical score for measures 342-343. The system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The grand staff features woodwind parts for Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), and Clarinet (Cl.). The piano accompaniment is in the bass clef. A red vertical line is drawn through the score at the end of measure 343.

344

Musical score for measures 344-345. The system includes a bass line and a grand staff. The grand staff features woodwind parts for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), and Clarinet (Cl.). The piano accompaniment is in the bass clef. A red vertical line is drawn through the score at the end of measure 345.

70 346

Musical score for measures 346-347. The system includes a bass line and a grand staff. The grand staff features woodwind parts for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The piano accompaniment is in the bass clef. A red vertical line is drawn through the score at the end of measure 347.

348

Musical score for measures 348-349. The system includes a bass line and a grand staff. The grand staff features woodwind parts for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Tuba. The piano accompaniment is in the bass clef. A red vertical line is drawn through the score at the end of measure 349.

B. & H. 19071

351

Musical score for measures 351-353. The score is in 2/4 time and G major. It features a piano accompaniment and three trumpets. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The trumpets play a melodic line. Dynamics include *f marc.* and *f dim.*. There is a *p* dynamic for the timpani.

Tpt. I
Tpt. II
Timp. *p*
f marc.
f dim.

354

71

(♩ ♩) vivo arco
spiccato

Musical score for measures 354-356. The score is in 2/4 time and G major. It features a piano accompaniment and a tuba. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tuba plays a melodic line. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. There is an *arco* marking for the strings.

mf
p
pp Str. pizz.

357

Musical score for measures 357-360. The score is in 2/4 time and G major. It features a piano accompaniment and woodwinds. The piano part has a rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The woodwinds play a melodic line. Dynamics include *pp*.

Ob.
Hr.
Cl.
pp Bsn.
Db. pizz.
Str.

Musical score for measures 361-364. The score is in 2/4 time and G major. It features a piano accompaniment and woodwinds. The piano part has a rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The woodwinds play a melodic line. Dynamics include *pp*.

Fl.
Ob.
Hr.
pp

367 72

Cl.
pp

Ob.
pp

pp Bas.
Db. pizz.

p Str.

372

Fl.
pp

Cl.
pp

p Bas.
Db. pizz.

mp Str.

377 73

Fl.
Ob.
pp

Cl.
Hn.
pp

mp Bas.
Db. pizz.

mf Str.

382

Cl.
Hn.
pp

(Whip)

Bas. *Cresc.*
Vr. pizz.

52

386

Musical score for measures 386-389. The system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The bass line features a continuous eighth-note pattern. The grand staff has a piano part with a first ending bracket (F1.) and dynamic markings *p*, *mf dim.*, and *pp cresc.*.

390

74

Musical score for measures 390-393. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line has a dotted quarter note followed by eighth notes. The grand staff includes a piano part with dynamic markings *sempre cresc.*, *f*, and *ff*. There are also markings for *+ W.W.* and *Str. pizz.*.

394

Musical score for measures 394-398. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line has a continuous eighth-note pattern. The grand staff has a piano part with dynamic markings *p*, *pp*, and *ff*. There is a marking for *F1.*.

399

Musical score for measures 399-402. The system includes a bass line and a grand staff. The bass line has a continuous eighth-note pattern. The grand staff has a piano part with dynamic markings *cresc. molto*, *ff*, and *cresc.*. There are also markings for *Hn.* and *Scd*.

B. & H. 19071

404 75

ff
p
p

408

dim.
dim.
*

413 più lento

pp
pp
ppp
Ob.
Vi.

420 primo misura

p
p
p
dim.
pp

424 [76] in tempo (più lento)

435 [77] in tempo (ancor più lento)

442 [78] in tempo (lento)

448 *seconda misura*

p *dim.* *pp* *arco*

pp *Ha.*

79 *come prima- largamente*

455

pp cresc. *s* *Cym.* *Wind* *Str. Ha.* *pp sost.* *+ D. bsa. Vc.*

459

pp *s* *W.W. Vln. (pp)* *Tuba Db. pp pesante* *marcato*

463

p *s* *Wind* *W.W. Vln. (p)* *P D. bsa. Db.* *Vc.*

B. & H. 19071

58

467

Musical score for measures 467-470. The system includes a bass line with a *marcato* marking and a piano accompaniment. The piano part features dense chordal textures with many accidentals. A *P Tuba Db.* part is indicated at the bottom right.

471

80

Musical score for measures 471-474. The system includes a bass line with a *f cresc.* marking and a piano accompaniment. The piano part features dense chordal textures with many accidentals. A *mf cresc.* marking is present above the piano part. A *Wind* part is indicated above the piano part. A *Dbas mf cresc.* marking is present below the piano part. A *W.W. Vla.* part is indicated above the piano part. A *Brass* part is indicated above the piano part.

475

(IV)

Musical score for measures 475-478. The system includes a bass line with a *marcato* marking and a piano accompaniment. The piano part features dense chordal textures with many accidentals. A *Tuba Db.* part is indicated below the piano part. A *W.W. Vla.* part is indicated above the piano part. A *Brass* part is indicated above the piano part.

479

Musical score for measures 479-482. The system includes a bass line and a piano accompaniment. The piano part features dense chordal textures with many accidentals. A *8* marking is present above the piano part.

B. & H. 19071

483 *col foras*
ff
sempre ff e molto sostenuto
 W.W.
dim.
Str. mf sost.
Brass
 Tutti *f*

487

Tpt

493

f Hs.
marcato
 Trb. *f marcato*
sempre sost.

498

f marcato
mf
rall.
cresc.
f

Aldeburgh, May 3rd, 1963

10. Биографија уметника

Иван Јарић (1993) је почео да свира виолончело у класи проф. Милутина Младеновића, а од 2007. је код проф. Боже Сарамандића, у чијој класи је завршио средњу музичку школу „Мокрањац“. Основне и мастер студије завршио је у класи проф. Драгана Ђорђевића, а специјалистичке студије завршио је у класи проф. Срђана Сретеновића. Тренутно је студент завршне године докторских студија виолончела на Факултету музичке уметности у Београду, у класи проф. Срђана Сретеновића.

Похађао је мајсторске курсеве код врских уметника и педагога као што су Станислав Аполин, Леонид Горохов, Ксенија Јанковић, Марк Косовер, Анатолиј Крастев, Иван Кучер, Стефан Попов, Давид Старкведер, Минео Хајаши, Ралф Киршбаум, Дејвид Стрејнц, Иштван Варга, Тобијас Штосијек, Гавриел Липкинд, Денис Шаповалов.

Освојио је многе награде и признања, међу којима су: прве награде на Републичком такмичењу 2002, 2004, 2006. и 2008. у категорији за виолончело, као и прва награда у категорији за камерни дуо 2002, прве награде на Фестивалу музичких школа Србије 2004. и 2006, те на Отвореном школском такмичењу Музичке школе „Лисински“ 2000, 2001. и 2002. и специјална награда 2004, друге награде 2001. у категорији за виолончело и 2005. у категорији за камерни дуо, треће награде, у категорији за виолончело на Међународном такмичењу „Петар Коњовић“, 2009. и 2011, као и прве награде на Међународном такмичењу гудача у Нишу, 2009. Додељена му је награда из фонда „Драгомир Матић“ за најбољег ученика виолончела Музичке школе „Мокрањац“, 2006. и 2010. Добитник је градске стипендије за талентоване студенте и средњошколце за 2008. и 2010. годину, Награде из Републичког фонда за таленте, као и стипендије из фонда „Доситеја“ за најбоље студенте завршних година студија у Србији за 2014. и 2015. годину.

Наступао је као солиста у концертним дворанама Београда – Коларчева задужбина, Галерија САНУ, Гварнеријус, Скупштина града, Народни музеј, Галерија фресака, Етнографски музеј, Студентски културни центар, Галерија Прогрес, Руски дом, као и у концертним просторима широм Србије. Свирао је као солиста са БГО „Душан Сковран“ и са Камерним оркестром „Мокрањац“, са којим је наступао у Коларчевој задужбини и у вршачкој Катедрали.

Његово свирање са оркестром „Мокрањац“ у Коларчевој задужбини, где је свирао *Концерт у це молу* Ј. К. Баха, забележено је на компакт-диску који је издат у продукцији Музичке школе „Мокрањац“.

Наступао је у оквиру концерта младих талената на Београдском међународном „Чело фесту“ 2009. и 2010. године, као и 2011. у Фестивалском ансамблу Дејвида Стрејнца.

Од 2011. до 2015. свирао је у БГО „Душан Сковран“, са којим је наступао на концертима у Београду, Паризу, Загребу и Новој Горици.

Осим солистичких концерата, наступа и као камерни музичар. Члан је ансамбла „Београдски трио“ од 2017. године. Поред извођења композиција традиционалне музичке литературе, посебну склоност има према композицијама савременог музичког стваралаштва, посебно оним насталим у Србији. Учествовао је на фестивалима савремене музике као што су „КоМА“ (2016, 2018), Рострум+ (2018). Са члановима ансамбла „Београдски трио“ присутан је у пројектима (Рострум+), а стални је сарадник и на извођењу студентских испитних радова из композиције. У оквиру пројекта Рострум+, чланови овог ансамбла наступили су 2018. године у елитној Концертној дворани Палате лепих уметности „Бозар“ у Бриселу (Белгија), где су изводили дела српских композитора. Као солиста и као камерни музичар, ради на афирмисању и очувању музичког стваралаштва домаћих аутора широм Србије и у иностранству.