



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КЛАВИРСКА КАТЕДРА

Јелена Бајић

КОМПАРАТИВНИ ПРИСТУП ИЗВОЂАЧКОЈ ПРОБЛЕМАТИЦИ У СОНАТИ ОП.11
РОБЕРТА ШУМАНА И ВЕЛИКОЈ СОНАТИ ОП.37 ПЕТРА ИЉИЧА ЧАЈКОВСКОГ
Докторски уметнички пројекат
– писана теза –

Ментор: мр Нинослав Живковић, редовни професор
Коментор: др Марија Масникоса, ванредни професор

Београд 2020.

САДРЖАЈ

УВОД.....	1
I РОБЕРТ ШУМАН, КЛАВИРСКА СОНАТА ОП. 11.....	2
1.1 Извођачка проблематика у првом ставу Шуманове Сонате у фис-молу.....	4
1.1.1. Порекло тематског материјала.....	7
1.1.2 Ритмичка и динамичка сложеност.....	13
1.2 Извођачка проблематика другог става Шуманове Сонате оп. 11.....	18
1.3 Извођачка проблематика у трећем ставу Сонате.....	21
1.4 Извођачка проблематика у четвртном ставу сонате.....	26
II ПЕТАР ИЉИЧ ЧАЈКОВСКИ, ВЕЛИКА СОНАТА ОП. 37 У ГЕ-ДУРУ.....	36
2.1 Извођачка проблематика у првом ставу Велике сонате у Ге-дуру.....	38
2.2 Извођачка проблематика у другом ставу сонате.....	50
2.3 Извођачка проблематика у трећем ставу сонате.....	56
2.4 Извођачка проблематика у четвртном ставу сонате.....	61
III КОМПОЗИЦИОНИ УТИЦАЈ ШУМАНА НА КЛАВИРСКО СТВАРАЛАШТВО ЧАЈКОВСКОГ (КОМПАРАЦИЈОМ ПО СЛИЧНОСТИ ИЗМЕЂУ СОНАТЕ ОП. 11 У ФИС-МОЛУ И ВЕЛИКЕ СОНАТЕ ОП. 37).....	69
ЗАКЉУЧАК.....	79
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ:.....	80

УВОД

Поређење изабраних соната Роберта Шумана и Петра Иљича Чајковског заснива се на детаљној анализи музичких параметара, као и на истицању специфичности музичког стила ове двојице композитора кроз сличности и разлике у њиховом стваралаштву. Клавирска Соната оп. 11 Роберта Шумана и Велика соната оп. 37 Петра Иљича Чајковског представљају значајна дела романтичног периода, која су ретко заступљена на концертним програмима. Специфична су по томе што извођача подстичу на креативни ангажман у оквиру композиторовог стваралачког стила (нарочито када се говори о Великој сонати Чајковског). Размишљање изван граница клавирског звука развија извођачку фантазију и слушну имагинацију. Оба дела су карактеристична по сложености форме, психолошког и емоционалног плана. Иако су извођачки веома захтевне, сонате Шумана и Чајковског не потенцирају виртуозитет. „Сва бравурозна музика и мноштво пасажа застаревају с временом; спретност вреди једино тамо где служи вишим циљевима.“¹ Први део рада бави се анализом извођачке проблематике у Шумановој Сонати оп. 11, други део рада бави се истом проблематиком у Великој сонати оп. 37 П. И. Чајковског, а трећи део рада посвећен је утицају Шумана на стваралаштво Чајковског кроз компарацију претходно поменутих соната. Тумачење садржаја ових композиција се базира на детаљној анализи музичких параметара, као и њихове литерарне позадине која игра значајну улогу у формирању извођачке концепције. Музичка анализа, која је по својој природи свеобухватна, усмерена је на мноштво различитих сегмената. Овај рад не треба да има за циљ да пружи строго ограничена упутства за извођење горе поменутих клавирских соната, већ да код извођача подстакне имагинацију и да испровоцира размишљање о могућностима широке лепезе изражајних средстава у клавирској музици.

¹ Роберт Шуман, *Музичка правила за сваки дан и цели живот* (Студио лирика Београд, 2015, превод са немачког Драгослав Илић.); 10 Наслов оригинала Robert Schuman, *Musikalische Haus- und Lebensregeln Aphorismen*

I РОБЕРТ ШУМАН, КЛАВИРСКА СОНАТА ОП. 11

Роберт Шуман (1810-1856) је био пијаниста који се, након што је повредио десну руку, усмерио ка каријери композитора и музичког критичара. Његов стил компоновања је карактеристичан по споју литерарног и музичког интересовања. За формирање извођачке концепције Шуманове Сонате оп. 11 у фис-молу неопходно је ослонити се на одређене чињенице из Шумановог живота. Шуман је патио од психичких поремећаја који су свакако умањили квалитет његовог живота, али су имали позитивног утицаја на његово стваралаштво. „Проблем разликовања његовог креативног и психотичног понашања збуњивао је многе биографе, музикологе и психијатре.“² Соната оп. 11 у фис-молу је пример везе између Шумановог приватног живота и музике. Клавирска Соната оп. 11 у фис-молу је посвећена Клари Вик. Роберт је Клару упознао марта 1828. године на једној од музичких вечери које је организовао њихов заједнички пријатељ др Ернст Август Карус (Ernst August Carus). Тада је Шуман чуо Кларино свирање и упознао је Фридриха Вика, Клариног оца, свог будућег ментора.³ Подстакнут Клариним свирањем, неко време је одлазио код господина Вика на часове клавира. Робертова наклоност према Клари се постепено развијала кроз упознавање њене уметничке личности. Иако је Вик ценио Шумана као композитора – Клара је често јавно изводила Шуманова дела уз очево одобравање – Фридрих се изричито противио зближавању Роберта и Кларе, а у једном тренутку је забранио сваки вид њихове комуникације. Клара и Роберт су овај проблем решили тајним дописивањем, иако им је то доносило многе потешкоће. „Кларин једини контакт са Робертом оствариван је кроз његову музику: она је свирала Токату и Прву клавирску сонату (у рукопису) за мале, приватне музичке кругове у Дрездену“⁴ наводи Ненси Б. Рајх и истиче да су то биле године стваралаштва (1835-37), током којих је Шуман компоновао своја најпознатија и најстраственија дела за клавир која укључују:

² Peter Ostwald, *Schuman Music and Madness*, (London, Victor Gollancz limited, 1985), предговор

³ Биографски подаци са ове стране су преузети из књиге Nancy B. Reich, *Clara Schumann The artist and the Woman*, (London, Victor Gollancz ltd, 1985)

⁴ Nancy B. Reich, *Clara Schumann The artist and the Woman*(Londaon, Victor Gollancz ltd, 1985)

„Davidsbundlertanze op. 6”, „Fantasiestucke op. 12”, Фантазију у Це-дуру и три клавирске сонате: Сонату оп. 11, Сонату оп. 14 и Сонату оп. 22. Након што је Клара напунила двадесет прву годину, венчала се са Робертом. „Брак Роберта и Кларе је јединствен у музичкој историји. Они су спојени и остају заједно не само због заједничког музичког укуса и искуства, обостране емоционалне везаности и физичког привлачења, већ и због њихових музичких и креативних потреба којим су се међусобно допуњавали.”⁵

Спој музичког и литерарног интересовања значајно је утицао на формирање Шумановог специфичног композиторског стила. Књижевни узор Роберта Шумана након смрти његовог оца био је Жан Пол Рихтер (1763-1825), који је често приказивао своје главне јунаке као подвојене личности. У књизи *Године адолесценције* („*Die Flegeljahre*“) романописац говори о Вулту и Валту, пару близанаца, који представљају контрастне стране људског карактера. Вулт је импулсиван и независан, а Валт је стидљив и повучен. Шуман је очито био инспирисан Жан Половом књигом у креирања Флорестана и Еузебијуса, измишљених ликова који су представљали различите стране његове персоне. Флорестан симболизује екстревертну и мужевну страну Шуманове личности. Еузебијус је измишљен након Флорестана и представља интровертну и феминину страну Шуманове личности. Флорестан и Еузебијус су постали саставни делови Шуманове личности, који су му давали идеје за музичке и књижевне пројекте и подржавали га у емоционално тешким тренуцима. Формирање измишљених пријатеља је свакако било одраз композиторове веома живе имагинације, али и психотичних тенденција. Спој Шуманове љубави према музици и писању резултирао је оснивањем часописа „*Neue Zeitschrift für Musik*“ („Нови журнал за музику“) у којем су Флорестан и Еузебијус имали главне улоге код потписивања Шуманових музичких есеја. Постојање имагинарних ликова у Шумановој фантазији је био његов одбрамбени механизам приликом проживљавања тешких емотивних криза. Утицај књижевности Жан Пола на стил компоновања Роберта Шумана се испољавао у Шумановом односу према импровизацији, такође и у употреби непрекиданих фраза, изненадним модулацијама и променама темпа.

Соната оп. 11 у фис-молу (1836) је за Шумана представљала велики композициони изазов, јер је то био његов први покушај компоновања велике форме - четвороставачног

⁵ Nancy B. Reich, *Clara Schumann The artist and the Woman*(London, Victor Gollancz ltd, 1985), 103

цикличног дела. Током тридесетих година 19. века соната није била популаран инструментални жанр. Музички жанр сонате је у то време био у периоду стагнације. Петер Оствалд је у Шумановој биографији истакао да је овај композитор покушао да поврати жанру сонате сјај који је он поседовао у доба Бетовена и Шуберта, креирајући свој јединствени „романтични“ стил клавирске сонате. Клавирске сонате: оп. 11 у фис молу, оп. 14 у еф–молу, оп. 22 у ге-молу, и Фантазија оп. 17 у Це-дуру су четири величанствена Шуманова дела за клавир. Шуманов биограф Јенсен истиче да је Шуманова соната оп. 11 једна од извођачки најинтригантнијих.

1.1 Извођачка проблематика у првом ставу Шуманове Сонате у фис-молу

Први став Сонате започиње спорим уводом од 52 такта са ознаком темпа *Un poco adagio*. Овај увод је према Чарлсу Розену написан у духу “песме без речи”, у форми велике троделне песме **АБА1**, наративно-патетичног карактера. Одсек **А** траје од 1. до 21. такта, и модулира из фис-мола у А-дур. Одсек **Б** (од 22. до 38. такта) писан је у А-дуру и модулира на доминанту фис-мола, доносећи нови тематски материјал који се касније јавља у другом ставу сонате. Након одсека **Б** следи одсек **А1** (од 39. до 52. такта), који је у основном тоналитету и садржи исти тематски материјал као одсек **А** (од 39. до 52. такта), али у скраћеном обиму. **Одсек А**, (од 1. до 21. такта): Две упадљиве црте увода су двоструко пунктирани ритам мелодијске линије и широко разлагање хармоније у пратњи у левој руци, где је хармонија на другој доби разложена у супротном смеру, (наниже уместо навише). Овај поступак доприноси потцртавању патетичног карактера. Фактура је скривено трослојна. Ради постизања експресивности и кантабилности мелодијске линије треба обратити пажњу да последња тридесетдвојка у такту (у десној руци) не буде превише скраћена. Слушни фокус извођача треба да буде усмерен на задржавање двоструко пунктиране ноте и налажење одговарајућег баланса са *sf* у мелодијској линији.

Пример 1

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр.1, Први став, тт 1-5

Grand Sonata No. 1
Op. 11

INTRODUZIONE.
Un poco Adagio.



Пример 2

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр.1, Први став, тт 6-15, пример трогласа:



Одсек Б (од 22. до 38. такта) Тематски материјал одсека **Б** који садржи динамичку ознаку *sotto voce* нежног је карактера. Мелодијска линија је у овом одсеку у октавама. Задатак извођача је да пажљиво слуша излаз из октаве да би постигао илузију „распеваности“.

Пример 3

Р. Шуман, Соната Оп 11, Први став, бр1, тт 22-25, *sotto voce*:



Одсек Б је у А-дуру. Хармонска промена у 28. такту увода најављује враћање у фис-мол. Да би се нагласила ова хармонска промена, прво појављивање силазне квинте у басу (у оквиру хармонске пратње А-дура) - треба свирати тише. До појачавања звука долази истицањем нове хармонске функције (доминанта за фис-мол у 28. такту), што је Шуман обележио акцентом у мелодијској линији. Још једна хармонска промена коју треба динамички издвојити појављује се у оквиру треће четвртине 31. такта, (доминанта за Де-дур).

Пример 4

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт 26-35, пример појаве хармонија које треба истаћи:



Одсек А1 (од 39. до 52. такта) је поновљени А одсек у скраћеном облику.

Стандардна (генерална) роматнична тешкоћа је свирање на три плана које је у овом случају отежано обрнутом фигурацијом у левој руци.

1.1.1. Порекло тематског материјала

Порекло тематског материјала је (делимично) значајно приликом формирања извођачке концепције првог става Сонате, пошто је повезано са односом Кларе и Роберта и њиховим међусобним креативним утицајем. Шуман у овом одсеку користи тематски материјал из сопственог дела „Фанданго“ које је компоновао 1832. године. Сличност фактуре овог дела са фактуром прве теме првог става је очигледна.

Пример 5

Р. Шуман, „Фанданго“ манускрипт:



Пример 6

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, тт_53-93 *Allegro vivace* :

The image displays a musical score for the first movement of Robert Schumann's Sonata Op. 11, No. 1, marked *Allegro vivace*. The score is presented in seven systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system is marked *Allegro vivace.* and *f*. The second system has a *p* dynamic marking. The third system has a *p* dynamic marking. The fourth system has a *p* dynamic marking and a *like* marking above the treble staff. The fifth system has a *p* dynamic marking. The sixth system has a *poco* dynamic marking. The seventh system has a *poco* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Фанданго је живахна игра у троделном такту пореклом из Шпаније. Традиционално се изводи уз инструменталну пратњу гитара и кастањета. Присуство Кларе у Сонати је

видљиво кроз преузимање мотива силазне квинте из њене композиције “Balet des revenants” (објављеног у њеном делу *Quatre pieces caracteristiques* op. 5). Шуман је у својим књижици *Музичка правила за сваки дан и цели живот* истакао симболички значај интервала квинте следећим речима: „Управо видим да је брак (e-h-e) врло музикална реч и то баш квинта.“⁶ Одмах након излагања Клариног мотива силазне квинте, (у примеру означено црвеном бојом), Шуман користи тематски материјал из „Фанданга“.

Пример 7

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт 53-55, *Allegro vivace*, пример Клариног мотива и „Фанданго“ мотива:



Прва тема у првом ставу - *A1* (од 53. до 99. такта) - појављује се након лаганог увода и карактеристична је по наступу Клариног мотива и „фанданго мотива“. Међусобно преплитање ова два мотива је одлика целог првог става. Наступи Клариног мотива и „фанданго“ (Шумановог) мотива се појединачно јављају на почетку одсека *Allegro vivace*, што на неки начин симболизује и физичку одвојеност Кларе и Роберта. Кларин мотив силазне квинте на почетку *Allegro vivace* одсека (53. такт), појавиће се поново након 19 тактова. Ишчекивање Клариног мотива изазива нестрпљење и ствара музичку тензију код слушаоца. Шуманов мотив „фанданга“ се понавља у све краћим временским интервалима, изазивајући узнемиреност и тражење Клариног мотива. Оваквом употребом мотивског

⁶ Роберт Шуман, *Музичка правила за сваки дан и цели живот* (Студио лирика Београд, 2015, превод са немачког Драгослав Илић;), 26 Наслов оригинала Robert Schuman, *Musikalische Haus- und Lebensregeln Aphorismen*

материјала чини се да Шуман код слушаоца изазива жељу да опет чује Кларин мотив, који се поново јавља на последњој осмини 71. такта, али овог пута у *forte* динамици, у удвојеним октавама.

Пример 8

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт 53-77 пример градације употребе мотивског материјала:

The image shows a musical score for the first movement of Schumann's Sonata Op. 11, No. 1, measures 53-77. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). It features a piano accompaniment with a prominent bass line. The tempo is marked 'Allegro vivace.' and the dynamics range from 'f' (forte) to 'p' (piano). The score is annotated with yellow highlights on the piano part and red boxes around specific passages in the bass line, illustrating the development of a motif.

Након још неколико самосталних (појединачних) наступа, Кларин и „фанданго мотив“, у једном тренутку наступају истовремено. Овај наступ симболизује жељу за спајањем Кларе и Шумана кроз музику. Истовремени наступ оба мотива је циљна тачка градације која је започела *Allegro vivace* одсеком. Због тога се овај наступ јавља у динамици *ff* и представља завршетак прве теме *A1*. После овог наступа, претходно

наведени мотивски материјал је исцрпљен и појављује се други мелодијски материјал који ће бити коришћен у развојном делу сонате. Нови мелодијски материјал (**мост 1**) траје свега осам тактова и представља прелазну реченицу до следеће теме - **A2** (108-123 такта) - која има нову ознаку за темпо и карактер (*passionato a tempo.*)

Пример 9

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт 95-97, пример истовременог наступа варираног Клариног мотива и „Фанданго“ мотива:



Кларин мотив се појављује у различитим карактерима кроз све ставове у сонати. Сходно томе, Роберт у писму Клари представља Сонату као „усамљени крик срца за тобом... у којој се твоја тема појављује у сваком могућем облику”⁷. Шуман испољава изузетну креативност у интегрисању Клариног мотива у музички ток сонате. У развојном делу првог става Сонате (од 176. до 332. такта) се најбоље може уочити појава Клариног мотива у различитим карактерима. Узбудљиви почетак развојног дела доноси Кларин мотив прво у басу у *piano* динамици, а после три такта исти мотив у удвојеним октавама појављује се у највишем гласу са ознаком *forte*. После још једне такве фразе Кларин мотив се јавља у дурском тоналитету у новој динамици у 191. такту. (Пример Клариног мотива у развојном делу). Цео овај одсек (од 191. до 222. такта) не садржи ниједан наступ „фанданго мотива“. Може се претпоставити да је ово Кларина епизода која уноси ведрину и светлост. Пред крај овог дела, у 218. такту, Кларин мотив се враћа у мол, најављујући мрачно расположење одсека који следи. У наредном одсеку са ознаком темпа *Poco più*

⁷ Peter Ostwald, *Schuman Music and Madness*, (London, Victor Gollancz limited, 1985), 125

lento, музички ток је много мирнији, што иницира појаву новог карактера. Наступ „фанданго мотива“ на почетку овог одсека симболизује уморног Шумана. Може се претпоставити да је овај одсек (од 223. до 248. такта) епизода Шумановог мотива, пошто је евидентно одсуство Клариног мотива.

Пример 10

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт 189-200 пример Клариног мотива у развојном делу:



The image shows a musical score for Example 10, consisting of two systems of piano and clarinet parts. The piano part is on the left and the clarinet part is on the right. The score is in G major and 3/4 time. The tempo is marked *animato*. Red boxes highlight specific motifs in both parts. The first system shows the piano part with a red box around measures 189-190 and the clarinet part with a red box around measures 189-190. The second system shows the piano part with a red box around measures 191-192 and the clarinet part with a red box around measures 191-192.

Пример 11

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт, 219-231 пример „Фанданго“ мотива у развојном делу:

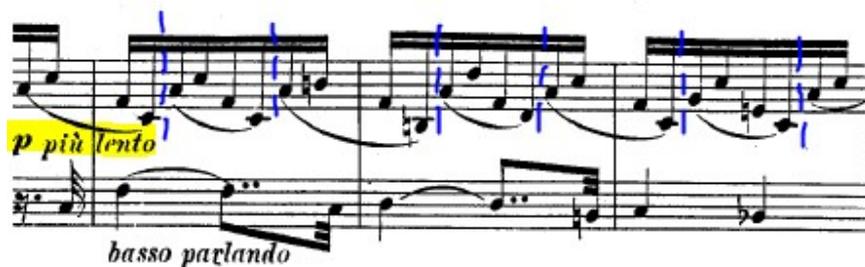


The image shows a musical score for Example 11, consisting of two systems of piano and clarinet parts. The piano part is on the left and the clarinet part is on the right. The score is in G major and 3/4 time. The tempo is marked *pp un poco più lento*. Yellow highlights are present in both parts. The first system shows the piano part with yellow highlights around measures 219-220 and the clarinet part with yellow highlights around measures 219-220. The second system shows the piano part with yellow highlights around measures 221-222 and the clarinet part with yellow highlights around measures 221-222. The tempo is marked *sempre p*.

„Фанданго мотив“ је специфичан за први став Сонате, али Кларин мотив Шуман користи и у другом, трећем и четвртом ставу. Упадљива карактеристика развојног дела (од 176. до 332. такта) првог става Сонате је изненадна појава теме из увода првог става (на последњој осмини 267. такта), која нагло зауставља претходну градацију у темпу и динамици. Овај одсек (од 267. до 179. такта), траје свега 12 тактова и представља пресек између првог и другог дела развојног одсека. Обележени лукови, (у деоници пратње у десној руци), увек прелазе тактне црте формирајући акценте на ненаглашеним деловима такта. То ствара ефекат померања тактних црта и доприноси ритмичкој нестабилности. Драматски карактер је појачан хармонском дихотомијом између мелодије и пратње.

Пример 12

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт 268-271 пример реминисценције на тему из увода



1.1.2 Ритмичка и динамичка сложеност

Једна од основних карактеристика Шумановог стила је ритмичка сложеност фактуре. Ритмичка сложеност фактуре је уочљива и у одломку са ознаком *passionato a tempo* који представља тему **A2**. Фактура овог одсека је вишеслојна. Први слој чини мелодијски глас који се изводи палцем десне руке, други слој чине тонови који се изводе левом руком, а трећи слој су терце у највишем гласу. Прва група нагласака је она која се јавља у мелодијском гласу на ненаглашеном делу такта, (у примеру су ови акценти обележени црвеном бојом). Друга група нагласака је она које извођач чује у унутрашњем слуху, а налази се у терцама највишег слоја који изводи десна рука, (у примеру су ови

акценти означени жутом бојом). Трећа група нагласака је она која истиче синкопирани ритам у деоници леве руке, (у примеру су ови акценти обележени плавом бојом).

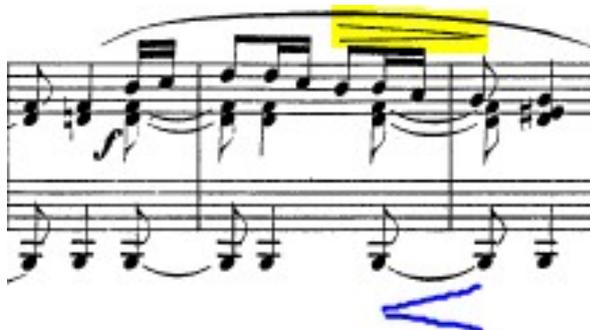
Пример 13

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт 104-111, пример ритмичке сложености:

У одломку Allegro vivace (58. такт) последња осмина у такту је повезана лигатуром са првом осмином на јакој доби у наредном такту. Да би нагласио синкопирани ритам, извођач треба да дослуша у крешенду унутрашњим слухом ноту под лигатуром на првој доби. Десна рука за то време изводи „фанданго мотив“ који је динамички конципиран тако да завршава диминуендом. Ово је релативно сложен проблем за извођача, пошто се истовремено јављају различити динамички захтеви.

Пример 14

Р. Шуман, Соната Оп 11, Први став, бр1, тт 63-65, пример динамичке сложености:



Након завршетка теме *A2* налази се *мост 2* (од 123. до 146. такта) који започиње одсеком *Piu lento*. Упадљива карактеристика одсека *Piu lento* је честа употреба „фанданго мотива“ у различитим тоналитетима. У овом одсеку „фанданго мотив“ се спроводи кроз различите тоналитете, где сваки тоналитет означава нову метричку целину. Одсуство Клариног мотива силазне квинте током три наступа метричке целине са „фанданго мотивом“ симболизује Шуманову усамљеност. Прва метричка целина завршава се полуумањеним квинтсекстакордом на сниженом другом ступњу ес- мола, и разрешава се у нову метричку целину у цис-молу. Шуман наставља да тражи одговарајућу хармонију која ће разрешити напетост. Друга метричка целина започиње у цис-молу и хармонски се развија на идентичан начин као прва метричка целина. Шуман још увек није пронашао хармонско разрешење које олакшава тензију код слушаоца. Трећа метричка целина је у хамолу и у њеном даљем току се по први пут јавља осећај хармонске извесности наступом доминанте А-дура, која уводи слушаоца у наредни одсек у А-дуру. Оваква хармонска конструкција симболизује осећај радости човека који је нашао излаз из мрачне неизвесности.

Пример 15

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт 123-136 пример секвенце у одсеку *Piu lento*:

The image shows a musical score for Example 15, consisting of two systems of piano and right-hand staves. The first system is marked *p piu lento* and features a red box highlighting a sequence of chords in the right hand. The second system is marked *p*, *un poco ritenuto*, and *a tempo*, with yellow boxes highlighting specific chords and a red box highlighting another sequence. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and tempo markings.

Друга тема (од 147. до 175. такта) је лирског карактера. Она евоцира осећање среће, блаженства и наде својим топлим наступом у А-дур тоналитету. Честа смена тоничног и доминантног акорда ствара карактеристику типичну за успаванку.

Пример 16

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт 144-151, пример смене хармонија која асоцира на успаванку :

The image shows a musical score for Example 16, consisting of two systems of piano and right-hand staves. The first system is marked *dimin.* and the second system is marked *mf*. The right-hand staff features four chords highlighted in yellow, with red letters 'D' and 'T' above them, indicating dominant and tonic chords respectively. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and tempo markings.

У репризи (од 331. до 419. такта) ова тема се јавља у фис-молу, изазивајући осећај туге и безнађа. „Дисонанце дају музици најлепшу чар, као патње животу“⁸ Овим исказом је Шуман сам најбоље одредио изражајну улогу хармоније у својим делима.

Пример 17

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Први став, тт 392-419 пример друге теме у репризи:

The image shows a page of musical notation for Robert Schumann's Sonata Op. 11, No. 1, first movement, measures 392-419. The score is in F major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and includes markings for 'riten.' (ritardando) and 'lento'. The lyrics 'e di mi - ni - en - do' are written under the piano part. Red boxes highlight specific harmonic passages in the bass line, and yellow boxes highlight the lyrics and the 'ritard.' marking.

Први став се завршава наступом Клариног мотива у басовој линији, који је био почетни мотив који је отворио *Allegro vivace* одсек. На тај начин Шуман заокружује целину првог става. Задржани тон *a* из мале октаве, који представља трећи ступањ фис-мол тоналитета, постаје тоника А-дур тоналитета којим започиње нежна и дирљива Арија другог става.

⁸ Роберт Шуман, *Музичка правила за сваки дан и цели живот* (Студио лирика Београд, 2015, превод са немачког Драгослав Илић;), 28 Наслов оригинала Robert Schuman, *Musikalische Haus- und Lebensregeln Aphorismen*.

1.2 Извођачка проблематика другог става Шуманове Сонате оп. 11

Други став Сонате је *Aria*, чија се тема већ појавила у уводу првог става (пример *sotto voce*) Шуман је за ову тему употребио тематски материјал из песме „An Anna“, која се појављује у његовој збирци од једанаест песама за глас и клавир компонованих 1828. године. Речи песме је написао Јустиниус Кернер (Justinius Kerner, 1786-1862) и она преведена на српски гласи овако:

*„Не у долини моје слатке домовине
Где сребрна извора жубори пој –
Него блед, ношен са бојних поља
На тебе мислим, слатки животе мој!
И последњи мој пријатељ паде
Зар да ја будем једини што ту остаде?
Не! Бледи гласник ускоро ће да сврати
У слатку домовину да ме отпрати.“⁹*

*„ Nicht im Tale der süssen Heimat,
Beim Gemurmel der Silberquelle—
Bleich getragen aus dem Schlachtfeld
Denk' ich dein, du süssee Leben!
All die Freunde sind gefallen,
Sollt' ich weilen hier der eine?
Nein! schon naht der bleiche Bote,
Der mich leitet zur süssen Heimat.“*

⁹ Превод са немачког Јелена Зивлак

Пример из песме за глас и клавир „An Anna II“ је написан у Еф-дуру. Она садржи једноставну клавирску пратњу. Шуман је у другом ставу Сонате оп. 11 транспоновано ову тему у тоналитет А-дура и том приликом направио је минималне ритмичке измене у мелодији.

Пример 18

Р. Шуман, из Збирке 11 песама за глас и клавир, „An Anna II“, тт 1-4 ¹⁰

Пример 19

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Други став, тт 1-3, почетак *Арије*:

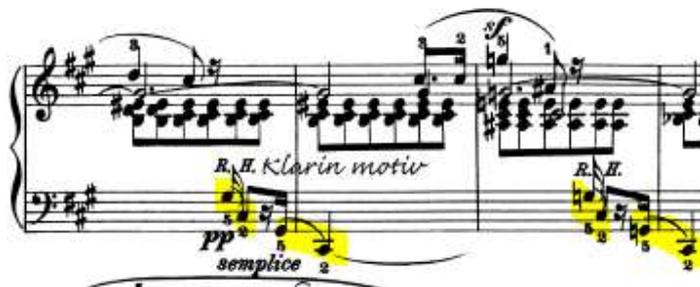
Вокални утицај на клавирско стваралаштво Шумана је овде евидентан. Главна потешкоћа за извођача је постизање *кантабилног* свирања на клавиру. (Како би се такав звук обликовао пожељно је слушати певаче). Шуман је истакао да: „Од певача и певачица

¹⁰ Нотни пример је преузет из Шуманове композиције: *11 Songs, RSW:Anh:M2*, са сајта IMSLP, Music Library

може много да се научи. Ипак, немој све да им верујеш!“¹¹ Други став је написан у форми АБА, са карактерном ознаком *senza passione, ma espressivo*. Први одсек А доноси мелодијску линију у горњем гласу која се у свом даљем развоју смењује са наступом Клариног мотива у басу. Појавом Клариног мотива у другом ставу Шуман нас подсећа на тематски материјал првог става и на тај начин ствара осећај јединства у Сонати.

Пример 20

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Други став, тт 6-8 пример приказа Клариног мотива:



У одсеку Б (од 16. до 26. такта) мелодијска линија прелази у доњи регистар, изводи се левом руком, док у горњем регистру десна рука изводи шеснаестинске фигурације.

Пример 21

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Други став, тт 14-19, пример мелодије Б одсека:



¹¹ Роберт Шуман, *Музичка правила за сваки дан и цели живот* (Студио лирика Београд, 2015, превод са немачког Драгослав Илић.), 14 Наслов оригинала: Robert Schuman, *Musikalische Haus- und Lebensregeln Aphorismen*

Одсеком А завршава се други став, који укупно има 46 тактова.

Други став сонате је релативно кратког трајања, што не умањује његову високу уметничку вредност. Многи га сврставају међу најлепше сонатне ставове у целокупној клавирској литератури.

1.3 Извођачка проблематика у трећем ставу Сонате

Соната из класичног периода је имала менует као један од ставова. Овај концепт је изменио Бетовен увођењем скерца уместо менуета у своју сонату. Романтичари Шопен, Шуман и Брамс су то прихватили. Трећи став Шуманове Сонате носи назив *Scherzo e Intermezzo*. У њему је коришћен тематски материјал из Шумановог раније компонованог сета *Бурлески* (1832. г).¹² Бурлеска се као жанр појављује и у музици и у књижевности када аутор жели да прикаже хумористички несклад између теме и њене стилске обраде. Значење речи скерцо је шала, међутим ставови са оваквим насловом су далеко сложенији и код Бетовена и код Шумана. Код Шумана је скерцо чак попримио обележја бурлеске. Бурлескни карактер музике Шуман постиже пунктираним ритмом, честом и неконвенционалном употребом акцената, хоризонталном полиметријом и наглашавањем почетака и крајева фраза. Трећи став сонате је написан у форми сложене троделе песме **АБА**. Одсек А је велика троделна песма са насловом *Скерцо*. Одсек Б носи наслов *Интермецо (аба)*, који је написан у ритму полонезе. Повезан је са репризом речитативним одсеком. Након тога поново се враћамо на Скерцо А.

Шуман је користио различите ознаке за акценте од којих је динамичка ознака *sf* означавала најјаче акцентоване тонове. Клајв Браун (Clive Brown) је у својој књизи *Classical and Romantic Performing Practice* истакао да је рангирање акцентуације код Шумана према падајућем редоследу снаге следеће: *sf*, *^* и *>*. Скерцо **АБА** који је написан у

¹² Информација је преузета из књиге Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature*, Schirmer Books New York, 1996.

троделном такту (3/4), почиње наглашеним упадом леве руке на трећем, ненаглашеном делу такта. Упадљива карактеристика трећег става је честа употреба акцената са ознаком *sf*, на почетку и на крају фразе. (пример акцената од 1. до 5. такта). Ова необична употреба акцената доприноси карикатуралном (дијаболачком) карактеру.

Пример 22

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Трећи став, тт 1-5, пример акцената:



Друга употреба акцената са динамичком ознаком *sf* ствара ефекат померања тактних црта и наводи извођача на промену метра са 3/4 на 2/4. Честа употреба хоризонталне полиметрије представља једну од Шуманових стилских карактеристика. Она има драматуршку функцију и служи побуђивању музичког тока.

Пример 23

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Трећи став, тт 27-32, пример хоризонталне полиметрије :¹³



Одсек **Б** у Скерцу започиње новом ознаком темпа *Piu Allegro*. Ознаком за темпо коју Шуман на овом месту уписује као *Allegro*, одсек **Б** представља још веселији и живљи покрет у мелодији.

¹³ У примеру хоризонталне полиметрије плавим линијама су обележене замишљене тактне црте које упућују извођача на дводелни такт

Две различите врсте артикулације представљају одређену извођачку тешкоћу. Мелодијска линија, која се појављује у унутрашњем гласу десне руке је синкопираног ритма. Овај мелодијски глас се изводи *legatissimo*, што значи што је могуће повезаније, наспрам осталих гласова који се изводе *leggierissimo*, дакле што лакше и краће. Ова проблематика од извођача захтева одличну способност координације.¹⁴ Одсек *Piu Allegro* започиње Клариним мотивом у левој руци, који представља везивно ткиво читаве Сонате. Кларин мотив је записан у динамици *pp* са ознаком *leggierissimo*.

Пример 24

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Трећи став, тт 51-53, пример приказа Клариног мотива:



Извођачка дилема се јавља када се на крају *Piu Allegro* одсека појави ознака за убрзавање темпа „*un poco accelerando*“. С обзиром да је одсек **Б** написан у бржем темпу од одсека **А**, пре би се очекивала појава *ritardanda*, а не *acceleranda* у функцији повратка на спорији темпо **А** одсека.

Интермецо почиње са новим тематским материјалом, у ритму полонезе. „Типичан ритам пратње у полонези је $\frac{3}{4}$ записане као осмина, две шеснаестине и четири осмине.“¹⁵ Ритам Шумановог *Интермеца* је незнатно измењен продужењем прве осмине и коришћењем тридесетдвојки у мелодији десне руке. Комбинација ритмичког обрасца у

¹⁴ Нешто више о извођачким проблемима координације у фактури биће речено у поглављу посвећеном композиционо-техничком утицају Шумана на клавирско стваралаштво Чајковског приликом поређења извођачке проблематике у наведеним сонатама.

¹⁵ Душан Сковран и Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима* (Универзитет уметности у Београду, седмо непромењено издање, Београд 1991), 108

десној руци и осминског покрета у левој заједно стварају ритам полонезе. Лева рука има специфичне акценте и наглашен синкопиран ритам у басу.

Пример 25

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Трећи став, тт 147-148, пример ритма полонезе у Интермецу :



Интермецо носи јединствену карактерну ознаку *Alla burla, ma pomposo*. Интермецо је написан као троделна песма. Први *a* одсек (од 147. до 154. такта) започиње у Де-дуру и води у е-мол, почетни тоналитет *b* одсека, који траје четири такта. Одсек *b* у *Интермецу* има малу полиритмичку тешкоћу свирања квинтоле над осминском пратњом.

Пример 26

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Трећи став, тт 155-156, пример квинтоле:



У левој руци на почетку одсека **б** у *Интермецу* се јавља покрет „хорн квинти“ (обележен плавом бојом у примеру квинтоле), који подстиче извођача на тражење специфичног тембра на клавиру. Интермецо је повезан са репризом одломком речитативног карактера у духу барокног секо-речитатива (*recitativo secco*). „Речитатив је типичан за оперу и означава начин певања који је ближи говорној речи. Каткад се речитативни карактер мелодике преноси и у инструменталну музику, ради постизања нарочитог драмског израза.”¹⁶ Шуман специјално наглашава шалјиве ефекте. Речитативни ток шеснаестина у левој руци бива прекинут појавом *sforzato* акорада.

Пример 27

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Трећи став, т 167, пример *sollo* и *tutti* наступа у речитативу:



Ови *sforzato* акорди у речитативу асоцирају нас на пратњу континуа (обележени црвеном бојом у примеру), насупротив покрету шеснаестина у левој руци који представљају соло наступе (обележени жутом бојом у примеру *sollo* и *tutti* наступи у речитативу). Драматична атмосфера бива на кратко прекинута наступом мелодије у десној руци са ознаком „*Quasi oboe*“. Дакле, Шуманова звучна имагинација овде асоцира на оперско и оркестарско размишљање. Иза одсека **Б** следи доследна реприза.

¹⁶ Душан Сковран и Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима* (Универзитет уметности у Београду, седмо непромењено издање, Београд 1991), 326-329

1.4 Извођачка проблематика у четвртом ставу сонате

Извођачка проблематика која се јавља у Финалу Шуманове Сонате оп. 11 тиче се комплексности формалног тематског и тоналног плана и меморисања фактуре.

Шуман је придавао велики значај анализи форме. „Тек када ти форма буде сасвим јасна биће ти јасан и дух композиције“¹⁷. Постоје различита тумачења структуре овог става. „Шуман је у Финалу Сонате оп. 11 усвојио нови структурални приступ који је фрустрирао критичаре, са намером опажања нове структуре као наставка класичног стила.“¹⁸ Према Јенсену структура овог става сонате је дводелна. Први део (од 1. до 189. такта) је са тоналним одсецима фис-мол, Ес-дур и А-дур. Други део (од 190. до 396. такта) је базиран на истом тематском материјалу, који се спроводи по другим тоналитетима. (Це-дур, це-мол, Ес-дур, Фис-дур). Кода (од такта 397. до такта 462.) је у Фис-дуру. С обзиром на то да је Шуман био велики поштовалац Јохана Себастијана Баха, није искључена могућност да је Шуман преузео модел дводелне форме коју је Бах користио у својим сонатама, свитама и партитама. Стјуарт Гордон, пијаниста и музиколог (Gordon Stewart) сматра овај став неком врстом слободног ронда зато што се прва тема појављује пет пута у току става. Шуман је био веома инвентиван у креирању тематског материјала у финалном ставу сонате. У овом ставу може се уочити девет различитих тематских одсека. У даљем раду ови тематски одсеци су обележени словима А, В, С, D, Е, F, G, H, I. Тематско богатство овог става подстакло је пијанисту Јонти Соломона (Yonti Solomon) да га опише као „раскош идеја које се међусобно смењују као калеидоскопске слике“.¹⁹ Финале почиње тематским одсеком А, који је прелазни облик мале дводелне песме у фис-молу и завршава каденцом у А-дуру. Мотивска структура у тематском одсеку А је подвучена артикулацијом која утиче на промену такта из $\frac{3}{4}$ у $\frac{2}{4}$. Ово је хемиола која се појављује и у трећем ставу. (Погледај пример хоризонталне полиметрије).

¹⁷ Роберт Шуман, *Музичка правила за сваки дан и цели живот*, (Студио лирика Београд, 2015, превод са немачког Драгослав Илић.), 22 Наслов оригинала: Robert Schuman, *Musikalische Haus- und Lebensregeln Aphorismen*

¹⁸ Eric Frederic Jensen, *The Master Musicians Schumann* (Oxford University press, second edition), 2012.

¹⁹ Peter Ostwald, *Schuman Music and Madness*, (London, Victor Gollancz limited, 1985), 126

Пример 28

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 1-5, Пример тематског одсека А



Ознака темпа *Allegro un poco maestoso* упућује извођача на узвишен и свечан карактер прве теме. Тематски материјал **B** се појављује на трећој доби 16-ог такта у а-молу. Испрекиданог је ритма са специфичним нагласцима.

Пример 29

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 16-17, пример прелаза тематског материјала са **A** на **B**:



Ритмички образац тематског материјала **C** је већ унапред најављен у претходном тематском одсеку (**B**), али се овога пута појављује у новом карактерном контексту. Претходни тематски одсек **B** је био речитативног, драмског карактера контрастног мелодији која почиње у Ес-дуру у 24. такту и која је нежна и полетна. Ова мелодија се одвија у испрекиданом ритму у деоници десне руке са ознаком *p delicate*. Испрекидани ритам ове мелодије садржи континуирани низ од три шеснаестине под луком, које су

одвојене једном шеснаестинском паузом. Ова ритмичка фигурација ствара осећај задиханости и усхићености. (пример теме *C*).

Пример 30

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 24-28, пример приказа теме *C*:



Тематски материјал *D* се јавља у 32. такту и траје наредних шест тактова. Ова фраза која почиње канонском имитацијом полифоне је фактуре која асоцира на хорско певање.

Пример 31

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 32-35, пример тематског одсека *D* (32 - 35. такта)



Материјал *C* се јавља у неколико различитих варијанти. Након завршетка тематског одсека *D*, Шуман нас враћа на тематски одсек *C* који се појављује у варираном облику — *C1*, у молском тоналитету. Мелодија *C1* се развија из деликатног мелодијског карактера у тријумфални. Након овог наступа се јавља тематски материјал у новом измењеном облику *C2*. Мелодијска линија је овде измењена, али је задржан исти

ритмички образац у десној руци. Мелодија **C2** која започиње у 85. такту јавља се у новом карактерном контексту. Уместо нежног и полетног карактера, ова тема сада призива осећање бола и неизвесности. На овом месту извођач треба да буде свестан постојања три музичка плана: хармоније у басу, фигурације у сопрану и двоструке задржице, која даје болни карактер. Најнижи регистарски план је тон *цис* у басу леве руке који је обележен црвеном бојом у примеру **C2**. Следећи план је глас силазне секунде у средњем гласу (у примеру обележен плавом бојом), и највиши регистарски план је обележен жутом бојом у примеру.

Пример 32

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 80-91, пример тематског материјала **C2**:



Упорним појављивањем тона *цис* у басу леве руке, Шуман инсистира на напетост хармонској функцији, која се протеже од 85. до 98. такта, када се коначно тон *цис* разрешава у *x*. (У примеру **C3** обележено жутом бојом.) Тон *x* у басу леве руке треба узети са благим закашњењем како би се истакла нова тонска боја и успоставило ново расположење у овој фрази. Почетак ове фразе представља још једну варијацију тематског одсека **C**, који ће у наредном примеру бити означен као **C3**.

Пример 33

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 97-99, пример тематског одсека С3:



Последња варијанта тематског материјала *C* се јавља у 106. такту, и обележена је као *C4* (од 106. до 114. такта). Овде су специфични акценти на свакој осмини у такту који се јављају наизменично у десној и левој руци, (у примеру *C4* обележени жутом бојом), што ствара утисак благог задржавања музичког тока и пролонгирања *acceleranda* и кулминације.

Пример 34

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 104-110, пример тематског одсека *C4* :

Handwritten musical score for measures 104-110 of the fourth movement of Schumann's Sonata Op. 11, No. 1. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex, flowing melody in the right hand with many slurs and fingerings. The left hand provides a steady accompaniment. A handwritten note 'C4 106. takt' is written above the first measure. The dynamic marking 'pp dolce' is written below the first measure. The word 'accelerando' is written below the second measure. Red circles highlight specific notes in the right hand: a G4 in the first measure, a G4 in the second measure, a G4 in the third measure, a G4 in the fourth measure, a G4 in the fifth measure, and a G4 in the sixth measure. Blue arrows point to these notes. Yellow boxes highlight specific notes in the left hand: a G4 in the first measure, a G4 in the second measure, a G4 in the third measure, a G4 in the fourth measure, a G4 in the fifth measure, and a G4 in the sixth measure.

Анализом фактуре овог одсека можемо приметити да се у једном гласу увек изводи поновљени тон *e* (у примеру *C4* означен црвеном бојом), док се остали гласови крећу паралелним или супротним хроматским покретом (у примеру *C4* означени плавом стрелицом). На овај начин поновљени тон *e* сваки пут другачије звучи у зависности од гласова који га окружују. Хроматско кретање гласова у различитим правцима и у различитим регистрима је у функцији грађења кулминације.

Тематски одсек *E* траје од 114. до 125. такта и представља прву кулминациону тачку у ставу. У њему се смењују акорди у секвентном низу, бриљантног звучања са динамичком ознаком *ff sempre*.

Пример 35

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 114-124, пример тематског материјала *E*:

Тематски одсек *F* траје од 126 до 133. такта и доминантом А-дура нас припрема за одсек *G* (свега 8 тактова и припрема тематски одсек *E* у 126. такту са ознаком *a tempo*.)

Пример 36

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 126-129, пример тематског одсека **F**



Одсек **F** (од 126. до 133. такта) нас доминантом А-дура припрема за нови тематски материјал **G**. Извођачка проблематика која се јавља у одсеку **G** је ритмичке природе. У одсеку **G** обележавањем акцената са ознаком *sf*, Шуман наводи извођача на промену такта из 3/4 у 6/8.

Пример 37

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 134-136, пример тематског одсека **G**:



Одсек **H** траје од 142. до 160. такта. Пред крај овог одсека у 159. такту, који нас припрема за наступ лирске теме, јавља се хармонија фис-мола кроз арпеђо који се протеже из десне у леву руку. Арпеђо у фис-молу пружа извођачу могућност да се определи за различите прстореде, да би остварио што деликатнији прелаз на одсек **I**. Мој лични избор прстореда је 54231 (у левој руци), као и 125 (у десној руци) Сматрам да се овом варијантом прстореда помаже извођачу да избегне случајне акценате. (Погледај пример прелазна на лирску тему **I**). Овај арпеђо у фис-молу нас уводи у нови тематски одсек **I** који

представља lirsku temu, сетног карактера. У тематском одсеку *I* ознаком *piano semplice ad libitum*, извођачу се даје креативна слобода. Ова тема је једина у току целог финалног става која допушта извођачу мали психолошки и емоционални одмор за нови талас градације која следи. Тема одсека *I* је сетног карактера.

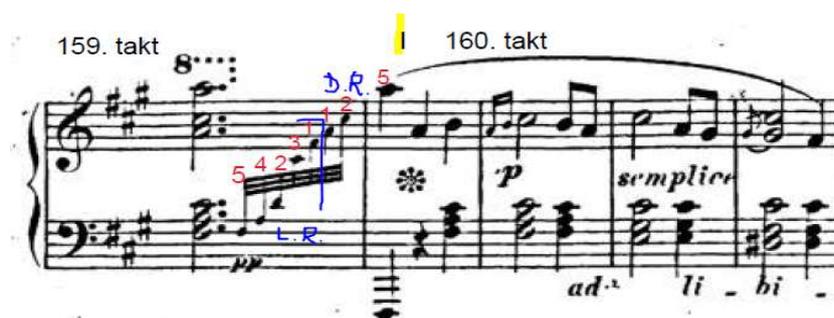
Пример 38

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 142-143, пример тематског одсека **Н**:



Пример 39

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 159-163, пример прелаза на lirsku temu **I**:



Тематски одсек *I*, који траје од 160. до 176. такта, представља последњи нови тематски одсек који је приказан у четвртном ставу. Након њега следи прелазна епизода, (од 177. до 190. такта), која повезује први и други део става.

Извођачка тешкоћа другог дела става је меморисања фактуре, с обзиром на чињеницу да је сав материјал првог дела транспонован у друге тоналитете. Меморисање промена у транспонованим одсецима захтева од извођача извешан ментални напор.

Пример 40

Табела тоналитета тематских материјала у првом и другом делу сонате:

Тематски материјал	тоналитети у првом делу (1-189.такта)	тоналитети у другом делу (190.-396.такта)
A	1 фис-мол/А-дур; 2 Ес-дур; 3 фис-мол/А-дур	4 фис-мол/А-дур; 5 а-мол/Це-дур 6 Фис-дур
B	а-мол/ Ес-дур;	а-мол/Це-дур
C	Ес-дур; C1:еф-мол/Ес-дур; C2:пети ступањ у фис-молу; C3: ха-мол/А-дур; C4: доминанта за А-дур	Це-дур; C1: де-мол/Це-дур; Ес-дур; C2: пети ступањ у це-молу; C3: еф-мол/Ес-дур; C4: доминанта за Ес-дур
D	Ес-дур; А-дур	Ес-дур-овај наступ је транспоновани наступ тематског материјала у А-дуру из првог дела сонате
E	А-дур	Ес-дур
F	Доминанта за А-дур	Доминанта за Ес-дур
G	А-дур	Ес-дур
H	А-дур/фис-мол/Де-дур/ха-мол/фис-мол	Ес-дур/це-мол/Ас-дур/еф-мол/бе-мол
I	фис-мол	бе-мол

Финале Сонате оп. 11 завршава кода (од 397. до 462. такта), у којој се појављује реминисценција на тему првог става. Таквим композиционим поступком Шуман на извешан начин обједињује овај сонатни циклус. Шуман у градацији користи хроматику, (мелодијски покрет навише), динамику (дуги крешендо) и агогику (*accelerando*).

Пример 41

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 397-408, *кода*:

Пример 42

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Четврти став, тт 415-422, пример мелодијске линије из првог става:

Шуманова соната оп. 11 у фис-молу неприкосновено спада у групу ремек дела клавирске литературе. Карактеристична је по својој емоционално-психолошкој сложености, по изобиљу тематског материјала, по фактуралној разноликости, по обимности (укупан број тактова сонате) и по сложености извођачких захтева. Јенсен је истакао да је ова соната извођачки најизазовнија и композиционо најнеконвенционалније дело међу свим великим делима која је Шуман компоновао. Извођење ове сонате на подијуму је за већину извођача прилично велики подухват. Ту се крије објашњење релативно ретког појављивања ове сонате на концертним програмима.

II ПЕТАР ИЉИЧ ЧАЈКОВСКИ, ВЕЛИКА СОНАТА ОП. 37 У ГЕ-ДУРУ

Петар Иљич Чајковски (1840-1893) је велики руски композитор, припадник епохе романтизма, који је у свету познат пре свега по свом оперском, балетском и симфонијском стваралаштву. Поменута три подручја његовог деловања обележила су његов опус. У њима је композитор на најбољи начин могао да прикаже своју музички таленат. Своју љубав према оркестарској и оперској музици Чајковски је испољио веома рано. Слушајући оркестрину,²⁰ Чајковски је осетио усхићење. „Ипак, нико жив није тако дирнуо Пјерово срце као нежива оркестрина. Он је најпре ослушкивао несвесно. Изненада је чуо *Дон Жуана*. То је била арија Церлине. - И то је било за читав живот! Осетио је сузе, тугу, срећу. У то време још није имао ни пет година.“²¹ Иако је љубав према музици Чајковског била очигледна у току његовог детињства, животне околности су га приморале да упише студије права. Боравећи у Петербургу, као ученик Високе школе правних наука, Чајковски је развио интересовање за православно богослужење и црквено појање. У Петербургу је први пут имао прилику да уживо чује италијанску оперу. „Он је у њој видео некакво савршенство – гласова, оркестра, хора – и то му се допадало.“²² Позориште је било његова друга страст. У њему је, гледајући *Жизелу* заволео балет и озбиљно почео да размишља о „стабилности ходања на врховима прстију и о елевацији“²³ Велики преокрет у животу Чајковског догодио се када је одлучио да напусти каријеру правника и да се посвети музици. Похађао је музичке курсеве у Петербургу које је шездесетих година 19. века организовао пијаниста и композитор Антон Рубинштајн. Ови музички курсеви су били увертира за отварање Санктпетербуршког конзерваторијума 1862. године. У то време у Русији постоје две различите естетичке струје у музици: проевропска и проруска. (Антон Рубинштајн, оснивач конзерваторијума је око себе окупио музичаре из Европе (Немце, Пољаци и Италијане). Са друге стране, као супротни табор појављује се група композитора који су пратили руску традицију и који су величали музику Михаила Глинке.

²⁰ Оркестрина - репродуктивни механички инструмент који имитира звуке симфонијског оркестра

²¹ Нина Берберова: *Чајковски* (превод са руског Мирјана Грбић, ПАИДЕИА, Београд, 2001), 24

²² Нина Берберова: *Чајковски* (превод са руског Мирјана Грбић, ПАИДЕИА, Београд, 2001), 40

²³ Нина Берберова: *Чајковски* (превод са руског Мирјана Грбић, ПАИДЕИА, Београд, 2001), 42

Ова група композитора се називала *Моћна петорка* и чинили су је Милиј Балакирев, Модест Мусоргски, Александар Бородин, Николај Римски Корсаков и Цезар Кјуи. Чајковски је био кључна спона између њих – волео је италијанску оперу, Моцарта и Шумана, али и музику Глинке. Након завршених студија у Петербургу, Чајковски је добио понуду да се запосли на Московском конзерваторијуму, чији је оснивач био пијаниста Николај Рубинштајн. Упркос кризном раздобљу у приватном животу Чајковског, (након неуспелог брака са Антонином Миљуковом), године 1877. и 1878. представљају плодносан период његовог стваралаштва. Тада је аутор компоновао: оперу „Евгеније Оњегин“, Четврту симфонију, Виолински концерт оп. 35 и Велику сонату оп. 37. Опером „Евгеније Оњегин“ и Четвртом симфонијом доминирају меланхолична и тмурна осећања незнања. “То је фатум, то је кобна сила, која жељу за срећом омета у достизању њених циљева, која се љубоморно стара о томе да срећа и мир не буду потпуни и непомућени, која као Дамоклов мач виси над главом и неизбежно и стално трује душу. Она је неопходна и никад је не можеш надјачати. Преостаје само мирење и бесплодна туга.”²⁴ За разлику од опере и симфоније, у Виолинском концерту оп. 35 и клавирској Великој сонати оп. 37 Чајковски се музички бори са тамом судбине и приказује радост живота. Победа стваралаштва над тугом и мрачном судбином се у потпуности одражава на први став Велике сонате у Г-дуру. Чајковски је започео рад на Великој сонати током боравка у Кларенсу у Швајцарској у марту 1878. године и убрзо га је напустио да би се посветио писању Виолинског концерта у Де-дуру, оп. 35. У једном од писама Надежди фон Мек, својој мецени, Чајковски се жали на недостатак инспирације за писање Сонате у Ге-дуру. Он у том писму истиче да „ниједан уметник не би требало да чека инспирацију, пошто она не долази лењима, већ онима који је призивају.”²⁵ Соната је ипак завршена у јулу 1878. године. Први ју је извео Николај Рубинштајн. Чајковски је био задовољан Рубинштајновим извођењем овог, како сам каже: „прилично сувог и компликованог комада”²⁶. Можда су управо ове речи Чајковског разлог због којег се Велика соната у Ге-дуру ретко налази на пијанистичким програмима.

²⁴ Нина Берберова, *Чајковски* (превела са руског Мирјана Грбић, ПАИДЕИА, Београд, 2001), 116

²⁵ Edward Garden, *Master musicians Tchaikovsky* (New York, Oxford University Press, 2000), 93

²⁶ Edward Garden, *Master musicians Tchaikovsky* (New York, Oxford University Press, 2000), 93

2.1 Извођачка проблематика у првом ставу Велике сонате у Ге-дуру

Соната има четири става : I *Moderato e risoluto*, II *Andante non troppo quasi moderato*, III *Scherzo*, IV *Finale*. Први став *Moderato e risoluto*, из многих разлога представља посебан изазов за извођача. Композиторово размишљање изван граница клавирског звука почива на симфонијском начелу. Густа акордска фактура, екстремни контрасти између тема, хармонија и инструменталних боја оправдавају назив ове сонате као „симфоније за клавир“. Чајковски је компоновао ову сонату, размишљајући као оркестарски композитор. Извођач мора да прилагоди клавирски звук оваквом начину размишљања. Учестало понављање прве теме може да наведе слушаоца на помисао да је композитору недостајала инспирација. Највећа извођачка тешкоћа је динамичко организовање интерпретације. Чајковски је у својој Петој симфонији користио динамичке ознаке *fff*, затим *con tutta forza* и коначно *ffff* са наглашеним дувачима. Такво понављање удвојених фортисимо октава и њиховог експлозивног звучања у дрвеним и лименим дувачима је типично за Чајковског.²⁷ Повишена динамика је била једно од средстава изражавања снажних емоција. Чајковски је све доживљавао интензивно. „Чинило се да му се срце цепа од некаквих болних и слатких осећања - усхићења, сажаљења. Он је све доживљавао снажно, изражавао се понекад веома бомбастично, и у својим свескама је злоупотребљавао ускличнике.“²⁸ Друга извођачка тешкоћа првог става је широк емоционални дијапазон - од тријумфалног поздрава животу на самом почетку првог става, до меланхоличних и жалосних осећања у лирским деоницама овог става. „Други извор слабости у музици Чајковског јесте његова наклоност према болећивим, меланхоличним мелодијама; његова монотонија песимизма иако временом мора исцрпети разуман ум, очигледно ангажује публику, наводећи их на једно од његових најупорнијих осећања у музици попут најцрњег очаја. У овом погледу, странци разматрају његову музику као типично руску.“²⁹

Форма у музици није полазна тачка стваралаштва Чајковског. Чајковски полази од разумевања емоционалне суштине. „Оно што је у жару написано, мора се затим критички

²⁷ Edward Garden, *Master musicians Tchaikovsky* (New York, Oxford University Press, 2000), 92

²⁸ Нина Берберова, *Чајковски* (превала са руског Мирјана Грбић, ПАИДЕИА, Београд, 2001), 22

²⁹ Rosa Newmarch, *Tchaikovsky; His life and works* (New York, John Lane, The Bodley Head, 1900), 3

проверити, допунити и посебно скратити, због захтева форме. Понекад се мора вршити насиље над собом, мора се бити немилосрдан и суров, тј. морају се потпуно одбацити нека места смишљена с љубављу и надахнућем. Једино упорним радом постигао сам да сада у мојим делима форма мање или више одговара садржају.“³⁰ Први став Велике сонате оп. 37 је написан у сонатној форми са елементима ронда.

Прво издање Велике сонате је Јургенсоново, из 1879. године. Јургенсон овде скреће пажњу на мишљење композитора о употреби педале: „За употребу педале аутор се ослања на укус пијанисте. Међутим, на неким местима где је овај карактеристични ефекат апсолутно неопходан, он га је обележио“. Чајковски у првом ставу Сонате није обележио педализацију. То пружа пијанисти могућност креативне слободе. Прецизно дефинисање динамике је још једно отворено поље за креативност. Грандиозни акорди пунктираног ритма који се налазе на почетку првог става представљају мото пред језгром. Да би извођач избегао заглашујући звук приликом извођења ових акорада, неопходна је правилна употреба педализације (погледати пример динамике и педализације уводних тактова). Педал треба мењати након одсвираног пунктираног акорда, на другом, дужем акорду исте хармоније.

Пример 43

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 1-2, пример динамике и педализације уводних тактова (мото пред језгром):

Uvodni motiv
Moderato e risoluto

³⁰ Edward Garden, Master musicians Tchaikovsky (New York, Oxford University Press, 2000), 77

Прва тема се у току првог става појављује још четири пута. Прва тема је у акордима, одлучног карактера, у динамичком дијапазону од *mf* до *ff*. Како бисмо избегли буку густе акордске фактуре обележене динамиком форте, неопходно је балансирање звука. „Говорећи о тембру (франц. *timbre* – звучна боја), објашњавамо особину звука помоћу које можемо разликовати исте висине и јачине, али изведене на различитим инструментима, или на једном инструменту, уз примену разних извођачких средстава (артикулације, динамике...). Борис Асафјев истиче да се истоветна појава среће и у свакодневном животу, не само у свима својственој способности разликовања људи по боји гласа, већ и у спознавању емоционално-тембралног садржаја независног од смисла изговорених речи, фраза, но врло смисаоног, садржајног у односу на тонус - гнева, нежности, поздрава, ужаса итд. Дакле, тембр представља један од значајнијих фактора перцепције како говорног, тако и музичког карактера.“³¹ Уколико желимо да прикажемо светлије звучање у првом наступу прве теме, потребно је да извођач у вођењу мелодијске линије истакне сопрански глас у десној руци и басову линију у левој. Остале гласове би требало свирати тише. Поступак гласовног балансирања ће омогућити да се сваки пут чују нови гласови у акорду, чиме се добија другачија перцепција звука. Прва тема је написана у 3/4 такту који подсећа на марш. Задатак извођача је да дефинише и обликује фразе у првој теми.

³¹ Зоран Божанић, *Музичка фраза* (Београд, Слио, 2007),75

Пример 44

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 1-10, фразирање и гласовно балансирање у првој теми:

The image shows a musical score for the first theme of the first movement of Tchaikovsky's Great Sonata, Op. 37. The score is for piano and consists of two systems. The first system is marked "Moderato e risoluto." and "PIANO." with dynamics "ff" and "mf". The second system is marked "pesante" and "poco a poco crescendo" with dynamics "mf" and "ff". Red and blue brackets highlight specific phrases in the melody. Yellow highlights are present on many notes in both systems.

Након наступа прве теме следи контрастни, молски одсек (од 18. до 40. такта), импровизаторског карактера, који се дефинише као прва **б** тема. Карактеристичан је по шеснаестинским триолама у левој руци, пунктираном ритму мелодијске линије и лествичном пасажу од четири тридесетдвојке и једне септоле, која одломку даје виртуозно-импровизаторски карактер. Шеснаестинске триоле које се јављају као пратња у левој руци налазе се у распону дециме. Пијанисти који има малу шаку ово није нимало удобан положај. Због тога ова пратња сугерише звук виолончела, где извођач покретом гудала овај распон изводи са лакоћом. Легато у мелодијској линији постиже се меким и дубоким уласком у клавијатуру. Тиме се сугерише топао и певан звук гудачких инструмената.

Пример 45

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 15-19, пример прве б теме:

Пример 46

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 21-25, кулминациона тачка прве б теме:

Након овог одсека, у 41. такту се поново јавља наступ прве теме. Како би избегли монотонију понављања, пожељно је користити поступак гласовног балансирања. У другом појављивању прве теме, слушалачки фокус треба да буде на унутрашњим гласовима. На

овај начин се постиже мрачнији карактер прве теме. Мост започиње предтактом у 57. такту. Велики волумен звука који је заступљен у досадашњем излагању креће се у динамичком оквиру *mf* – *ff*. Први пут после 57 тактова, у 58. такту јавља се динамичка ознака *piano*. Оваквим динамичком преокретом ефекат *piano* се још више појачава. Смањује се напетост коју замењује мирнији музички ток. Слушни фокус извођача представљају акцентовани тонови који су у примеру обележени црвеном бојом. (Погледати пример приказа диригентске линије у мосту).

Пример 47

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 55-67, пример моста:

Tchaikovsky — Grand Sonata in G Major

На крају моста налази се низ арпеђа која својим харфним звуком уводе атмосферу друге теме. Да би се постигао ефекат харфног арпеђа, све ноте (арпеђа) треба свирати једнаким звуком. Тако се постиже ефекат успоравања.

Друга тема, у е-молу, почиње предтактом у 68. такту. Означена је динамичко-карактерном ознаком *piano dolce*. Карактеристична је по мелодијском покрету из петог ступња у снижен шести ступањ. Болно осећање је овде истакнуто нагласцима на сниженом шестом ступњу.³² Стално избегавање тоничне функције, истицање вођице и сниженог шестог ступња у оквиру е-мола ствара осећај нестабилности, немира, усамљености и тражења излаза. Овим особинама друга тема асоцира на арију Ленског из опере „Евгеније Оњегин“.

Пример 48

Пример теме тенора из арије Ленског у опери „Евгеније Оњегин“ Чајковског:

2 **Andante quasi adagio** (♩=66)

(Ленский продолжает сидеть в задумчивости)

stringendo

Ку - да, ку - да, ку - да вы у - да - ли - лись, вес - ны мо - ей зла - ты - е дни?

скок квинте скок квинте

Пример 49

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 69-71, пример друге теме:

скок квинте

V - VI 69. takt V - VI V - VI

p dolce *poco più f*

³² Према Едварду Гардену снижени шести ступањ је специфична карактеристика композиторског стила Чајковског.

Обе теме су у е-молу и користе мелодијски покрет из петог у снижени шести ступањ. Карактер мелодијске линије у оба примера призива осећање немира и усамљености, што сугеришу и речи из арије «Где, где, где си отишао ...». Друга тема је четворогласна и сугерише звучање гудачког квартета. Два највиша горња гласа, која се налазе у десној руци у 69. такту, (пример 49) могу бити замишљени као инструментална боја прве и друге виолине (у примеру означени црвеном бојом). Трећи глас се налази у средњем гласу у левој руци, (у примеру друге теме обележен плавом бојом) и може представљати звучање виоле. Најнижи глас, (означен жутом бојом у примеру друге теме), и регистарски одговара звучању виолончела. Након завршетка полифоне фактуре јавља се двотакт чији пунктиран ритам подсећа на прву тему. Овај двотакт нас уводи у нови мелодијски материјал који започиње у 79. такту. Према Леслију Хауарду (Leslie Howard), аустралијском пијанисти композитору и музикологу, тема на почетку 79. такта представља химну *Dies Irae*³³, коју је Чајковски транспоновео у дурски тоналитет, и на тај начин је учинио карактерно различитом.

Пример 50

Пример средњовековне химне *Dies Irae* из „*Missa pro Defunctis*“³⁴

DIES IRAE

Sequenza - fra Tommaso da Celano 1190–1260

Intonazione consigliata: dalla nota Sol diesis



Di-es irae, di-es illa, Sólvet saéclum in favilla: Téste Dávid cum Sibýlla.

³³ *Dies Irae* (латински „судњи дан“), су речи које отварају латинску химну Последњег суда, која представља део реквијума. Ова химна је била певана као део грегоријанског канта, и њена мелодија је коришћена код композитора религиозних дела од 16. века наовамо, у свом оригиналном облику или као база полифоних композиција. Такође је имала јак утицај на композиторе романтичног периода који су често употребљавали ову мелодију у различитим контекстима. Информације су преузете од издавача Енциклопедије Британика.

³⁴ Нотни пример је преузет са сајта IMSLP; [https://imslp.org/wiki/Missa_pro_Defunctis_\(Gregorian_Chant\)](https://imslp.org/wiki/Missa_pro_Defunctis_(Gregorian_Chant)) тонске висине су обележене савременом нотацијом

Пример 51

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 79-80, пример *Dies Irae* мелодије:



Dies Irae одсек траје од 79. до 90. такта, када се поново појављује друга тема. Други наступ друге теме је вариран. Извођење варираног наступа друге теме подразумева истицање оних тонова који су се појавили у њеном првом наступу.

Пример 52

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 90-95, пример варираног облика друге теме:

Musical score for Example 52, showing measures 90-95 of the first movement of Tchaikovsky's Great Sonata Op. 37. The score is divided into three systems. The first system is labeled "90. takt" and the second system is labeled "94. i 95. takt". Red circles highlight specific notes in the melody, and yellow highlights the melody in the third system.

Dies Irae одсек се такође појављује у варираном облику на почетку 96. такта, али је овог пута мелодија у октавама у сопрану и алту. У 97. такту се јављају полиритмичке тешкоће, које отежава пауза у триоли у средњем гласу. Овај тренутак у фактури захтева повишену пажњу и активност „горњих“ прстију десне руке (3. и 4. прст). (Погледати пример вариране мелодије *дies ирае*).

Пример 53

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 96-97, пример вариране мелодије *Dies Irae*:



Да би се избегла монотонија овог одломка, (тактови од 96. до 102.), може се код сваког наступа теме издвојити други глас. У првом наступу ове теме треба истаћи горњи глас, у другом наступу тенор, а трећем сопран и тенор. Ознака за враћање на *Tempo I*, која се налази у 102. такту, собом носи нови талас кулминације. Мелодија *Dies Irae* се овде пребацује из горњег у нижи регистар, и представљена је октавама у левој руци са ознаком *marcato*. Ознака за враћање на првобитни темпо може збунити извођача, пошто Чајковски у претходном музичком току није обележио промену темпа. Међутим, успоравање темпа се постиже „харфним“ арпеђом, приликом преласка на другу тему. Ознаком *tranquillo* у 79. такту, темпо се неприметно још мало успорава, истичући карактер новог мелодијског материјала. Дакле ознака *Tempo I* је уско повезана са променом карактера, који нас од светлог и нежног (тактови од 96. до 101.) води према маркантном, испуњеном узбудљивом звуку. Динамички највиша кулминација је у 106. такту, у којој се први пут у току става јавља *fff*. На том месту се јавља мала извођачка опасност од грубог звука. Извођач не сме да изгуби из фокуса квалитет звука. Да би тријумфални акорди на почетку развојног одсека, (111 т.) звучали *con tutta forza*, почетни акорд у 109. такту извођач треба да

одсвира тише. Низом акорада који потом следе треба изградити велики крешендо, до почетка наступа развојног одсека.

Развојни одсек (од 111. до 183. такта) почиње у новом тоналитету. Мото пред језгром из експозиције модулира: први пут у Це-дур, други пут у Ес-дур, трећи пут у Ас-дур, и четврти пут у Ха-дур. Материјал који се користи у развојном делу су мотивски фрагменти прве и друге теме. Мотивски рад са фрагментима из друге теме догађа се у наредном одсеку (од 138. до 146. такта). Сваки следећи двотакт у секвенци почиње вишим тоном, што симболизује покушај да се пронађе излаз из безнађа. „Та туга – безразложна, слатка, болна – коју је он тако волео и која га је спадала у најсрећнијим тренуцима живота, почињала је лагано да га притиска, да га гуши, да се поиграва њиме и мучи га.“³⁵

Пример 54

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 138- 146 , пример секвентног низања двотаката са задржицама:

Дуги одломак на оргелпункту фис је доминанта за ха-мол. Најдужа градација у првом ставу траје од 146. такта до 172. такта, када достиже највишу кулминациону тачку у

³⁵ Нина Берберова, *Чајковски*, (превела са руског Мирјана Грбић, ПАИДЕИА, Београд, 2001), 139

првом ставу. Извођачка тешкоћа у овом одломку је владање великим дијапазоном звука. Највиша кулминациона тачка у 172. такту обележена је динамиком *fff* и акцентима, који се увек налазе на истом мелодијско-ритмичком мотиву. Чини се као да овде можемо издвојити две инструменталне боје. Једну боју чине акорди представљени у прве три осмине у сваком такту, све до појаве репризе. Друга боја је представљена упорним акцентима на тоновима чији се мелодијско ритмички образац не мења све до појаве репризе. Упорна појава акцентираних тонова: g-a-b-a-g, изазива осећај неумитности, неумољивости, која непоколебљиво контролише кретање акорада у првом делу такта. Даљи мелодијски ток се развија регистарским спуштањем свих гласова, што са собом повлачи и опадање волумена звука са *fff* на *piano*. Карактеристичан образац пунктираног ритма, који смо имали прилику да региструјемо у току друге теме, представља везивни мотив који нас уводи у наступ прве **б** теме, која представља почетак репризе (од 183. до 281. такта).

У репризи (од 183. до 281. такта) прве теме наступају обрнутим редом

Кода обједињује материјал мотивског фрагмента из прве теме и теме Диес ире. (Погледати пример из коде):

Пример 55

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Први став, тт 287-292 , Кода:

The image shows a musical score for the Coda of the first movement of Tchaikovsky's Great Sonata, Op. 37. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent rhythmic motif in the right hand, marked "sempre ff" and "Dies irae tema". The left hand has a steady accompaniment marked "sempre con accento". A red circle highlights a specific rhythmic motif in the right hand, labeled "motiv iz prve teme".

2.2 Извођачка проблематика у другом ставу сонате

Други став сонате је веома разуђене форме. Садржи неколико делова, контрастних у темпу, фактури и карактеру. Ова обележја другог става су заједничка за жанр сонате и симфоније. Учестала употреба пунктираног ритма је упадљива карактеристика другог става. „Код симфонијског стила Чајковског постоји промена темпа која наглашава контраст између грубо пунктираних тонова прве теме и лаких ваздушастих, пунктираних тонова бајковите друге теме, што представља везу између две теме.“³⁶ Оно што повезује контрастне одсеке у овом ставу јесте прва тема, која се јавља три пута, сваки следећи пут у различитом контексту. Други став је писан у форми ронда (**аба1ца2б1а3+кода**.) Темповске ознаке у ставу су следеће: *Andante non troppo quasi moderato*(**а**); *L istesso tempo* (**б** и **а1**); *Moderato con animazione* (**ц**); *Tempo I*(**а2**); *L istesso tempo* (**б2**, **а3** +**кода**). Током става се смењују три метричке ознаке: 9/8 (**а**, **а1**, **а2**, **а3** + **кода**); 6/8 (**б** и **б1**), 2/4 (**ц**). Овај деликатни одабир темпа је први путоказ за одређивање карактера музике. Преспоро узет *Andante non troppo quasi moderato* претвара музику у посмртни марш, а пребрзо узет ослабљује сетан карактер прве теме. Мелодијска линија одсека **а** (од 1. до 16. такта) веома је статична. Састоји се из свега два тона. Овде се јавља проблематика њеног вођења, коју решава усмеравање пажње на хармонски ток. Исти тон у мелодијској линији сваки пут звучи другачије у зависности од тога како је хармонизован.

Други став сонате је веома разуђене форме. Садржи неколико делова, контрастних у темпу, фактури и карактеру. Ова обележја другог става су заједничка за жанр сонате и симфоније. Учестала употреба пунктираног ритма је упадљива карактеристика другог става. „Код симфонијског стила Чајковског постоји промена темпа која наглашава контраст између грубо пунктираних тонова прве теме и лаких ваздушастих, пунктираних тонова бајковите друге теме, што представља везу између две теме.“³⁷ Прва тема се у току става појављује у различитим контекстима, повезујући контрастне одсеке. Оно што повезује контрастне одсеке у овом ставу јесте прва тема, која се јавља три пута, сваки следећи пут у различитом контексту. Други став је писан у форми ронда

³⁶ Edward Garden, Master musicians Tchaikovsky, (New York, Oxford University Press, 2000.),75

³⁷ Edward Garden, Master musicians Tchaikovsky (New York, Oxford University Press,2000.),75

(**аба1ца2б1а3+кода.**) Темповске ознаке у ставу су следеће: *Andante non troppo quasi moderato*(**а**); *L istesso tempo* (**б** и **а1**); *Moderato con animazione* (**ц**); *Tempo I*(**а2**); *L istesso tempo* (**б2**, **а3** +*кода*). Током става се смењују три метричке ознаке: 9/8 (**а**, **а1**, **а2**, **а3** + **кода**); 6/8 (**б** и **б1**), 2/4 (**ц**) Овај деликатни одабир темпа је први путоказ за одређивање карактера музике. Преспоро узет *Andante non troppo quasi moderato* претвара музику у посмртни марш, а пребрзо узет ослабљује сетан карактер прве теме. Мелодијска линија одсека **а** (од 1. до 16. такта) веома је статична. Састоји се из свега два тона. Овде се јавља проблематика њеног вођења, коју решава усмеравање пажње на хармонски ток. Исти тон у мелодијској линији сваки пут звучи другачије у зависности од тога како је хармонизован. (погледати пример теме **а**).

Пример 56

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Други став, тт 1-4 , одсек **а**:

II

Andante non troppo quasi moderato

Одсек **б** (од 17. до 27. такта) који се појављује у 6/8 такту, болног је карактера. Трећа и шеста осмина (17. и 18. такт) нису под луком, те постоји опасност да се њиховим претераним истицањем и скраћивањем наруши болни и молећиви карактер ове мелодије. Како би подстакли и олакшали истицање овог карактера употребићемо специфичну педализацију, везујући педалом сваку трећу и шесту осмину за акцентовани мелодијски тон. (пример одсека **б**)

Пример 57

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Други став, тт 17-23, одсек б:

Друга појава прве теме (a1 (од 28. до 50. такта)) је у октавама, има карактерну ознаку *cantabile con molto sentimento e marcato la melodia*. У другом наступу теме мења се ритам у пратњи у левој руци, што музику чини покретљивијом (пример a1)

Пример 58

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Други став, тт 28-29, одсек a1:

Велики динамички успон који се убрзано развија од 38. такта, завршава ознаком *ff con tutta forza*. (40. такт) Овде се истиче светла боја Ес-дура која иницира осећање тријумфа, радости и наде. Ово осећање траје веома кратко, пошто бива прекинуто драматичним паузама које се налазе под короном. Ове паузе, које се налазе у 41. и 42.

такту, најављују нову фразу контрастног карактера, која иницира осећања туге и безнађа. Зато је веома важно одслушати паузе, које на овом месту имају функцију припреме преласка у супротно расположење. У наредним тактовима (од 43. до 49. такта) мелодија је само на тону g_1 , а покрећу је хармонске промене. Ово упорно понављање истог мелодијског тона призива осећање неумитности и безнађа.

Пример 59

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Други став, тт 43-50, пример мелодијске линије на једном тону:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'marcato la voce prima' and 'pp'. The second system is marked 'mf' and 'pp'. The melody is primarily on the G1 note.

Ц одсек (од 51 до 88. такта) има мелодијску линију синкопираног ритма у Це-дуру. Она сугерише карактер радости полета и наде. Оваквом карактеру доприносе промена метра ($2/4$), ритам у шеснаестинским триолама и дуга динамичка градација.

Одсек **б1** (од 107. до 120. такта) почиње идентично као одсек **б** али је продуженог трајања. Карактеристика овог одсека је полифона фактура која садржи канонске имитације пунктираног ритма.

Одсек **а3** (од 121. до 139. такта) је ритмички вариран задржавањем ритма из одсека **б1**. Мелодијска линија у одсеку **а3** је измењена у односу на претходне одсеке (**а**, **а1**, **а2**). Чајковски овде разрађује само један фрагмент из мелодијске линије одсека **а**, тако да мелодијска линија више није препознатљива.

Пример 62

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Други став, тт 121 – 122, одсек **а3**:



Кода садржи нови мелодијски материјал који се појављује у 140. такту. *Ppp dolcissimo* је композиторов крајње деликатан захтев. Карактеристично је пребацивање мелодијске линије из вишег у две октаве нижи регистар. Синкопирани ритам у линији пратње асоцира на умор и задиханост.

Пример 63

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Други став, тт 140 – 141, пример коде



Последњи мелодијски успон јавља се на почетку 147. такта са ознаком *morendo e perdendosi*. Ови последњи тактови другог става симболизују замирање у безнађу, препуштање, нестајање и помиреност са бескрајном тугом. На овом месту чини се као да се Чајковски опрашта од живота. „Шибана киша. Нема никога. Он силази ка мрачној реци. На супротној обали виде се светиљке, негде клопара фијакер. Он у тами клизи ка води и ступа у њену шуму хладноћу, осећа бол од те хладноће, постају му тешке ципеле, квасе му се панталоне. Вуче га, ах, како га нешто вуче у тај ледени мрак без дна, без сећања, у смрт.“³⁸

2.3 Извођачка проблематика у трећем ставу сонате

Трећи став је Скерцо играчког и шаловитог карактера са акцентима на неглашеним деловима такта. Скерцо има темповску ознаку *Allegro giocoso* и написан је у такту 6/16 у Ге-дуру. Артикулациони лукови и артикулација музичком садржају додају још један ниво сложености. (Погледати пример артикулације). Непредвидива артикулација доприноси шаловитом карактеру музике. Могло би се рећи да овај став због учестале синкопираности оставља утисак неухватљивог метра. Због тога интерпретација тог става захтева од извођача повишену ритмичку пажњу. Трећи став је написан у форми сложене троделне песме **А(аба)Б(цдц)А(аба)+Кода**. Одсек **А** (од 1. до 58. такта) завршава каденцом у Ге-дуру. Одсек **Б** (од 58. до 135. такта) прераста у прелаз који преко доминанте Ге-дура, најављује репризу одсека **А**. На тај начин одсек **Б** је незатворене форме без завршне каденце. Реприза одсека **А** (од 135. до 193. такта) је дословна. **Кода** (од 193. до 217. такта) садржи реминисценцију на мотивски материјал из одсека **А** уз наглашену *staccato* артикулацију. У трећем ставу нема великих техничких потешкоћа. Изузетак је провокативни скок из регистра у регистар, (појављује се у 9. такту), који може бити незгодан.

³⁸ Нина Берберова, *Чајковски* (превела са руског Мирјана Грбић, ПАИДЕИА, Београд, 2001), 106, опис покушаја самоубиства Чајковског

Пример 64

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Трећи став, тт 1 – 10, пример артикулације у одсеку А³⁹:

Одсек А је велика троделна песма који има шему *аба*. Одсек *б* (од 17. до 42. такта) је нешто мирнијег карактера са динамичком ознаком *piano*. У почетним тактовима овог одсека (од 17. до 19. такта) се може регистровати дијалог између тенорског и сопранског гласа. Извођач на овом месту треба да се фокусира на мелодијску линију која се пребацује из леве у десну руку. (У примеру дијалога гласова тонови тенорског и сопранског гласа су обележени жутом бојом).

Пример 65

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Трећи став, тт 17 – 20, пример одсека б -дијалог гласова:

³⁹ Тоновни који су обележени црвеном бојом представљају акценте у мелодији а тонови обележени љубичастом бојом још једну мелодијску линију у десној руци истакнуту луковима

Нови мелодијски материјал се може означити као одсек **Б** који се појављује у 59. такту. Овај мелодијски материјал приказује ново расположење лирског карактера. Евидентна је и промена тоналитета из Ге-дура у Ес-дур. Одсек **Б** од извођача захтева слободнији агогички третман. Изостанак педализације у трећем ставу даје извођачу широко поље креативности. Педализација у трећем ставу је углавном кратка и акцентног типа. Међутим, да би се нагласио лирски карактер и кантабилност одсека **Б**, пожељна је употреба педала у дужем трајању, (погледати пример 66). Одсек **Б** је велика троделна песма шеме *цди*, која завршава на доминанти основног тоналитета.

Пример 66

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Трећи став, тт 56 – 64, пример теме одсека **Б**:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is in G major and features a melodic line in the right hand with a red circle around a phrase labeled "Б одсек, 59. такт" and "рашириги". The second system is in E major and features a melodic line in the right hand with a red circle around a phrase labeled "Брзи покрет". The left hand in both systems provides harmonic support with chords and arpeggios.

У одсеку **Б** мелодијски материјал се даље развија на исти начин, само у различитим тоналитетима. Након одсека **Б**, у 135. такту се јавља реприза одсека **А** која траје до 193. такта, када се појављује **Кода**. Кода је карактеристична по промени артикулације и динамике, као и због напуштања динамичког оквира композиције одласком у двоструки пијанисимо. Извођачки задатак за пијанисту на овом месту је пажљива прогресија напуштања звука. Кода се одликује деликатним карактером.

Пример 67

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Трећи став, 193-198 пример коде



Анализом трећег става Велике сонате у Ге-дуру можемо уочити сличности са одређеним композиција које припадају клавирском и симфонијском стваралаштву Чајковског. Фактура трећег става подсећа на фактуру клавирске композиције „Август“ из композиторовог циклуса „Годишња доба“ оп. 37 а, као и на одређене делове из Скерца у Четвртој симфонији.

Пример 68

П. И. Чајковски - „Август“ из циклуса „Годишња доба“ оп.37а



Пример 69

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Трећи став, тт 1-5



Шаљиви играчки карактер целог трећег става Сонате, а нарочито деликатан карактер Коде може се упоредити са четвртој симфонијом Чајковског.

Пример Четврте Симфоније Чајковског:

Пример 70

П. И. Чајковски - Симфонија Бр.4, трећи став, тт 1-10

Извођачки задатак за пијанисту у трећем ставу сонате је одржавање ритма у бржем темпу. Динамички дијапазон овог става је релативно благ. Он покрива дијапазон звука од

звучања пијано до форте, осим изузетка на крају композиције где динамика одлази у пијанисимо.

2.4 Извођачка проблематика у четвртом ставу сонате

Финални став је написан удобно, пијанистички. Овај став је написан у 2/4 такту. Ознака темпа и карактера је *Allegro vivace*. Брз темпо и 2/4 такт су само неки од елемената који наговештавају сличност са козачком игром гопак.⁴⁰ Следеће карактеристике финалног става такође указују на сличности са овом козачком игром: полетан, импулсиван и енергични карактер, кружно мелодијско кретање, синкопирани ритам, скокови у брзом темпу, нагле динамичке промене са брзом сменом наглашених и ненаглашених тонова као и бучан и тријумфалан завршетак става. Гопак се код Чајковског појављује у његовој опери „Мазепа“. Елементи народне музике у делима Чајковског су чести. У једном од писама које је упућено Надежди фон Мек Чајковски говори о утицају елемената из народне музике на његово стваралаштво: „Због чињенице да сам одрастао у пустињи, од детињства, од најранијих времена, препун сам необјашњиве лепоте према карактеристикама руске народне музике.“⁴¹ Финални став написан је у форми сонатног ронда **АБ(б1+б2)АЦ(аба)АБ(б1+б2)А+Кода**. Прва тема је период од две велике реченице удвостручене шеме. (16+16). Ова пространост од 32 такта даје простора теми да испољи свој полетан и енергични карактер. Синкопирани ритам пружа извођачу могућност три начина артикулације: 1. извођач акцентује само синкопу; 2. метрички акценат је јачи; 3. метар и синкопа су равноправни. Карактер се по мом мишљењу најбоље исказује у трећем предлогу акцентуације.

⁴⁰ Гопак је национални плес из Украјине пореклом из 16. века. Настао је у јужној Русији у украјинским војним заједницама. Људи би овим плесом прослављали повратак козака из битке. Одликују га акробатски покрети попут чучњева и високих скокова, чиме су мушкарци показивали своју мушкост и херојство. Захваљујући овим карактеристикама плес је добио име гопак од украјинске речи «гопати», што значи скакати. Првобитно су га изводили мушкарци, а онда су почеле да се укључују и жене. Ова верзија гопака постала је популарна крајем 18. века. Изводи се у брзом темпу у 2/4 такту.

⁴¹ Цитат је преузет из писма које је упућено Надежди фон Мек 5/17. марта 1878. године.

Пример 71

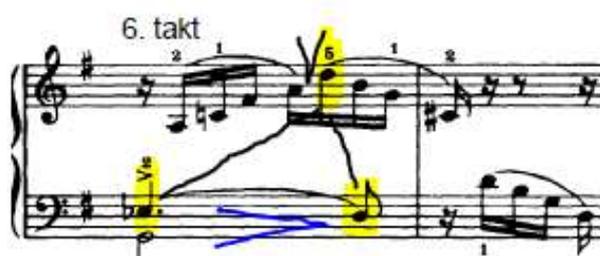
П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Четврти став, тт 1 - 4:



Након синкопираних акорада на почетку прве теме појављује се прозачнија фактура у протоку шеснаестина. Мелодијска линија се на овом месту константно пребацује из леве у десну руку и карактеристична је по обртима. Ова обележја указују на женске покрете у игри гопак, а то су: брзи кораци, савијања и окрети. Извођач на овом месту у слушни фокус треба да постави тонове који су у примеру синхронизације леве и десне руке обележени жутом бојом.

Пример 72

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Четврти став, т 6, пример приказа синхронизације леве и десне руке:



Одсек **Б** се састоји из два дела контрастног карактера (*б1+б2*). Први део одсека **Б** - *б1* је удвостручена шема велике реченице.(8+8+16) *б2* има три метричке целине: период од две велике реченице (8+8) и трећом реченицом која је поновљена друга и модулира на доминанту Ге-дура. Нагли прелаз са теме одсека **А** на тему одсека **Б** карактеристичан је по

промени фактуре, тоналитета и динамике, што ставу даје импулсивни карактер. Карактеристика одсека *b1* је константан стакато кога прати појава изненадних акцената. (Погледај пример прелаза одсека А на одсека Б-*b1*). Мелодијска линија садржи изненадне и учестале скокове из вишег у нижи регистар, који су пропраћени брзим динамичком (форте-пиано) и тоналном променама (дур-мол). Ове карактеристике мелодијског кретања асоцирају на мушке акробатске покрете (чучњеви и скокови) из игре гопак (погледати пример рада са мотивом). Уобичајена инструментална пратња уз ове игре су виолине, гајде и дувачки инструменти који су налик флаути. Због тога део *b1* звучањем асоцира на дувачки стакато, а део *b2* на гудачки легато. Изузетак је првих осам тактова теме *b2* који асоцирају на звук гајди. Тема *b2* се одликује мирним и пасторалним карактером. Чајковски у рукопису Сонате није дао ознаку за карактер теме *b2* (у првом, Јургенсоновом издању Сонате из 1879. године, нема ознака за карактер од стране аутора.) Међутим у каснијем издању „*Moscow Muzyka, из 1978.*“ додата су детаљнија упутства за извођача ознакама *tranquillo pastorale* (погледати пример теме *b2*) Звучање које асоцира на виолински легато се појављује на последњој осмини у 72. такту. (Погледај пример виолинског легата у теми *b2*)

Пример 73

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Четврти став, тт 32-35 пример прелаза одсека А на одсек Б-*b1*:

The image shows a musical score snippet for the transition from section A to section B-b1. It consists of two staves. The first staff is marked 'A' and 'Б-б1'. The second staff has dynamic markings 'ff' and 'mf'. The key signature changes from D major to C major. There are blue circles around the first notes of the first staff and red circles around the first notes of the second staff. The text 'дур' and 'мол' is written below the second staff.

Пример 74

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Четврти став, тт 52 - 64, пример рада са мотивом:

52. takt

Пример 75

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Четврти став, тт 65-72 пример теме б2:

tranquillo

звук гајди

p pastorale

Пример 76

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Четврти став, тт 77-86 пример виолинског легата у теми б2:



Тема б1 и б2 су контрастног карактера. На крају дела б2 налази се кратка епизода на бази прве теме која води у прву тему А. Метричке целине нису увек правилне што музику спасава од формалне укалупљености и даје ставу импровизаторски карактер. Реченице су неправилних шема. Чајковски овде прво представља музички садржај, па онда прекраја форму.

Одсек Ц (од 138. до 228. такта) је сложена троделна песма *аба1* где је *а* двострука шема великог периода (16+16), а *б* је молска варијанта са шемом (16+14). Поновљени тематски материјал из *а* са малим изменама - *а1* садржи две реченице, од којих је друга са унутрашњим проширењем (16+23). Чајковски у овој теми наглашава распеваност карактерном ознаком *con espressivo*. Тема *а* (од 138. до 169. такта) у одсеку Ц има изразиту црту наивности и ентузијазма. Ова тема се понавља у секвенцама и њена фактура је углавном хомофона. Пунктирани ритам може да смета распеваној мелодији. Непотребни нагласци током извођења могу нарушити облик фразе. Ради постизања обликованих фраза, распеваног тона и изражајног карактера у одсеку Ц, потребно је направити план педализације и динамике. У следећем примеру приказа динамике и педализације ће се на најбољи начин разумети и видети организација истих.

Пример 77

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Четврти став, тт 138 - 171, пример динамике и педализације у одсеку Ц (део а:⁴²

Ознака Чајковског за динамику све време у току наступа теме *a* из одсека Ц (од 138. до 169. такта) је *sempre f*. Како би се избегла звучна монотонија извођач треба да користи поступак гласовног балансирања. Да би извођач припремио пијано у делу *b* треба да задржи звучање *sempre f* само у горњем гласу, у исто време одузимајући волумен звучања осталим гласовима који га прате. Део *b* (од 170. до 200. такта) је у ге-молу, сетног је карактера и топлог звучања. За овај део је карактеристична имитација, која се спроводи између мелодије у левој и десној руци. Након дела *b* појављује се део *a1* (од 201. до 208. такта), који је проточнији у односу на одсек *a* због триола које се јављају као пратња у левој руци.

Трећи наступ прве теме А пред сам крај 228. такта представља почетак репризе у коме се појављују исти тематски материјали. Последњи, четврти наступ прве теме А је

⁴² Педализација је обележена црном бојом у примеру, динамика црвеном бојом, фразе жутом, а плавом бојом су обележени тонови на којима треба избегавати акценат

нешто другачији пошто се у 384. такту појављује неочекивани хармонски обрт. Појава нове, неочекиване хармонске функције у 384. такту представља почетак унутрашњег проширења прве теме, који пролонгира наступ коде. Проблем координације између леве и десне руке се појављује од 400. до 412. такта. Специфични лукови у десној руци се у овом делу не подударају са луковима у левој руци. Брз темпо у протоку шеснаестина у мелодији која иде у различитим правцима у левој и десној руци додатно отежавају извођење овог одсека. Обележавање лукова је одређено правцем кретања мелодијске линије, која се независно развија посебно у левој, посебно у десној руци. На тај начин се формирају скокови на различитим местима у вертикали (погледати пример проблема координације у четвртом ставу) Како би олакшали извођење овог места, пожељно је вежбати га у ритмичким варијантама. Једна од могућих опција ритмичких варијанти је пунктирана смена тонова са ритмичким обрасцем: осмина са тачком – шеснаестина – осмина са тачком – шеснаестина - триола у осминама. Оваква ритмичка фигурација се понавља у круг, правећи нагласке сваки пут на различитим местима у такту. Динамика *ff*, и виртуозни обрти шеснаестина који кулминирају са низом *sf* арпеђа, доприносе тријумфалном карактеру и бучном завршетку финалног става који кулминира Кодом. Ове карактеристике указују на сличности са козачком игром гопак.

Пример 78

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Четврти став, тт 400 - 407, пример проблема координације у четвртом ставу ⁴³



Кода (од 420. до 473. такта) је грађена на тематском материјалу **Ц**. Лева рука за то време развија нову мелодијску линију у тенорском гласу. Непрестана репетиција тона G из велике октаве у басу представља трећи атмосферски план. Тема из одсека **Ц** која се јавља последњи пут у коди, за разлику од својих претходних наступа, звучи свечано и достојанствено. Одлазак у *pp* симболизује поздрављање и одлазак. Нагли динамички преокрет дешава се на самом завршетку, појавом свечаних *ff* акорда, који затварају читаву сонату.

Велика соната у Ге-дуру оп. 37. представља једну од две објављене сонате за соло клавир П. И. Чајковског. Друга објављена соната (прва написана) је Цис-мол соната, постхумни опус 80. Обе сонате се ретко налазе на пијанистичком репертоару. Велика соната оп. 37 због своје симфонијске природе и недостатака упутстава за извођење даје извођачу креативну слободу и буди уметничку фантазију, активирајући унутрашњи слух и имагинацију. Извођач велике Сонате у Ге-дуру не треба да буде само пијаниста већ пре

⁴³ Плавом бојом у примеру су обележени скокови, црвеном бојом промене правца кретања у левој и десној руци, а жутом пример ритмичке варијанте за вежбање

свега музичар. Он треба одлично да познаје могућности и ограничења клавирског звука, као и да учестало слуша друге инструменте и оркестар. Треба да познаје оперу и балет и да развија своју уметничку имагинацију на различите начине. Зато је велика привилегија и част изводити ово ремек дело генијалног руског композитора Петра Иљича Чајковског.

III КОМПОЗИЦИОНИ УТИЦАЈ ШУМАНА НА КЛАВИРСКО СТВАРАЛАШТВО ЧАЈКОВСКОГ (КОМПАРАЦИЈОМ ПО СЛИЧНОСТИ ИЗМЕЂУ СОНАТЕ ОП. 11 У ФИС-МОЛУ И ВЕЛИКЕ СОНАТЕ ОП. 37)

Дела ове двојице композитора су по својим стилским карактеристикама лако препознатљива. Чајковски је градио свој композиторски стил и развијао се као уметник, између осталог, изучавањем дела многих композитора, чији се стил одразио на његово стваралаштво. Композитор којем се он дивио био је Роберт Шуман. Чајковски је често са својим пријатељем Ларошем изводио Шуманове композиције четвороручно на клавиру.⁴⁴ „...Свечери свирање са Ларошем у четири руке, *Рај и Перу* Шумана, пред којим је он добијао дрхтавицу и много тога другог“⁴⁵ Тадашњи критичари су музику Чајковског упоређивали са музиком Шумана. „Ларош је Чајковског убеђивао да је он сам нешто између Гуноа и Шумана“⁴⁶ Џозеф Ц. Краус, (Joseph C. Kraus), истиче дубоку повезаност музике Чајковског са Шумановом клавирском вокалном и инструменталном музиком.

Утицај Шумана на Чајковског се може лако уочити на пољу употребе музичких изражајних средстава. „Када говоримо о природи музичког утицаја, Чарлс Розен раздваја плагијаризам, (директно позајмљивање музичког материјала), и трансформацију (где каснији композитор превазилази директно присвајање, обликујући позајмљени материјал

⁴⁴ Херман Ларош је био пријатељ Чајковског из његових студентских дана који је касније постао музички критичар.

⁴⁵ Нина Берберова: *Чајковски* (превод са руског Мирјана Грбић, ПАИДЕИА, Београд, 2001), 52

⁴⁶ Нина Берберова: *Чајковски* (превод са руског Мирјана Грбић, ПАИДЕИА, Београд, 2001), 75

у нешто више своје)⁴⁷ Док је компоновао Прву симфонију (1866), оперу *Ковач Вакула*, (1875), *Чаробницу*, (1887.) и *Успавану лепотицу* (1889), Дејвид Браун (David Brown) уочава Шуманов утицај у клавирском стваралаштву Чајковског нарочито у Првој сонати у цис-молу (постхумни опус 80). Трећи став ове сонате садржи ритмичке обрасце који највише одговарају карактеристикама Шумановог стила. Клавирска литература Чајковског обухвата и Дечији албум оп. 39 (према Шуману), који је управо инспирисан Шумановим делом.

Прва сличност између клавирских соната Шумана оп. 11 и Чајковског оп. 37 може се уочити већ у њиховим насловима. Прва је насловљена са „Grosse“ друга са „Grande“ односно „Большая“ што значи „велика“ Упоредивањем фактуре соната Шумана и Чајковског можемо уочити сличности на ритмичком плану и сличности у начину употребе акцената. Постављање акцената на ненаглашене делове такта које ствара утисак промене такта, може се уочити у фактурама обе сонате. Следећи пример илуструје сличност акцентне проблематике у трећем ставу Шуманове сонате и трећем ставу сонате Чајковског.

Пример 79

Р. Шуман, Соната Оп 11, бр1, Трећи став, тт 1-15, пример акцентне проблематике:

SCHERZO E INTERMEZZO.
Allegrissimo.

The image shows a musical score for the third movement of Schumann's Sonata Op. 11, No. 1. The title is "SCHERZO E INTERMEZZO." and the tempo is "Allegrissimo." The score is in 3/4 time and D major. It features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The first two measures of the piano part are circled in red, and several notes in the piano part are highlighted in yellow. The score includes dynamic markings like "sf" and "f".

⁴⁷ Joseph C. Kraus: *Analysis and Influence: A Comparison of Rhythmic Structures in the Instrumental Music of Schumann and Tchaikovsky.* (*Tchaikovsky and His Contemporaries: A Centennial Symposium* by Alexandar Mihailovic), 1

Пример 80

П. И. Чајковски - Велика соната Оп. 37, Трећи став, тт 1 - 10, пример акценте проблематике :

Трећи став Шуманове сонате има честу употребу наглашених акорада на ненаглашеним деловима такта. Нагласци се појављују некад на другој, некад на трећој доби такта и тиме могу извођачу да пољуљају осећај за $\frac{3}{4}$ такт. Слична акцентна проблематика може се уочити на почетку трећег става Велике сонате Чајковског (погледати пример акцентне проблематике у Великој сонати Чајковског)

Заједничка карактеристика Шумана и Чајковског је честа употреба пунктираног ритма. Сличност ритмичких образаца уочљива је у примеру другог става сонате Чајковског и трећег става Шуманове сонате.

Пример 81

Пример сличности ритмичких образаца у другом ставу сонате Чајковског и трећем ставу Шуманове сонате:

Чайковский — Великај Соната у G мајор
drugi stav Velike sonate Čajkovskog 24. i 25. takt

Šuman Sonata treći stav 1 - 6.takta
SCHERZO E INTERMEZZO. Allegrissimo.

Упоређивањем фактура соната Шумана и Чајковског могу се уочити сличности: вођења две мелодијске линије у супротним смеровима и акордска структура.

Пример 82

Пример акордске фактуре у четвртном ставу Велике сонате Чајковског, тт 1 – 3:

Allegro vivace

Пример 83

Пример акордске фактуре у четвртном ставу Шуманове Сонате Оп 11, тт 1-4:



У првој б теми првог става сонате Чајковског и у уводу Шуманове сонате у првом ставу карактеристична је пратња леве руке у разложеним акордима у триолама и у широком слогу. Ово је типичан романтичарски поступак. Код Чајковског ова деоница леве руке је састављена од триола, које се наизменично разлажу навише и наниже, а код Шумана у деоници леве руке уочљива је већа драматизација. Због широког распона дециме у левој руци ова пратња је природнија да се изводи на виолончелу. Асоцијација на звук виолончела може бити подстрек за активирање унутрашњег слуха и имагинације. Мелодија у десној руци је пунктираног ритма у оба примера. (Погледај пример сличности ритмичке фигурације у левој руци у првом ставу сонате Чајковског и у првом ставу Шуманове сонате):

Пример 84

Пример сличности ритмичке фигурације у левој руци у Првом ставу Велике сонате Чајковског, тт18 - 19:



Пример 85

Пример сличности ритмичке фигурације у левој руци у првом ставу Сонате Оп 11, Р. Шумана, тт1 - 3:

Посебан изазов за извођача представљају нагли прелази на контрастне одсеке, који су једна од заједничких карактеристика Шумана и Чајковског. Нагли прелази на супротне одсеке биће приказани у следећим примерима.

Пример 86

Р. Шуман, Соната Оп 11 Бр 1, Први став, тт 122 - 135, пример наглог прелаза на контрастни одсек

Нагли прелаз на контрастни одсек у првом ставу Шуманове сонате је карактеристичан по промени темпа и динамике. Одломак *Piu lento* (од 122. до 134. такта) евоцира осећање изгубљености и умора. Изводи се у мирном темпу у оквиру пиано

динамике. Изненадна промена динамике темпа и карактера у 134. такту представља малу психолошку тешкоћу за извођача, који је на овом месту у недоумици због контрадикторних захтева за темпо и динамику.

Пример 87

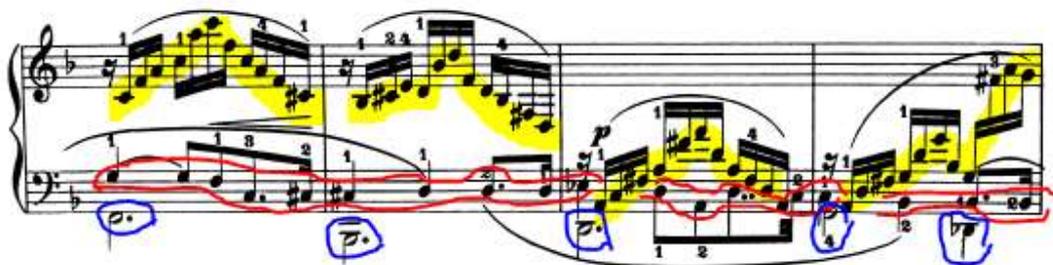
П. И. Чајковски, Велика Соната у Ге - дуру, Четврти став, тт 24 - 38, пример наглог прелаза на контрастни одсек

У примеру наглог прелаза са прве на другу тему у четвртном ставу сонате Чајковског приказане су разлике у динамици, артикулацији и фактури. Малу психолошку тешкоћу овде чине прелаз у брзом темпу на другачију динамику, артикулацију и фактуру. Између ова два контрастна одсека налази се шеснаестинска пауза, која оставља мало времена извођачу да се припреми за ову наглу промену.

Фактуре других ставова у сонатама Шумана и Чајковског су сродне по трослојности, у којој се на фону баса мелодијска линија и фигурације смењују у два горња плана. Тешкоћа вођења кантабилности мелодијске линије је уобичајена. Ова заједничка карактеристика Шумана и Чајковског биће приказана у следећим примерима.

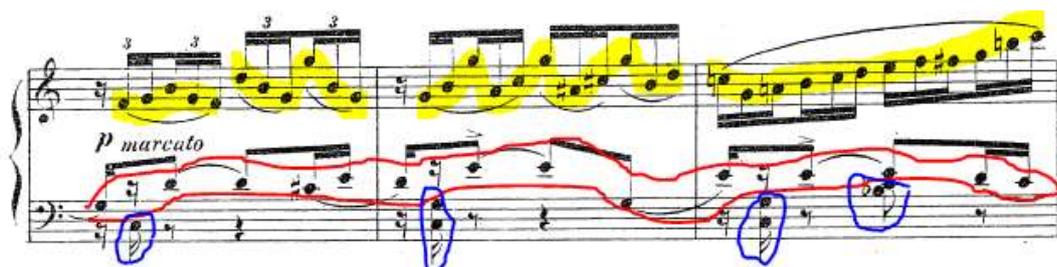
Пример 88

Пример ткања око мелодијске линије у Другом ставу Шуманове Сонате Оп 11, тт 16 -19:



Пример 89

Пример ткања око мелодијске линије у Другом ставу Велике Сонате Чајковског, тт 62 -64:



Координациони проблем је уочљив у трећем ставу сонате Шумана и у другом ставу сонате Чајковског. Синкопиран ритам у две паралелне мелодијске линије различитих артикулација је мали извођачки изазов. Прелазак мелодијске линије из једног гласа у други такође представља заједничку карактеристику Шумана и Чајковског.

Пример 90

Пример приказа координационе проблематике у трећем ставу Шуманове Сонате Оп 11, тт 51 -59:

The image shows a musical score for Example 90, which is the third movement of Schumann's Op. 11, Nos. 51-59. The score is written for piano and bass. The tempo is marked 'più Allegro.' and the dynamics are 'p' and 'pp leggierissimo'. The score is annotated with blue circles around specific notes and red lines connecting notes across measures, highlighting coordination problems. The piano part features a melodic line with a syncopated rhythm, while the bass part has a more regular, accompanimental pattern.

Координациона проблематика у трећем ставу Шуманове сонате специфична је по синкопираном ритму мелодијске линије, која повремено прелази из средњег у горњи глас и захтева извођење *legatissimo*, док пратеће мелодијске фигурације захтевају извођење *leggierissimo*. Додатна тешкоћа у овом одломку су октавни скокови у деоници леве руке.

Пример 91

Пример приказа координационе проблематике у Трећем ставу Шуманове Сонате Оп 11, тт 51 -59:

The image shows a musical score for Example 91, which is the second movement of Tchaikovsky's Op. 11, Nos. 51-59. The score is written for piano and bass. The tempo is marked 'Moderato con animazione'. The score is annotated with yellow highlights on specific notes and blue circles around notes in the bass staff, highlighting coordination problems. The piano part features a melodic line with a syncopated rhythm, while the bass part has a more regular, accompanimental pattern. The score is annotated with 'prelaz dirigentskog glasa iz soprana u alt' and '58. takt'.

Координациона проблематика у другом ставу сонате Чајковског такође је слична. Фактура је овде четворослојна. Мелодијска линија горњег гласа такође се као код Шумана укршта са гласовима у другом плану. Овде можемо такође учити синкопиран ритам који

се независно развија у два различита плана гласова. Координациона проблематика у другом ставу сонате Чајковског су специфични акценти у горњем гласу, који се не подударају са акцентима у синкопираној пратњи. (У примеру приказа координационе проблематике у другом ставу сонате Чајковског поменути акценти обележени су жутом бојом). Прелазак мелодијске линије из горњег у средњи глас, (у примеру приказа координационе проблематике у другом ставу Чајковског обележени су плавом бојом), представља честу појаву у фактурама композиција Шумана и Чајковског. Ово се може назвати типично романтичним поступком.

Вокални начин размишљања заједнички је и Шуману и Чајковском. Извођач који жели да се приближи изворној идеји композитора треба да открије све елементе који играју важну улогу у музици Чајковског и Шумана. Музичка естетика обојице композитора придаје велики значај познавању карактеристика гласа. Шуман је у својој књижици *Музичка правила за сваки дан* рекао: „Воли инструмент који свираш, али га немој у својој таштини држати за најбољи и једини. Сети се да постоје и други, једнако фини као што је твој. Сети се да постоје и певачи, да оно најузвишеније у музици долази до израза, такође, у хору и оркестру.“⁴⁸ Слушање вокалне и оркестарске музике шири извођачке хоризонте. Кантабилни звук клавира је већ деценијама идеал клавирске школе. Ментално оркестрирање клавирске фактуре је уходан извођачки поступак, а познато је да Чајковски био велики симфоничар и љубитељ италијанске опере. „Италијанска опера је гутала његов џепарац и држала га у ропству: он је у њој видео некакво релативно савршенство – гласова, оркестра, хора – и то му се допадало.“⁴⁹

Музичка историја показује да композитори уче углавном једни од других. Утицај старијих композитора на млађе генерације је у неком степену неминован.

⁴⁸ Роберт Шуман, *Музичка правила за сваки дан и цели живот* (Студио лирика Београд, 2015, превод са немачког Драгослав Илић.), 13 Наслов оригинала Robert Schuman, *Musikalische Haus- und Lebensregeln Aphorismen*

⁴⁹ Нина Берберова, *Чајковски* (превела са руског Мирјана Грбић, ПАИДЕИА, Београд, 2001), 40

ЗАКЉУЧАК

Клавирске соната оп. 11 Роберта Шумана и Велика соната оп. 37 П. И. Чајковског, представљају велика и значајна дела клавирске литературе која својом бескомпромисном природом инспиришу извођача у потрази за аутентичном интерпретацијом. Знање о пореклу тематског материјала, стилских карактеристика, вокалног и симфонијског утицаја на клавирско стваралаштво Шумана и Чајковског подстиче извођача на шири аналитички приступ приликом формирања сложене извођачке концепције поменутих дела. Извођачево размишљање изван граница клавирског звука има за циљ проширивање палете његових изражајних могућности. Простор који композитор оставља без извођачких упутстава подстиче извођача да потражи креативна извођачка решења. Савлађивање извођачке проблематике има за сврху проналажење аутентичног извођења. Када говоримо о индивидуалној црти стваралаштва одређеног композитора подвлачимо значај онога по чему се тај композитор разликује од својих претходника. Према речима Томаса С. Елиота (1888-1965) најбољи и најиндивидуалнији делови уметничког опуса могу бити они у којима су његови претходници, композитори из прошлости, најснажније потврдили своју бесмртност. Компарацијом фактура клавирских соната Шумана и Чајковског - метричких, ритмичких, и осталих карактеристика - извођач проширује своју идејну концепцију.

Извођачки чин је за мене интуитивна мистерија, која се развија и подстиче анализом свих музичких параметара. Сагледавање могућих утицаја који нису ограничени само на клавирско стваралаштво као ни на поље деловања једног композитора знатно проширује еволутивну перспективу извођача.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ:

1. Berberova, Nina. Čajkovski. Beograd, PAIDEIA,2001.
2. Brown, David. Tchaikovsky The man and his music. New York, Pagasus books,2009.
3. Brown, David. Tchaikovsky: The early years (1840-1874). New York, Norton company, 1978.
4. Buzoni, Feručo. Nacrt za jednu novu estetiku muzike. prevod sa nemačkog Dragoslav Ilić, Beograd, Studio Lirica, 2014.
5. Garden, Edward. Master musicians Tchaikovski. New York, Oxford University Press, 2000.
6. Gordon, Stewart. A History of Keyboard Literature. Music for the Piano and Its Forerunners. New York, Schrimmer Books, 1996.
7. Hofman, Jozef. Sviranje na klaviru. Prevod sa engleskog Dragoslav Ilić, Beograd, Studio Lirica, 2017.
8. Jensen, Eric Frederic. The Master musicians Schumann. Oxford. Oxford University press, 2012.
9. Kirby, F. E. Music for piano. Portland, Oregon, Amadeus Press, 1995.
10. Kraus, Joseph C. Analysis and Influence: A Comparison of Rhythmic Structures in the Instrumental Music of Schumann and Tchaikovsky. In Tchaikovsky and His Contemporaries: A Centennial Symposium, ed. Alexandra Mihalovich, 117-128. Westport: Greenwood Press, 1999.
11. Nejnhauz, Genrih. O umetnosti sviranja na klaviru. Beograd, Studio lirica,2013.
12. Newman, S. William. The Sonata since Beethoven. New York, The Norton Library, second edition, 1983.
13. Newmarch, Rosa. Tchaikovski: His life and works. New York, John Lane, The Bodley head, 1900.
14. Ostwald, Peter F. Schumann: music and madness. London,Victor Gollancz Limited, 1985.
15. Skovran Dušan, Peričić Vlastimir. Nauka o muzičkim oblicima. Univerzitet umetnosti u Beogradu, sedmo nepromenjeno izdanje, Beograd, 1991
16. Reich, B. Nancy. Clara Schumann The Artist and the Woman. New York, Cornell University Press, 1985.
- 17.Todd, Larry edited Schumann and his world. New Jersey, Princeton University Press, 1994.
18. Šuman, Robert. *Muzička pravila za svaki dan i celi život*. Prevod sa nemačkog Dragoslav Ilić, Beograd, Studio Lirica, 2015.
19. Schmidt-Beste, Thomas. The Sonata. New York, Cambridge University Press, 2011.
20. Šobajić, Dragan. Kako se piše stručni rad. Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2014