

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за клавир

Јелена Костић

*Особености музичког језика Николаја Метнера и  
његова улога и значај у приступу интерпретацији  
Сонате оп. 25 бр. 2 и одабраних Бајки*

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор:

мр Бранко Пенчић, редовни професор

Београд

2018.

## Апстракт

Овај рад обрађује улогу и значај особености музичког језика Николаја Метнера у приступу интерпретацији одабраних *Бајки* и *Сонате оп. 25 бр. 2*. Циљ овог докторског уметничког пројекта је аналитичка интерпретација која представља резултат тумачења Метнерових дела са неколико становишта. Анализираће се структура музике у целини, као и веза између елемената унутар структуре (хармоније, мелодије, ритма, фактуре, текстуре, боје) и оних елемената који се односе на употребу музичких изражајних средстава (темпа, метра, динамике, агогике, артикулације, акцентуације, инструментације и педала). Такође, биће обухваћен и стилски аспект – индивидуални, као и онај у односу на друге композиторе или друге музичке идиоме.

У току уметничког истраживања биће примењено више метода. Социјално-политичка и историјска метода обухватиће упознавање са биографијом Метнера и његову позицију у времену у ком је стварао у односу на друштвене и друге околности. Примениће се интердисциплинарни начин рада у анализи и приступу интерпретацији Метнерових дела посебно када је музички садржај повезан са књижевношћу. Углавном ће бити коришћена аналитичка метода, која ће обухватити формално-структуралну анализу, анализу Метнеровог музичког језика, анализу односа према тенденцијама музике периода у којем је стварао, анализу помоћу херменеутичког приступа програмности. Практично-извођачки приступ ће довести до дефинисања сопствених извођачких поступака – индивидуалних средстава израза, на основу свих претходних сазнања, метода и циљева као интерпретативних изазова. У истраживању ће бити коришћена и лична, стечена практична и теоријска сазнања до којих сам дошла проучавањем и извођењем романтичарске музике и музике 20. века, као и анализа композиторових упутстава и интерпретације других извођача.

Кључне речи: Метнер, романтичарска музика, музика 20. века, идеологија романтизма, бајке, соната

## Abstract

This paper processes the role and significance of the Nicolas Medtner's musical language peculiarity, in the performing approach of selected *Fairy tales* and *Sonata op. 25 br. 2*. The aim of this doctoral art project is an analytical interpretation of Medtner's work from several points of view. The structure of the music as a whole will be analyzed as well as the relationship between elements within the structure (harmony, melody, rhythm, invoice, texture, colors) and those elements related to the use of musical expressive means (tempo, meter, dynamics, agogy, articulation, accentuation, instrumentation and pedals). It will also include a stylistic aspect - individual and in relation to other composers or other musical idioms.

The flow of the artistic process will be guided through several methods of artistic research. The socio-political and historical method will include getting acquainted with Medtner's biography, determining his position in the time setting in which he was creating, and in relation to social and other circumstances of the environment. An interdisciplinary work method will be applied in the analysis and interpretation of Medtner's work when the music content is related to literature. The predominant method of research will be the analytical method, which will include formal and structural analysis, the analysis of Medtner's musical language, an analysis of the relationship with the tendencies of the music of the period in which it was created, the analysis using the hermeneutic approach to programmability. Practical-performing approach will lead to the definition of one's own performing procedures - individual means of expression, based on all previous knowledge, methods, and goals as interpretative challenges. In the research, I will also use the previously acquired practical and theoretical knowledge, which I got during studying and performing the Romantic music and the 20th-century music, and also analysis of composers' manuals, and performances of other artists.

Keywords: Medtner, Romantic music, 20th-century music, ideology of Romanticism, fairy tales, sonata

## Садржај:

АПСТРАКТ .....	2
САДРЖАЈ .....	3
СПИСАК ПРИЛОГА.....	4
<b>I УВОДНА РЕЧ</b> .....	5
1.1 Поједине значајне политичке, историјске, културалне, уметничке и идеолошке прилике .....	7
1.2 Биографски подаци Николаја Метнера .....	20
<b>II БАЈКЕ</b> .....	31
2.1 Бајка оп. 14 бр. 1 .....	35
2.2 Бајка оп. 34 бр. 2 .....	40
2.3 Бајка оп. 26 бр. 3 .....	45
2.4 Бајка оп. 51 бр. 2 .....	48
2.5 Бајка оп. 20 бр. 1 .....	52
2.6 Бајка оп. 34 бр. 4 .....	55
2.7 Бајка оп. 26 бр. 1.....	59
2.8 Бајка оп. 51 бр. 1 .....	61
<b>III СОНАТА оп. 25 бр. 2</b> .....	68
3.1 Први мото – уводни мото.....	72
3.2 Други мото – мото <i>сирене</i> .....	81
3.3 Трећи мото – мото <i>хроматике</i> .....	84
3.4 Тема увода.....	93
3.5 Друга тема првог става.....	97
3.6 Тема А другог става.....	99
3.7 Тема Б другог става .....	101
<b>IV ЗАКЉУЧАК</b> .....	103
<b>V ЛИТЕРАТУРА</b> .....	106

## Списак прилога:

### НОТНИ ПРИМЕРИ

	стр.
Прилог 1: <i>Бајка оп. 14 бр. 1</i> .....	111
Прилог 2: <i>Соло песма оп. 61. бр. 6</i> .....	114
Прилог 3: <i>Бајка оп. 34 бр. 2</i> .....	119
Прилог 4: <i>Бајка оп. 26 бр. 3</i> .....	124
Прилог 5: <i>Бајка оп. 51 бр. 2</i> .....	127
Прилог 6: <i>Бајка оп. 20 бр. 1</i> .....	133
Прилог 7: <i>Бајка оп. 34 бр. 4</i> .....	138
Прилог 8: <i>Бајка оп. 26 бр. 1</i> .....	145
Прилог 9: <i>Бајка оп. 51 бр. 1</i> .....	148
Прилог 10: <i>Соло песма оп. 37 бр. 5</i> .....	162
Прилог 11: <i>Соната оп. 25 бр. 2, т. 1-7</i> .....	167
Прилог 12: <i>Соната оп. 25 бр. 2</i> .....	168

# I

## Уводна реч

Лични афинитет према делима Николаја Метнера (Николай Карлович Метнер) настао је као последица сопственог извођачког искуства и теоријских сазнања која сам стекла у току школовања. Стваралаштво Николаја Метнера развијало се до четврте декаде 20. века на традицији романтичарске музике, а тежиште мог интересовања је била музика из периода романтизма и 20. века. Једна од хипотеза од којих се полази у овом истраживању заснива се на значају Метнерове музике који се, између осталог, огледа у стилу који комбинује квалитете руске музике и музике пореклом са запада. Карактеристика Метнерових дела да се у њима огледа еволуција традиције – музике класицизма, немачког позног романтизма и руске музике, мене је, између осталог, у великој мери и заинтересовала као извођача. Следећа хипотеза у раду се заснива се на Метнеровом ставу да нове облике израза може да пронађе у оквирима традиционалних, без обзира на другачије тежње његовог доба.

Истраживању за овај докторски уметнички пројекат значајно је допринела Метнерова књига *Муза и мода*, која представља још један његов израз и приказ тежњи (моде) у музици и говори *о музици као језику музичара*.

У раду ће бити приказано на који начин и у којој мери је повезаност са другим уметностима и књижевношћу утицала на развој Метнеровог музичког израза. Његова дела рефлектују његов однос према књижевности и уметности уопште, а као и други романтичари, повезивао је литературу и са инструменталном музиком, углавном се ослањајући на немачку и руску поезију из периода романтизма.

Још једна од специфичности Метнеровог стваралаштва је то што је клавир присутан у свим делима. Клавир је медиј који је најближе дочаравао његове мисли и идеје као композитора, захваљујући, између осталог, изразитим пијанистичким способностима које је поседовао и изузетном познавању изражајних могућности овог инструмента.

Главни циљ овог докторског уметничког пројекта је приказ особености музичког језика Николаја Метнера кроз процес креирања аналитичке интерпретације одабраних

дела (осам *Бајки* и *Сонате оп. 25 бр. 2*). Уметничко истраживање је обухватило специфичности композиторовог рада у приступу структури дела и третману музичких изражајних средстава, у односу према традицији романтизма, тенденцијама модернизма и повезаности књижевности са музиком. Остали резултати рада садрже анализу утицаја руске музике и музике са запада, као и утицаја разних политичких, историјских, културалних, уметничких и идеолошких прилика. Верујем да ће теоријски и извођачки део рада допринети популаризацији Метнерових дела.<sup>1</sup> Његов неконформистички став против тадашњих иновативних трендова у музици у великој мери је заслужан за то што није доживео већу популарност у ширим музичким круговима. Део очекиваних резултата, који су везани за теоријски део пројекта, чини допринос литератури у вези са Метнеровим животом, делом, идејама и извођаштвом и указује на значај и утицај рада овог композитора на пољу клавирске музике.<sup>2</sup>

Рад се састоји из пет делова. Први део садржи уводну реч и два потпоглавља која ће чинити приказ значајних политичких, историјских, културалних, уметничких и идеолошких прилика које су посредно утицале на развој музике из периода у којем је Метнер стварао, као и приказ других околности и биографских чињеница које су непосредно утицале на његово стваралаштво. Други део рада обухватиће анализу *Бајки* помоћу различитих метода, треће поглавље ће бити посвећено уметничко-истраживачком раду на *Сонати оп. 25 бр. 2*, док четврти део, кроз анализу и синтезу, представља евалуацију и резултате рада. У последњем делу наведена је комплетна литература која је коришћена приликом овог истраживања.

---

<sup>1</sup> Richard Holt, Nicolas Medtner, *The Medtner society* (Vol. 1), The Maharajah of Mysore's musical foundation, 1948, 4, [http://www.medtner.org.uk/MedtnerSociety\\_vol1.pdf](http://www.medtner.org.uk/MedtnerSociety_vol1.pdf), ас. 11. 04. 2014. at 15:00 „Метнерова музика само треба више да се изводи да би стекла признање.“

<sup>2</sup>Sidney Miller, Medtner's Piano Music: An Appreciative Study, *The Musical Times* (1184), Musical Times Publications Ltd, 1941, 361, <http://www.jstor.org/stable/922148> ас. 11. 04. 2014. at 15:44. „Тешко да постоји још неки живи композитор који је толико обогатио и проширио клавирску литературу као што је Николај Метнер.“

## 1.1 Поједине значајне политичке, историјске, културалне, уметничке и идеолошке прилике

Уметност се развија кроз време којем припада, обликује се и разним путевима проналази начине изражавања кроз човека. Широки историјски, политички, идеолошки и уметнички приказ атмосфере, у смислу периода који обухвата али и територије коју захватају промене, значајан је за формирање слике, анализе и мишљења које ће допринети приказу околности у којима се развијала музика и у којима је и Николај Метнер стварао. У овом раду биће наведени и посредни догађаји који су усмеравали развој музике и уметника, као и личне особине, схватања, тенденције и догађаји који су део композиторове биографије. Метнер, чија музика има чврст ослонац у традицији и образовању, одупирао се тенденцијама савремене музике, а живео је у времену које је сурово наметало своју идеологију. Често је имао кризне периоде у стваралаштву и у личном, емотивном животу.

Разумевање идеологије и субјекта – уметника, може утицати на разумевање саме музике као културалне праксе, односно наше разумевање одређених дела може бити побољшано ако их посматрамо у односу на идеологију тог доба. „Идеологија је у политичком и културалном смислу релативно повезан и одређен скуп замисли, симболичких представа, вредности, уверења и облика мишљења, понашања, изражавања, приказивања и деловања који је заједнички члановима социјалних група, припадницима политичких странака, државних институција или друштвених класа.“<sup>3</sup> У литератури се дефинише на више значајних, али и противречних начина. Тако је Луј Алтисер (Louis Pierre Althusser), француски филозоф 20. века „реодредио идеологију као приказивање имагинарних односа индивидуе према њеним реалним условима егзистенције.“<sup>4</sup> У делу *Идеологија и идеолошки државни апарати* Алтисер наводи тезу да идеологија егзистира у апарату и његовој пракси или праксама, другим речима да нема праксе која се не одвија посредством идеологије. Идеологијом се, као системом

---

<sup>3</sup> Мишко Шувковић, *Појмовник теорије уметности*, Београд, Orion Art, 2011, 319

<sup>4</sup>*Ibid*, 320, *Психоанализа иде корак даље и указује да улога идеологије није да пружи субјекту тачку бекства из реалности већ да му понуди саму друштвену реалност као бекство од неког трауматичног реалног језгра.*

представа, „изводи интерпелација (изјашњавање) индивидуе као субјекта“, односно и нема идеологије која није од субјекта и за субјекте.<sup>5</sup> Он сматра да осим једног државног (репресивног) апарата<sup>6</sup> постоји и мноштво државних идеолошких апарата (религијски – систем цркви, образовни – систем школа, породични, правни, политички, информациони – штампа, радио, телевизија, синдикални, културни – књижевност, лепе уметности, спорт...)<sup>7</sup>. Држава углавном функционише путем репресије, а преко идеологије секундарно, док државни идеолошки апарати најпре функционишу путем идеологије, а секундарно, ма колико скривено и симболички, делују репресивно (кажњавање, одабир, искључивање у школама, црквама, породици...). Зато, према Алтисеру, „ниједна класа не може поседовати државну моћ током дужег периода времена, а да не остварује хегемонију над државним идеолошким апаратима и кроз њих.“ Као доминантни државни идеолошки апарат у преткапиталистичком историјском периоду стоји Црква, која унутар себе има и религијске, образовне, али и функције информисања и културе. С тога, циљ и резултат Француске револуције није било само преношење државне моћи са феудалне аристократије на трговачко-капиталистичку буржоазију, да војску замени новим делом државног апарата, тј. народном војском, већ и да се нападне државни идеолошки апарат – Црква. Тако Алтисер износи уверење да је резултат постављање образовног идеолошког апарата на доминантну позицију заправо резултат насилне и идеолошке класне борбе против старог доминантног идеолошког апарата, иако се чини да је политички идеолошки апарат постављен на ту функцију у капиталистичким друштвима.<sup>8</sup> Идеологија владајуће класе постаје владајућа идеологија успостављањем државних идеолошких апарата у којима се та идеологија реализује, а идеологије се, према Алтисеру, *рађају* из друштвених класа које су увучене у класне борбе из њихових услова егзистенције, њихових пракси, њиховог искуства борбе...

Идеологија романтизма скрива реалност, скрива суровост. Корени дубоких и неизбрисивих промена које се дешавају у 19. веку се налазе у ранијој историји. Ове

---

<sup>5</sup> Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati* (prev. Andrija Filipović), Karpos, 2009, 71: Идеологија од самог почетка, увек, интерпелира индивидуе као субјекте, што значи и да су индивидуе увек-већ субјекти

<sup>6</sup> Према Алтисеру држава је *машина репресије која омогућује владајућим класама – у 19. веку, буржоаској класи и класи великих земљопоседника, одржавање владавине над радничком класом*

<sup>7</sup> Luj Altiser, op. cit., 27, 28

<sup>8</sup> Ibid, 39, 40: Објашњење је да је историја показала да су се буржуји прилагођавали различитим државним идеолошким апаратима – уставна монархија, парламентарна монархија, председничка демократија.



промене су се дешавале на различитим подручјима у више видова и у различитом степену, али су и као готово неприметна фаза и као изразити процеси, трансформисале друштва, владе, економију и ум и сензибилитет народа целог континента. Основа ових промена је убрзан развој трговине и индустрије који је довео до постепеног преношења моћи и богатства са земљопоседника на трговце. Промене су се најпре догађале на западу, у Енглеској, а затим и Холандији и Француској.<sup>9</sup> Процват индустрије и економије се осетио и у немачким градовима Хамбургу и Франкфурту, као и у Бечу, седишту императора Светог римског царства, а богатства су се добијала и губила јако брзо у различитим трговачким подухватима и пословима. Раније је богатство било синоним за поседовање земље, док у касном 18. веку старе баријере класног друштвеног уређења се превазилазе поседовањем добара и капитала. Богатство носи одређену моћ без обзира да ли је стечено трговином или је везано за племићко порекло. Индустријалци, банкарски и ситни трговци теже привилегијама традиционалне европске аристократије, а постоје и тежње да се племство пригуши, или макар да прихвати оне који су се богатали различитим пословима, па и да се склапају бракови између различитих класних слојева. Међутим, осим у Енглеској где је материјална разлика између племића и грађанства била ослабљена, у осталим земљама су разлике биле веома изражене до Француске револуције, па и када је било речи о односу између богатог трећег сталежа и племства (разне привилегије, опорезивање имовине...). Интелектуална заједница просветитељства више није желела да трпи ту неправду, па многи писци 18. века своја дела заснивају на одбацивању било каквих ауторитета. На удару незадовољства је, као што је речено, хришћанска религија, са нерационалном догмом и свештенством чији је сензибилитет сличан оном из мрачног средњег доба.<sup>10</sup> Европа прати ослобађање америчких колонија и од Француске револуције шири се револуционарни дух. Наполеон Бонапарта постаје врховни командант и затим, супротно револуционарним идеалима, и цар Француске. Отпор његовој војсци, која се ширила и освајала, био је потиснут од стране многих који

---

<sup>9</sup> Leon Plantinga, *Romantic music (A history of Musical Style in Nineteenth-Century Europe)*, New York – London, W. W. Norton & Company, Inc., 1984, 1: Енглеска трговачка флота се готово утростручила до Америчке револуције, увоз и извоз имао још већу експанзију, у Француској се пред Француску револуцију у индустрији стварају велике компаније које запошљавају хиљаде људи, а Амстердам је банкарски центар.

<sup>10</sup> Ibid, 3. Жан Жак Русо је написао да је револуција неопходна да човека уразуми. Иако је било дубоких неслагања међу историчарима у вези са Русоовим трактатом о политичким догађајима у Европи, његове публикације су биле значајне за вођство Француске револуције.

су их дочекали као своје ослободиоце. Без обзира колико су његови идеали били супротстављени либералним идеалима револуције, Наполеон је постигао резултате и стварањем нових граница пружио уједињење, и колико год се успех рестаурације чинио привременим, систем који је ударио на корен феудалног владајућег система наставља да буде присутан у политици и друштву свих нација у Европи у 19. веку.

Ове драматичне промене у политичком и интелектуалном животу Европе, произвеле су ново окружење за развој уметности. Као супротност класицизму, којег одликује вредновање заједничких конвенција и успостављање ограничења, доследност затворених форми, јавља се романтизам који је вредновао индивидуалне иновације, отвореност форми и сугестивност имплицитног значаја.<sup>11</sup> Јавља се жудња за посебним идеалитетом. У овом периоду су наглашена питања оригиналности и креативности. Уочава се појава и преплитање сродних тенденција у оквиру различитих националних традиција. Мењају се облици организације музичког живота, образовања, промене у сталешкој припадности композитора и музичара, као и у саставу публике, што указује на значај социјалног аспекта. До тада се уметност развијала готово увек у оквиру система покровитељства (спонзорства), чиме је била изложена и предностима али и ограничењима које подразумева такав систем.<sup>12</sup> Музика је, може се рећи и више од других уметности, била повезивана са директним спонзорством, јер је било потребно обезбедити инструменте, пратњу, партитуре, сцену и др. Музика је била део световних и црквених прослава и празника, јер су за све музичаре ове две институције биле центри збивања. Овакав систем је најпре почео да се распада у опери. У Венецији је 1637. године отворена јавна оперска кућа, у којој је било могуће да обичан грађанин купи карту и присуствује овом виду забаве, а ускоро је у граду било активно шест оперских трупа. У касном 17. веку, своја врата за јавност отварају Напуљ, Париз, Хамбург, и опера постаје омиљени вид забаве у Европи. Нешто касније настаје и друга значајна музичка институција, институција концерта. У Италији *Академије*, друштва која су постајала од раније и бавила се разним питањима и дискусијом о историји, науци, археологији,

---

<sup>11</sup> Leonard, B. Meyer, *Music and Ideology in the Nineteenth Century*, The Tanner Lectures on Human Values at Stanford University, 1984, <http://tannerlectures.utah.edu/documents/a-to-z/m/meyer85.pdf>, acc. 01. 07. 2016. at 08:00 AM, 23

<sup>12</sup> Leon Plantinga, op. cit. После изума гравуре и штампе у 15. веку, уметници су имали ограничен приступ широј клијентели. У ренесансној Италији уметност је била под окриљем цркве и војводства (Ботичели, Микеланђело), па век касније и Молијер зависи од воље Луја XIV.

уметности, у 18. веку усвајају праксу да позивају публику на концерте. На подручју немачких држава, најистакнутији претходници јавног концерта су биле организације за аматерско бављење музиком, под именом *collegia musica*.<sup>13</sup> У Енглеској, чија је трговина и индустрија била најнапреднија у 18. веку, бројна публика средње класе као и музичке институције су постојале пре него у осталом делу Европе (у већем делу друге половине 18. века могуће је готово сваке вечери у недељи у току сезоне од јануара до маја присуствовати различитим концертима). У Француској, концерти су врста замене за оперу, односно најчешће су се организовали кад је опера била забрањена у току појединих празника.<sup>14</sup> То указује да будућност музике у Европи не лежи у патронату цркве и двора, већ у интересовању у великој мери образоване публике средње класе. Јавност није добила само различиту политичку и економску моћ, већ и разне, колективне потребе, жеље и идеје, и јавља се израз *јавно мишљење*. Развој јавних музичких институција, опере и концерта, можда је најочигледнији одговор музичара на значајне промене у европском друштву. Али, повећање публике и њено интересовање за музику је довело до пораста броја извођења и стварања салонске музике, посебно на инструментима који су могли бити и солистички и пратећи, као на пример гитара. Од друге половине 18. века клавир, који замењује старе инструменте, клавикорд и чембало, постаје изузетно популаран код музичара аматера због обogaћене експресивности и техничких могућности. Захваљујући све већем броју музичара аматера, као и учесталијим јавним извођењима, од 1765. године *Breitkopf* новим начином штампе издаје клавирске партитуре и песме по знатно нижој цени, чиме се постиже да музика циркулише и буде доступнија него раније, а богата понуда се ускоро јавља код свих већих музичких издавача у Лондону, Паризу, Лајпцигу и Бечу.<sup>15</sup> Крајем 18. века ови издавачи (најпре *Breitkopf und Härtel* у Лајпцигу), праве издања музичких часописа, са партитурама, али и чланцима, музичким додацима и општим информацијама из других градова. Промена начина живота музичара, као и друштва уопште, у време Наполеона и касније, је била врло значајна. Чак и за поједине уметнике попут Шпора (Louis Spohr),

---

<sup>13</sup> Ibid, 7, На пример, Бах је био директор локалног друштва у Лајпцигу, Телеман у Франкфурту и Хамбургу.

<sup>14</sup> Ibid, 8. То се дешавало од 1725. године, захваљујући раду једне од престижних концертних организација у Паризу, *Concerts Spirituels*, која до Револуције организује разна извођења вокалне и инструменталне музике, домаћих и страних дела, али су се у Паризу одржали бројни концерти у 18. веку и у организацији других друштава.

<sup>15</sup> Ibid, 10, Изводи *професионалне музике*, на пр. оркестарске партитуре, су ретки до краја прве половине 19. века

Листа (Liszt Ferenc), Вагнера (Wilhelm Richard Wagner), који су провели извесно време под патронатом, прави успех увек је значио успех у јавности и сви су своју репутацију стицали у оперским позориштима и концертним салама.

Музика уопште, као културална активност, мора да пружа могућност да производи дискурсе и репрезентације којих је и сама продукт, тако да музичка дела, праксе и активности које доносе интерпретатори нису само продукт већ и агентуре културе – нису само део хабитуса већ и ствараоци. Овај принцип је основа *новог историзма*, како га зову литерарни критичари. То је приступ историји књижевности и културе, који сједињује елементе историје, културалног материјализма и постструктурализма.<sup>16</sup> Почетком 19. века историзам се манифестује и тако што се откривају некада одбачена дела средњег века, јавља се дивљење и интересовање за писце попут Дантеа (Dante Alighieri), Шекспира (William Shakespeare), и Сервантеса (Miguel de Cervantes), који су до тада били у сенци централне класичне традиције канонизоване од стране француских академских стандарда. Овај покрет је имао одјека и у музици. У Европи се ретко слушала музика ранијег периода, опере су компоноване, извођене пар пута и заборављане. У традиционалним институцијама, попут Париске опере, открића и оживљавања дела из 17. века, почетком 18. века трпе бројне ревизије и модернизацију. Композитори су током 18. века стварали велики број дела, најчешће по поруџбини, и за одређене прилике, недељно или месечно. У раном 19. веку, ефекат историзма у музици се променио, и концерти старе музике су се одржавали широм Европе 20-их и 30-их година. Поједине Бетовенове симфоније (Ludwig van Beethoven), Хендлови ораторијуми (Georg Friedrich Händel), Хајднови ораторијуми (Joseph Haydn) и Лондонске симфоније, у Енглеској су биле на сталном репертоару. Значајно је *оживљавање* дела ране музике – посебно дела Ј. С. Баха (Johan Sebastian Bach). Опоравак раних стилова и њихово *убризгавање* у токове музичког живота у току раног 19. века, имали су значајан утицај на романтичарске композиторе. Традиционалне форме инструменталне музике, симфоније, сонате и концерти, нису у великој мери неговане од стране композитора с почетка 19. века, већ су углавном писали форме повезане са плесом, фантазије, баладе, интермеца и др. Романтичарски композитори су веома ценили дела Хајдна, Моцарта (Wolfgang

---

<sup>16</sup> *Нови историзам* у књижевности, који се појављује седамдесетих година 20. века, најпре је идентификован у студијама ренесансе и романтизма. То је повезивање књижевних дела са дискурсима и репрезентацијама које нису књижевне – смештају се у оквир политичких и историјских околности у којима су настале.

Amadeus Mozart), Бетовена, Баха, и утицај барокног композиционог стила био је посебно продуктиван.<sup>17</sup> Шуман (Robert Schumann) сматра познавање Баховог дела предношћу романтичарских композитора, јер Моцарт или Хајдн, нису познавали његов рад.<sup>18</sup> Као једно од својих *правила за музичаре*<sup>19</sup> Шуман наводи „упознавање са свим значајним делима истакнутих композитора.“ Још једна значајна тежња у уметности, која је слика романтичарских тежњи уопште, је прожимање различитих уметности (књижевности, музике, сликарства..). То је једна од одлика која наставља свој прогрес у уметности модернизма. Конкретно у музици може се уочити кроз романтичарску идеју прожимања жанрова, која се манифестује и на бројним примерима: клавир као партнер, а све ређе пратња у соло песмама, прожимање опере и соло песме, симфонизација клавирских дела, третман оркестра у опери, третман инструмената у оркестру и у камерним саставима услед развоја појединих инструмената, техничког напретка, али и настанак нових, виртуозних и у сваком погледу захтевнијих форми и дела. Са другим уметностима је музика у тесној вези, па се кроз садржај дела различитих уметности прожимају заједнички елементи (као форма, инспирација, садржај). За композитора је веома значајна мелодија, јер је и композитори и теоретичари тог периода сматрају срцем и душом музичке експресије. Мелодија добија главно место као музички параметар. Она није као хармонија, контрапункт који се може научити, форма која се може анализирати, већ је она *инспирација*.<sup>20</sup> Једна од композиционих метода романтичара је и *растегање*, значајна због своје експресивне снаге, која је заснована на „природном“ односу (короне, продужавање нота, пауза, на примерима поновљеног материјала...)<sup>21</sup> Идеолошки, за композиторе романтизма су биле незамисливе дотадашње конвенције форме, одређени обрасци каденцирања и хармонског тока, позната мелодијска шема... Ипак, били су донекле ограничени тоналношћу, као и књижевници језиком, јер је управо тај тонални језик њихов *матерњи језик*. Две примарне вредности романтизма су биле оригиналност

---

<sup>17</sup> Leon Plantinga, op. cit., 20

<sup>18</sup> Ibid, 19.

<sup>19</sup> Роберт Шуман, *Домаћа и животна правила за музичаре*, (?), (?), 6

<sup>20</sup> Leonard B. Meyer, op. cit., 31. Можда ју је филозоф Шопенхауер, у својим размишљањима о музици романтизма, најбоље описао рекавши да у мелодији види *Вољу*, свесност живота и борбе човека.

<sup>21</sup> Ibid, 12.

и индивидуалност.<sup>22</sup> Тако Лист каже да „заслуга за усавршавање процеса никада не може да буде једнака заслуги за изум“, а према Л. Плантинги (Leon Plantinga) Шуман је сматрао да је карактеристика романтичарске музике „акцент на оригиналности уместо на нормативности.“ Али, постојање оригиналности и изражавање индивидуалности увек су дефинисани и схваћени у контексту постојећих норми понашања како у животу тако и у уметности. Вредновања оригиналности и индивидуалности одбацују конвенције, јер конвенције, по дефиницији, не припадају било ком појединцу. Одбацивање конвенција је, и према Мејеру (Leonard B. Meyer), резултат дубоких сумњи у све друштвене ауторитете (државу, цркву, заједнице) засноване на правилима и очигледно *веиштачким прописима*. Једини легитимни ауторитет је природни ауторитет индивидуе, и лични увид појединца има предност над заједничким нормама. У романтизму, са психолошког аспекта, човек се није бавио толико друштвеним вредностима и циљевима колико реализацијом потенцијала скривеног у индивидуалном егу.<sup>23</sup> Постоји стални процес у којем је урођени потенцијал природе реализован постепено. Циљ индивидуе је самореализација. Са ове тачке гледишта Шуман критикује Шопена (Frederick Chopin): „Сада Шопен може све да објављује анонимно; свако га свакако може препознати. У томе је истовремено и похвала и кривица – похвала за његов таленат а кривица за труд... Увек нов и инвентиван у форми композиција, у посебним инструменталним ефектима, а увек остаје у суштини исти. Због овога се плашимо да никад неће достићи виши ниво од овога који је достигао. Са својим способностима би могао да постигне много више, утичући на нашу уметност у целини.“ У 19. веку код музичара, посебно композитора, јавио се другачији поглед на сопствену личност и дело. У просветитељству рационалност пружа само привремено бекство, а немири револуције ратова крајем 18. и почетком 19. века доносе неред и разочарење у европском интелектуалном друштву. Очекивања буржоазије и аристократије нису остварена, Наполеон пада, француска буржоаска револуција није остварила прокламовано братство, једнакост и слободу. Романтичарски покрет тежи да постане начин живљења. Музика добија снажне подстицаје за развој захваљујући композиторима који су истовремено извођачи. У овом добу је уметник најближи јунаку свога дела – Берлиоз (Hector Berlioz) као протагониста Фантастичне симфоније, Шуманови ликови програмских минијатура као пројекције његове

---

<sup>22</sup> Мејер их користи и као синонине, јер су нераздвојиви појмови.

<sup>23</sup> Leonard B. Meyer, *op. cit.*, 25, 26

личности... Романтичари се не обраћају само стваралачком процесу већ и космичком, бесконачном. Идеја бесконачног је заправо циљ који се не може достићи, па се одлази у свет маште, у прошлост, у народ, у егзотичне крајеве... Романтичари идеализују природу и људске односе. Готово мистично вредновање самоостварења и самоизражавања које постоји у култури је доказ сталне моћи романтичарске идеологије. Али, потпуно самоостварење је недостижан циљ. За романтизам, човекова природа је немирна тежња за савршенством које никада не може бити његово. Као што је и свет увек у стању Постајања, тако је и човек, па и његова уметност. Оно што Шлегел каже за поезију, важи и за друге уметности: „Романтична поезија се константно развија. То је у ствари њена права природа; она може заувек само постајати, а никад постићи дефинитивни облик... Њен основни принцип је да је песникова фантазија предмет без утврђених принципа. Романтична поезија је једина која је више од песничког жанра. Она је, тако рећи, уметност поезије. Заправо, у одређеном смислу, сва поезија је, или треба да буде, романтична.“<sup>24</sup>

Револуције су утемељивачи креирања националног идентитета, а „производи културе рефлектују карактер нације од које настају.“<sup>25</sup> Идеје снажне револуције 1848, преносиле су се са политике на уметност и књижевност, као и увек у историји. Доминација франкофоних земаља се смањује како језик и књижевна дела у Чешкој, Мађарској и Русији добијају јак национални идентитет. Расте интересовање за народне песме и плесове, што се у књижевности и музици тог периода сматра једном од основних инспирација за настанак најзначајнијих дела.

Као и данас, Русија је у касном 19. веку била највећа земља на свету. Пре тога, у Русији је био турбулентан период, као и у многим европским земљама. Због чврсте везе са Црквом, повезивање (социјално-политичко, културално) са западним земљама било је тешко и споро. Корак ка томе је направио Петар Велики (1689-1725), који се борио да усвоји европске моделе владавине, организације војске, градње бродова, па и стила и одевања.<sup>26</sup> Познато је да је царица Катарина Велика, усвојила принципе и праксу европских земаља у сваком погледу, па се смањило утицај Цркве, пропагирала се филозофија француских писаца (Дидро, Denis Diderot), италијанска и француска

---

<sup>24</sup> Ibid, 30, 31

<sup>25</sup> Leon Plantinga, op. cit., 341

<sup>26</sup> Ibid, 362

комична опера постаје омиљена забава, а француски језик су преферирали образовани Руси. Међутим, у првој половини 19. века, у време владавине Александра I (1801-1825) и Николаја I (1825-1855), које је било доба Наполеонових ратова и пораза Француске, одустаје се од свих раније утврђених либералних тековина. Све идеје које су биле револуционарне, грађанска слобода, либералне институције образовања, потискују се.<sup>27</sup> У атмосфери разочарења и негодовања постојећег система, стварала је група младих писаца који су гајили афинитет према романтичарским песницима Енглеске и Немачке. Међу овим књижевницима је био и Александар Пушкин (Алекса́ндр Серге́евич Пу́шкин, 1799-1837), који је био *руски еквивалент Гетеу* (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832),<sup>28</sup> а у раним делима често повезан са Бајроном (George Lord Byron). Пракса бесплатних (*Lenten*) концерата са преноси са запада у Санкт Петербург и Москву, а касније и пракса добротворних концерата. Племићи су често имали своје оркестре и учитеље музике.

Аутор рада *Савремени руски композитори*, музиколог Монтагу-Нејтан (M. Montagu-Nathan, 1877-1958), пише о својим савременицима, руским композиторима, указујући на *златно доба националне музике*<sup>29</sup> које је почело са Глинкином реформом. Глинка је рекао да *оперу сваки сељак треба да доживи као да је код своје куће*.<sup>30</sup> Имао је улогу у музици какву је Пушкин имао у књижевности. Средином 19. века је под утицајем овог композитора настала *Руска петорка*. Убрзо настају и институције музике – Руско музичко друштво и конзерваторијум у Санкт Петербургу, под управом Антона Рубинштајна (Anton Rubinstein).

Како аутор Монтегу-Нејтан дефинише у својој књизи, „постизање повезаности музике са животом, вероватно ће трајати колико уметност постоји, иако нећемо свако доба називати романтизмом.“<sup>31</sup> У околностима које су описане, у Русији се наставља развој музике захваљујући композиторима и извођачима чији је рад и аутор описао. Петорка за собом оставља бројна дела, али и своје деловање које је утицало на

---

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Ibid., 363

<sup>29</sup> M. Montagu-Nathan, *Contemporary Russian composers*, Garden city press ltd., Great Britain, 1915, 3, 13

<sup>30</sup> Ibid, 14

<sup>31</sup> Ibid., 233



национални карактер музике. Петроградску школу после Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков) наставља да води Глазунов (Алекса́ндр Константи́нович Глазуно́в), и карактерише је потенцирање форме као елемента стварања и интерпретације дела. У Москви, Тањејев (Серге́й Ива́нович Тане́ев) продубљује значај полифоније, а његов ученик Рахмаџинов (Сергей Васильевич Рахманинов) ствара дела са доминантним романтичарским одликама. Музиколог Монтегу-Најтан, чије записе сматрам значајним<sup>32</sup> јер је и сам живео и стварао између 19. и 20. века, у својој књизи наводи нека имена уметника, која је сматрао кључним за развој савремене руске музике: Скрјабин (Алекса́ндр Никола́евич Скрја́бин), Глазунов, Стравински (И́горь Фёдорович Стравинский), Рахмаџинов, Тањејев, Метнер, Черепнин (Алекса́ндр Никола́евич Черепни́н), Гречанинов (Алекса́ндр Тихо́нович Гречани́нов), Мајаковски (Влади́мир Влади́мирович Маяко́вский), Станчински (Алексей Владимирович Станчинский) Сабањејев (Леони́д Леони́дович Сабане́ев).

Основна идеологија романтизма – бежање од стварности, кроз тематику дела која је често нереална и бајковита, уз истицање психолошког преживљавања ликова, индивидуализма и уз честе пасторалне мотиве – присутна је у музици и другим уметностима и након епохе романтизма, само је пронашла нове начине изражавања. Најпре се огледа кроз симболизам који је настао у модерна, као „негирање реалности рационалног грађанског друштва у име индивидуализма, субјективности, егзотичности, спиритуализма...“<sup>33</sup> Симболичку поезију су писали Бодлер (Charles Pierre Baudelaire), Маларме (Stéphane Mallarmé), Јејтс (William Butler Yeats), Блок (Алекса́ндр Алекса́ндрович Бло́к), Бели (Андре́й Бе́лый), а музику симболизма стварали Вагнер, Дебиси (Achille-Claude Debussy), Скрјабин, Стравински (И́горь Фёдорович Стравинский), рани Шенберг (Arnold Schönberg). Симболистима<sup>34</sup> се називају и сликари неоимпресионисти Винсент ван Гог (Vincent Willem van Gogh), Пол Гоген (Eugène Henri Paul Gauguin), пионири апстрактног сликарстава Франтишек Купка (František Kupka) и Василиј Кандински (Васи́лий Васи́льевич Канди́нский), и сликари симболизма Одилон

---

<sup>32</sup> Иако садашње познавање литературе и историје може да оспори неке чињенице и ставове.

<sup>33</sup> Miško Šuvaković, *op. cit.*, 643

<sup>34</sup> *Idem.*

Редон (Odilon Redon),<sup>35</sup> Јацек Малцевски (Jacek Malczewski), Паја Јовановић, Сава Шумановић...

У докторском раду проф. Биљане Горуновић приказано је на који начин историјско-уметничка атмосфера са краја 19. и почетка 20. века утиче на стварање и преплитање разних уметности и на настанак индивидуалних изражајних средстава, фокусирајући се на дела (сонате) Скрјабина, Рахмањинова и Метнера.<sup>36</sup> На темељима романтизма градила се *руска културна ренесанса*.<sup>37</sup> Карактеристике симболизма и модерна се из књижевности и сликарства преносе на музику коју ми сврставамо у позни романтизам и музику 20. века. Модерна је била начин живљења, „модерном се назива и раздобље установљења пројекта модерности као осећаја и прилагођавања духу времена и актуелности.“<sup>38</sup> Симбиоза различитих уметности, и архитектуре, театра, књижевности тог доба, јасно је приказана у многим делима.<sup>39</sup>

Модернизам<sup>40</sup> је у уметности био период који је кроз различите правце произвео најзначајније промене, пратећи историјско-политичке прилике које су у том периоду биле турбулентне и револуционарни дух народа. У раном модернизму<sup>41</sup> су се уметници и књижевници залагали за аутономију уметности (*L'art pour l'art*), и обухвата период од Курбеовог (Gustave Courbet, 1819-1877),<sup>42</sup> преко симболизма, до импресионизма и

---

<sup>35</sup> Idem., *сликао је визије, снове, егзотичне слутње, насликао је слику Балон-око (1882) из серије графика за Едгара Алана Поа. Желео је да логику видљивог стави у службу невидљивог.*

<sup>36</sup> Биљана Горуновић, *Сонате Александра Скрјабина, Сергеја Рахмањинова и Николаја Метнера у историјско-уметничком контексту на пресеку 19. и 20. века (докторски рад из предмета клавир), Београд, Универзитет уметности, 2015, (Библиотека ФМУ, Београд).*

<sup>37</sup> Ibid, 11

<sup>38</sup> Miško Šuvaković, *op. cit.*, 448

<sup>39</sup> Биљана Горуновић, *op. cit.*, 16: Слика, песник и композитор М. Чјурљонис ствара сликарска дела *Соната сунца, Соната пролећа, Соната мора*; Песма В. Брјусова *Сећање* носи поднаслов *прва симфонија, патетична, четвороставачна, са уводом и закључком. Кретање воде* шири се са ликовних уметности на музику Скрјабина, Метнера, Рахмањинова.

<sup>40</sup> Idem., *Модернизам је макрооблик или мегакултура организације и развоја уметности од краја 18. века до краја 60-их година 20. века. Модерно доба је време релативизације и трансформисања хришћанског феудалног система успостављањем буржоаског друштва и грађанске класе.*

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Најпознатија дела су *Госпођице на обали Сене, Туцачи камена слика (која је уништена), Сахрана у Орнану, Просејавање...*

постимпресионизма.<sup>43</sup> Модерна се јавља крајем 19. века као реакција на натурализам и реализам, и развија се од симболизма до сецесије и импресионизма.<sup>44</sup> Авангарда од почетка 20. века па све до 30-их година је радикални облик модернизма, „разара аутономију дисциплина модернистичке културе, показујући да се уметношћу може револуционарно преобразити живот, друштво, култура и уметност на интернационалној (светској) сцени историје.“<sup>45</sup> У периодима пред Први светски рат, између ратова и после Другог светског рата умерени модернизам „преображава ексцесне резултате авангарди и неоавангарди у умерену, потрошачку и масовну културу грађанске класе.“<sup>46</sup> Кризе модернизма су настајале услед економских (хиперпродукција, инфлација), политичких (револуције, ратови, фашизам у Италији, националсоцијализам у Немачкој, стаљинизам у СССР-у) и уметничких промена (умерени модернизам, културални тоталитаризам масовне културе, ликвидација модернизма и авангарди). У различитим раздобљима 20. века се преплићу и супротстављају различите културалне формације модернизма и постмодернизма. Високи модернизам почиње када уметници из европских земаља емигрирају у Француску, Енглеску и САД, стварајући *интернационални језик модернистичке уметности*.<sup>47</sup> После Другог светског рата у Немачкој се обнова модернизма зове *друга модерна*, а од краја 60-их до краја 70-их касни модернизам одређују поставангардни покрети (поп-арт, минимализам).<sup>48</sup>

У овом бурном раздобљу историјско-политичко-социјалних промена, у ком су стварали и живели многи значајни уметници, књижевници, филозофи, музика је имала динамичан пут који је пратио промене. Међутим, целокупан развој би се сагледао кад би се анализирао индивидуални начин изражавања сваког уметника. Какав је био *музички језик* Николаја Метнера и у којој мери се и на који начин у њему огледају поменуте промене, околности, карактеристике, идеологија, биће приказано кроз анализу одређених дела. За то ће бити неопходно узети у обзир биографске податке, као и увид у

---

<sup>43</sup> Idem. *Раном модернизму својствен је развој модернистичке теорије сликарства у Бодлеровим, Золиним, Малармеовим, Сезановим, Гогеновим и Сераовим текстовима о сликарству.*

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Ibid, 448-449

<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Idem.

околности и догађаје који су директно утицали на његов живот, личност, а самим тим и стваралаштво.

## 1.2 Биографски подаци Николаја Метнера

Књига Б. Мартина (Berrie Martyn) *Николај Метнер (живот и дело)*,<sup>49</sup> део је полазне литературе за ово поглавље и веома детаљно описује живот композитора. Аутор књиге је навео податке о музичким коренима композитора, о изворима његовог интересовања за литературу и уметнички и интелектуални развој.<sup>50</sup> Метнерови су пореклом из Данске, одакле су се преселили у савезну немачку државу Шлезвиг-Холштајн, потом у Естонију (у град Парну, почетком 19. века), а две генерације касније, композиторов деда се преселио у Москву и оженио ћерку немачког лутеранца. Николај Метнер рођен је 5. јануара 1880. године као пето дете Карла Петровича Метнера и Александре Карловне Гедике, а после ране смрти млађег брата, остао је најмлађе дете у породици. Цела породица је гајила афинитет према уметности и књижевности. Композиторов брат Александар је био учитељ музике, диригент и професионални виолиниста и виолиста, а брат Емил, који је Николају био најближи током живота, посвећен је био у сваком аспект уметности и мисли.<sup>51</sup> Инспирисан Ничеом и Гетеом, бавио се филозофијом, касније и психологијом. Постао је значајна личност у круговима присталица Вагнера у Русији и активан у покрету симболиста у Москви. Николај је прве часове клавира добио од мајке, а од раног детињства показивао је склоност ка компоновању, посебно за клавир.<sup>52</sup> Напустивши гимназију, добро припремљен од стране

---

<sup>49</sup> Barrie Martyn, *Nicolas Medtner (his life and music)*, Ashgate Publishing Limited, Surrey, England, 1995

<sup>50</sup> Ibid, 1, Са мајчине стране, Метнеров прадеда (Фридрих Гебхард), студирао је музику и теологију, затим је био у „лутајућој“ глумачкој трупи, писао позоришне комаде, поезију, обожавао и упознао Гетеа (који ће умногоме инспирисати Николаја Метнера). И његови потомци су наставили уметничким стазама – једна ћерка била је сликарка портрета, син композитор немачких соло песама, друга ћерка сопран (Полина, баба Николаја Метнера, која се удала за Карла Андрејевича Гедикеа који је био диригент, оргуљаш, учитељ, деда значајног руског композитора Александра Фјодоровича Гедикеа).

<sup>51</sup> Ibid, 3

<sup>52</sup> Idem., свирао је у дечјем оркестру, који је водио Анатоли Ерарски, дела Шопена, Чајковског, Грига, Љадова, Аренског и Шумана. Мајка је често њега и осталу децу водила на концерте у *Руско музичко друштво*.

свог ујака Фјодора Гедикеа, са 12 година уписује конзерваторијум у Москви (исте године када су Скрјабин и Рахмањин дипломирали).

Његово образовање на конзерваторијуму је било музичко – теоријско, практично и опште. Музичку теорију је предавао Николај Кашкин (Николай Дмитриевич Кашкин 1839-1920), пријатељ Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), који је често подстицао Метнерову креативност, а хармонију Антон Аренски (Антон Степанович Аренский, 1861-1906). Клавир је учио код Анатолија Галија (Анатолий Иванович Галли, 1853-1915), ученика Николаја Зверева (Николай Сергеевич Зверев, 1832-1893), који је предавао Рахмањинову и Скрјабину. На следећем степену студија одабрао је клавир као главни предмет. Код Аренског је похађао предмет који је обухватао музичку анализу, естетику, инструментацију, историју музике, а похађао је контрапункт код Тањејева. Иако курс контрапункта није похађао до краја, показао је таленат и способности које су превазилазиле захтеве програма студија. Тањејев је често слушао Метнерова дела, подстицао његов индивидуални стваралачки језик и увек му је био подршка. На сениорским студијама клавир је учио код Пола Пабста (Paul Pabst, 1854-1897), који је био пијаниста немачког порекла и Листов ученик. Имао је велики утицај на развој Метнеровог пијанизма и подстицао је његову креативност.<sup>53</sup> После смрти Пабста неко време је учио код Сапелникова (Василий Львович Сапельников, 1867-1941), а затим је до завршетка студија био у класи Сафонова (Василий Ильич Сафонов, 1852-1918), реномираног професора и једног од утемељивача руске пијанистичке школе.<sup>54</sup> Значајна књига Сафонова из области методике наставе клавира – *Нова формула*,<sup>55</sup> настала је настала у периоду када је Метнер био његов ученик. У току сарадње са Сафоновим, Метнер је постао зрео пијаниста. Подршка професора је за Метнера била значајна у току студија, а посебно касније у кризним моментима. У току последње две године студија

---

<sup>53</sup> Утицај се огледао и у интерпретацији дела Бетовена (*Апационата*, *Четврти коцерт*), Шуманове *Токате*, Листове *Риголето-парафразе*. Не само да је Метнер ова дела често изводио и касније, а потичу из доба подучавања од стране Пабста, већ је и Пабст као пијаниста и композитор имао посебан афинитет према овим делима и овим композиторима.

<sup>54</sup> Осим Метнера, његови ученици су били Александар Скрјабин, Јозеф и Розина Левин, Леонид Николајев.

<sup>55</sup> У овој књизи обрађују се технички проблеми независности прстију, постизање брзине и спретности извођења, постизање квалитета – лепоте тона. Користе се петопрсне позиционе формуле, палац се поставља у различите положаје у односу на остале прсте, постиже се узајамна веза било ког прста једне руке са прстима друге руке.

Метнеров пијанистички програм је садржао велики број романтичарских дела – Шопенов *Клавирски концерт у е-молу*, Шуманова *Соната у фис-молу* и дела руских композитора. Извођењем дела *Исламеј* М. Балакирјева (Милиј Алексеевич Балакирев) на крају студија, импресионирао је и пољског пијанисту Јосефа Хофмана (Józef Kazimierz Hofmann).<sup>56</sup> Дипломирао је у мају 1900. године, са *малом златном медаљом*.<sup>57</sup>

После завршетка студија, учествовао је на *Рубинштајновом такмичењу за пијанисте и композиторе*. Уз савет Сафонова одуштаје од пријаве у категорији за композиторе<sup>58</sup> и наступа само као извођач.<sup>59</sup> Како није победио, неко време се посвећује само компоновању. Пролазио је кроз тежак период јер није добио подршку од родитеља за свој поступак, с обзиром на то да је његово школовање било усмерено ка бављењу пијанизмом, а не на компоновање. Од стране учитеља и пријатеља ипак је имао подршку. Тађејев је за његов таленат рекао: „До сада сам мислио да је немогуће постати композитор без темељног учења контрапункта, али на твом примеру видим да сам погрешно.“<sup>60</sup> Истовремено је Метнер преживљавао личну, емотивну драму. Годинама га је мучило то што је заљубљен у Ану, жену свог брата Емила. Раскинуо је због тога своју веридбу, а много година касније (1918. године) је и оженио Ану. Цела ситуација није угрозила близак однос између њих, захваљујући великом разумевању од стране Емила, али чини се да су вишегодишња жудња, страст, љубав, чежња, осећај кривице, усамљеност, имали утицаја на стваралаштво Николаја Метнера.

Када је Метнерова *Соната оп. 5* добила позитивне критике и била оцењена у московским музичким круговима као изузетно дело,<sup>61</sup> уследио је први сусрет са Рахмањиновим. Међусобно поштовање брзо се развило у пријатељство.

---

<sup>56</sup> Barrie Martyn, op. cit., 8

<sup>57</sup> Ibid, 9, Бери Мартин у књизи наводи да је Сафонов изјавио да је Метнер заслужио дијамантску медаљу за свој таленат, када би таква постојала.

<sup>58</sup> Ibid, 10, У категорији за најбоље дело композитора награду је освојио његов рођак Александар Гедике

<sup>59</sup> Idem., Програм је садржао: Бахов Прелудијум Де-дур из *Малих прелудијума*, Дванаесту фугу из дела *Уметност фуге*, Бетовенову *Хамерклавир сонату*, Шопенову *Баладу* у еф-молу, *Мазурку* у еф-молу оп. 63 бр.2, *Ноктурно* у Е-дуру, оп. 62 бр. 2, Листов *Feux follets*, два Шуманова *Фантастична комада*, и Рубинштајнов *Концерт бр. 5*, чији је први став већ извео на дипломском концерту.

<sup>60</sup> Ibid, 6, прев. аутора

<sup>61</sup> Ibid, 15

У наредном периоду је Метнерова каријера композитора текла упоредо са пијанистичком, како се већ 1902. године (захваљујући ангажовању Сафонова), вратио на сцену.

Прво извођење Метнеровог дела<sup>62</sup> било је већ у јануару 1903. године. Изведено је три од осам комада *Stimmungsbilder op. 1* (*Слике расположења*), који су затим и објављени.

Први солистички реситал имао је у марту исте године, у малој сали Московског конзерваторијума.<sup>63</sup>

Метнер је у својим делима често био инспирисан литерарним садржајем, који се налазио у делу као мото, литерарна порука на почетку, део наслова или само инспирација. Од периода настанка оп. 3 (*Три романсе*) наредне две деценије био је заокупљен Гетеом и његовим стваралаштвом. Поезија Тјутчева (Фёдор Иванович Тютчев), Љермонтова (Михаил Юрьевич Лермонтов), Фета (Афанасий Афанасьевич Фет), Хајнеа (Christian Johann Heinrich Heine), Пушкина, а посебно Гетеа, била је инспирација за 103 поеме и песме, као и за друге форме – сонате, *Бајке*. Инспирисао га је и садржај и сама структура грађења песама и поема, што се пресликава на јасну форму композиција са изузетно комплексним и богатим садржајем. Метнер је у једном од својих промишљања закључио да руски композитори нису склони иновативностима у форми (било да одступају или прихватају постојеће) већ у идејама и карактерним расположењима. Метнер је писао песме, сонате, дела камерне музике, дела мање форме (карактерне комаде различитог облика и назива). Написао је четрнаест клавирских соната.<sup>64</sup> Прва, у еф-молу, настала је 1903. године и једна је од две сонате са четвороставачним сонатним циклусом.<sup>65</sup> Године 1905. почиње да компоњује *Бајке*<sup>66</sup> које представљају значајан део његовог стваралаштва. Оно што је заједничка карактеристика и мањих форми делимично програмског назива (*Бајке*) и већих (*Сонате*) је да често

---

<sup>62</sup> Ibid, 16, *Концерт Круг љубитеља руске музике, изводио је сам Метнер*

<sup>63</sup> Ibid 19, Програм реситала: Бетовенова *Соната оп. 10 бр. 3*, Шуманова *Соната у фис-молу*, још нека дела Баха, Менделсона, Листа, једна Скрјабинова *Етида оп. 8 бр.8*, четири комада његових *Слика расположења* и *Прелид in Es*.

<sup>64</sup> Ibid, xi, Тањејев је рекао за Метнера да је „рођен са сонатним обликом.“

<sup>65</sup> Друга је Соната *Romantica* из 1930. године

<sup>66</sup> Преведено са енглеског, устаљеног назива *Fairy tale*, док их је Метнер радије звао *Приче (Tale, Сказке на руском)*

имају или епиграф или наслов који упућује на генерални карактер или садржај. То је случај са већином Метнерових каснијих соната (почевши од оп. 25): *Соната-бајка* (или *Соната-прича*), оп.25 бр.1, Соната *Ноћни ветар* оп. 25 бр.2, *Соната-балада* оп. 27, Соната *Romantica* оп. 53 бр. 1, *Соната-идила* оп. 56. Овом аспекту биће нарочито посвећена пажња током анализе дела.

Од 1906-1909. године Николај Метнер је са Емилом и Аном био у Немачкој (у Минхену). Сусревши се са делима Штрауса (Richard Georg Strauss) и Регера (Johann Baptist Joseph Maximilian Reger), писао је о разочарењу у поствагнеријанску немачку музику, и разочарењу у немачку публику која не реагује попут њега на, по његовом мишљењу, деградацију у музици.<sup>67</sup>

Током боравка у Немачкој био је суочен са незадовољством и депресијом. Сумњао је у своју продуктивност и стално је преиспитивао себе, чему је, између осталог, допринела и финансијска нестабилност. Са друге стране, био је задовољан када је наступио као један од тројице извођача у Берлину, посебно уз тадашњу звезду Сергеја Кушевицког (Сергѐй Алексáндрович Кусевíцкий).<sup>68</sup> Наступи који су уследили у Берлину, Лајпцигу и Дрездену, где је изводио сопствена дела, утицали су позитивно на Метнерово расположење, посебно јер је добио позитивне критике и стекао своју публику. По повратку у Москву, уследило је још концерата. Рахмањинов је са Кушевицким и његовом женом 1909. године основао *Руско музичко издаваштво* (*Russian musical press*),<sup>69</sup> које је било нова издавачка кућа за руске композиторе којој је и Метнер остао веран док није напустио земљу.

У наредном периоду, почевши од 1909. године, прихватио је да ради као професор на Московском конзерваторијуму, а исту понуду је добио од Глазунова из Санкт Петербурга. Рад са студентима, компоновање, концерти и обавезе у издавачкој кући, учинили су овај период веома напорним. Ипак, успео је да у кратком периоду изведе (први пут) Бетовенов *Четврти концерт* под диригентском палицом Кушевицког, и своје две нове сонате (оп. 21 за виолину и клавир и оп. 22 за клавир).

---

<sup>67</sup> Barrie Martyn, op. cit., 45

<sup>68</sup> Сергѐй Алексáндрович Кусевíцкий (1874-1951) је био контрабасиста, композитор, диригент и издавач, веома цењен у Русији, Европи а касније и у Америци (где је живео од 1920. године)

<sup>69</sup> Barrie Martyn, op. cit., 59



Током путовања за Шведску упознаје се са Ничеовим делима (Friedrich Wilhelm Nietzsche) која инспиришу следећи опус (оп. 19). Био је првенствено инспирисан формом његовог писања а затим садржајем, на шта указује чињеница да касније није писао дела инспирирана Ничеом и да је истицао да више цени Пушкинов и Гетеов позитиван став према животу.<sup>70</sup>

Политичке прилике су утицале на развој музике, што је значило да су утицале и на развојни пут уметника. Први светски рат је за породицу Метнер донео многе тешкоће, имајући у виду чињеницу да су сматрали и Немачку и Русију својим домовинама. Емил се, дубоко разочаран, први преселио, и то у неутралну Швајцарску, где остаје до краја живота. Метнер и Рахмањинов су више пута били мобилисани за рат, али враћени као неподобни. У Русији је за Николаја Метнера владала неповољна атмосфера јер је пореклом Немац, упркос чињеници да су генерације Метнерових одрастале у Русији. Током 1915. године дошло је до кулминације нетрпељивости, а потом и протеривања оних који су немачког порекла, док су и Метнеру многи дотадашњи пријатељи окренули леђа. Донео је одлуку да настави са радом на конзерваторијуму, чиме би осигурао свој статус, али и био поштеђен мобилизације.

Током овог периода, Метнера је погодила и смрт четворице композитора, које је ценио – Љадова (Анатолий Константинович Лядов), Скрјабина, Станчинског и Тањејева. У међувремену се зближио са Рахмањиновим, који га је заволео као пријатеља. Задивљен његовим талентом, Рахмањинов је Метнера увек подржавао и покушавао да му помогне да прокрчи пут у Русији и ван ње. Осећања су била обострана. Метнер је Рахмањинова сматрао једним од најбољих, најталентованијих композитора савремене руске музике, а дивио се и његовој индивидуалности и енергији коју је имао као пијаниста. Рахмањинов је пуно пута помогао Метнеру да наступа и стекне своју публику, организујући му концерте и пишући позитивне критике.

Први клавирски концерт Метнер је завршио 1915. године. Како је писао свом брату Емилу,<sup>71</sup> оркестрација му је била веома напорна. Своје компоновање је, том приликом, дефинисао као спонтано, креативно и импровизаторско, што би му, да није био изузетан пијаниста, било врло тешко да постигне. Зато је клавир био његов примарни

---

<sup>70</sup> Ibid, 16-17.

<sup>71</sup> Ibid, 116

медиј изражавања. Оркестрација му је представљала проблем и никада га није посебно занимала. Једино је за *Сонату оп. 25 бр. 2* рекао да би због сложености оркестар уместо клавира могао да изрази његове идеје. Концерт је добио одличне критике, дефинишући Метнера као једног од великана руске музичке сцене, који је на очигледним темељима дела Баха, Бетовена и Вагнера саградио свој индивидуални језик. Концерт је ипак, као већина дела, остао непознат у годинама које следе. Околности рата и Метнерове емиграције касније, допринеле су томе.

У Русији је дошло до грађанских немира јер је рат и извршен економски притисак довео до недостатка основних животних намирница. Уз такве околности и претрпљене ратне губитке, након абдикације цара и Фебруарске револуције, комунистички Бољшевици преузимају власт под вођством Лењина, након Октобарске револуције. Споразумом из 1918. године постигнут је мир, када је велики број антибољшевика унутар и изван Русије покренуо борбу против нове власти. Након грађанског рата Русија је била у веома тешком положају због суше и глади 1920-1921. године. Први светски рат, а затим и грађански рат, оставили су велике последице на руско друштво.

Метнерови су породично били суочени са губицима и проблемима – са болешћу Николајеве мајке, која је убрзо и преминула, док је тада бивши царев официр, Николајев брат Карл Метнер, био у заточеништву. Према подацима Берија Мартина,<sup>72</sup> управо је након Николајеве посете и његовог утицаја као познате фигуре у руским уметничким и образованим круговима, Карл био ослобођен. Рахмањинов је добио прилику за излазак из земље на концертну турнеју по Скандинавији, коју је искористио да са својом породицом заувек напусти Русију. Посао који је Николајев отац водио, а пружао је Метнеровима финансијску сигурност, никада се није обновио.

У наредном периоду, Метнер се интензивно бавио компоновањем, а од 1919-1920. године настао је први циклус *Заборављених мелодија*, којем припада и једно од најпознатијих дела – *Соната реминисценца*. Убрзо је објављен и други циклус, оп. 39, затим и трећи циклус *Заборављених мелодија*, оп. 40.

Године 1921. почиње период када је имао бројне реситале, изводећи је Бетовенова дела (*Валдштајн сонату*, *Апасионату*, *32 варијације у це-молу*), Шуманову *Токату*, Шопенову *Фантазију у еф-молу*. Одржао је и два концерта са сопственим композицијама

---

<sup>72</sup> Ibid, 129

(међу њима и *Заборављене мелодије*) и извео Бетовенов *Четврти клавирски концерт* са братом Александром у улози диригента.<sup>73</sup>

Рахмаџинов је у више наврата покушао да уговори Метнерову посету и наступе у Америци, где је живео и већ стекао изузетан углед. Метнер је имао потешкоћа са изласком из земље и са добијањем визе. Првобитни циљ му је био да дође до Европе, да види брата Емила, а касније да оствари и пут до Америке. Из његових писама упућених Рахмаџинову и сестри Софији било је јасно да не планира да буде ван земље током дужег временског периода.

Када је крајем 1921. године коначно добио визу и стигао са Аном у Немачку (у Берлин), увидео је да је његово име готово заборављено. У Француској, у којој је живео од 1924. године била је слична ситуација. Тенденције модерне музике на западу Метнер није прихватао, а ни тамошња музичка јавност није била благонаклона према Метнеру – композитору који је и даље чврсто стајао на темељу традиције, што је све утицало и на његову финансијску ситуацију. Радост му је пружила Емилова посета, у току које су реализовали путовања по Европи.<sup>74</sup> У истом периоду је Рахмаџинов породично био у Европи, па су тако имали прилику да реализују неколико сусрета и испланирају турнеју по Америци. У октобру 1924. године, Метнерови су стигли у Њујорк. Турнеја по Америци и Канади 1924. и 1929. године, која је одржана захваљујући ангажовању Рахмаџинова, ипак је помогла Метнеру у тешкој финансијској ситуацији. Одржао је седамнаест концерата за шест месеци. На програму су била дела Бетовена, Скарлатија (Giuseppe Domenico Scarlatti), Шопена, док су део репертоара чинила и његова дела: неколико *Бајки*, неколико комада из циклуса *Заборављене мелодије*, *Прва виолинска соната*. Са сопраном Елизабет Сантагано (Elizabeth Santagano) имао је реситал у Њујорку, изводећи искључиво сопствена дела.<sup>75</sup> Критике су биле позитивне и критичари су изразили чуђење због чињенице да до тада није стекао већу популарност, наспрам многих који су незаслужено доживели већу славу. Међутим, Метнер се ипак осећао

---

<sup>73</sup> Ibid, 143

<sup>74</sup> Ibid, 155, Том приликом је забележено да је Италија на Метнера оставила посебан утисак, нарочито слике *Quattrocento* (назив за средњовековну и ренесансну скупину слика, од 1400. године; Познати аутори: Мазачо, Донатело, Филипо Брунелески)

<sup>75</sup> Ibid, 169

странцем и чезнуо за домовином више него икад.<sup>76</sup> Повратком у Европу (најпре у Париз), продубио се осећај носталгије, јер је, без обзира на бољу економску ситуацију, остао несхваћен и неприхваћен као уметник. Сматрао је да су одређене музичке вредности непромењиве и вечне. Коначно је боравио у Русији (која је тада део СССР-а) 1927. године и том приликом одржао је више од десет реситала. Још увек је имао поштовање публике, упркос новим тенденцијама у музици које су се и тамо развиле, што је Метнер оштро критиковао. Убрзо се вратио у Париз, одакле је путовао на турнеје по Француској, Америци, Русији и Великој Британији. Уз помоћ Рахмањинова коначно је 1935. године издао приручник *Муза и мода* на руском језику, који је настао као плод вишегодишњег рада. Писао је о односу према *моди* – тежњама у музици његовог доба, као и о основним параметрима музике, о „музици као о изворном језику сваког музичара, не о великој музичкој уметности – она говори сама за себе – већ о њеним основама и коренима.“<sup>77</sup> Ту је изнео своја уверења, принципе и филозофију о музици. У првом делу књиге Метнер обрађује са свог становишта сваки музички елемент – мелодију, ритам, облик, тему. Пише о стилу, звучности, многим елементима хармонског и контрапунктског рада – на пример о вођењу гласова, дисонанци, каденци. Јасно дефинише своју позицију насупрот музичким иновацијама и тенденцијама свог времена.<sup>78</sup> У другом делу књиге обрађује различите теме, естетички и практично повезане са уметношћу (*Навика и вештина, Искуство и експеримент, Таленат и способност, Проблеми савремене уметности...*). Његов однос према модернизму сврстава га у уметнике који нису прихватили промене и дух времена у којем живе, већ у његовим делима преовладавају одлике романтизма и романтичарске идеологије. Сматра да прихватањем модернизма – *моде ради моде*, нестаје муза – „инспирација и учитељица песника и музичара.“<sup>79</sup> Модернисте сврстава у три категорије.<sup>80</sup> Прва група модерниста музички језик (језик уметности) посматра као

---

<sup>76</sup> Ibid, 171, У писму брату Александру, које је делимично наведено у књизи, говори о носталгији.

<sup>77</sup> M. Annette Teresa Covatta, *The piano solo music in smaller forms of Nicolas Medtner* (In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Boston University, 1965, 19 [http://www.medtner.org.uk/covatta\\_1965.pdf](http://www.medtner.org.uk/covatta_1965.pdf))

<sup>78</sup> Barrie Martyn, op. cit., 125, Однос према иновацијама потврђује и његов став према музици Прокофјева, чијем је реситалу присуствовао и после којег је изјавио: *Ако је ово музика, ја нисам музичар.*

<sup>79</sup> Nikolas Medtner, *The Muse and the Fashion* (prev. Alfred J. Swan) Haverford, Haverford College Bookstore, 1951, 100

<sup>80</sup> Ibid, 104-105.

свакодневни језик, доступан свима, и тиме умањује значај музичке мисли и језика изузетних уметника. Друга категорија су композитори савременог доба (као парадигматичан пример) који вешто креирају музичка дела, али не залазе у његову дубину, смисао и сам дух. Трећа категорија модерниста су виртуози чији *апарат* постоји ради себе и није повезан са креативношћу и смислом. Метнер критикује праксу савременог доба у којој публика мора да буде додатно *забављана* док слуша музику. Музика која није сама себи довољна већ уз њу иду разне илустрације, биографија, историја дела, доступне анализе, удаљава публику од *слика музике*. Додатни садржај нема праву улогу – да пружи музичко образовање, већ успева да смањи *моћ* музике. У књизи је садржано Метнерово животно, пијанистичко и композиторско искуство и знање, уз савете, дефиниције и анализе које треба сматрати битним за разумевање његовог живота, дела и за тумачење његовог музичког језика.

Наредни период је за Метнера био успешан и испуњен миром и задовољством. Велику Британију је посетио више пута између 1928. и 1935. године. Како је од стране лондонске публике прихваћен са одушевљењем, ту се 1935. и настанио. Предавао је, компоновао, свирао, вратио се свакодневной и строгој рутини, а о његовом задовољству сведочили су и Ана и Рахмањинов који их је посетио. У том тренутку стигла је трагична вест о Емиловој смрти. Метнерови наступи после овог догађаја видљиво су били другачији, *интензивнији и дубљи*.<sup>81</sup>

Следећа криза је настала избијањем Другог светског рата, када су му укинута приходи немачких издавача. Оно што га је још више погодило је напад Немачке на Русију, који му је пробудио тугу, разочарење и носталгију. У тим тренуцима је истицао да је упркос свему он Рус. У ратном периоду, његова ученица Една Аилс (Edna Amy Pies)<sup>82</sup> пружила му је у више наврата уточиште, па је успео да заврши свој *Трећи клавирски концерт*. Већ од 1942. имао је учестале здравствене проблеме и исте године га је дубоко потресла вест о смрти пријатеља и композитора којег је изузетно ценио – Рахмањинова. У таквим околностима, Метнер се поново борио са осећајем несигурности, незадовољства и депресије. Последњи концерт одржао је 2. 6. 1946. године, заједно са

---

<sup>81</sup> Barrie Martyn, op. cit., 223

<sup>82</sup> Edna Amy Pies (1905-2003), којој је Бери Мартин посветио наведену књигу

Беном Моисевичем (Benno Moiseiwitsch, 1890-1963), у Кембриџ театру у Лондону. Свирали су Метнерова дела.<sup>83</sup>

Метнеровим стваралаштвом био је фасциниран Његово височанство индијски махараџа (Jayachamaraja Wodeyar Bahadur, 1919-1974), који је и сам био љубитељ музике и пијаниста-аматер, па је основао и Метнерово друштво (*The Medtner society*) са циљем да се сниме целокупан опус овог великог композитора. Иако није више био у пуној снази, Николај Метнер је успео да сниме сва три клавирска концерта, неке сонате, дела камерне музике, неке клавирске комаде и велики број песама. Последње су забележене песме са солисткињом Елизабет Шварцкопф (Olga Maria Elisabeth Friederike Schwarzkopf). У знак захвалности, *Трећи концерт* је посветио Махараџи. Крајњим напором успео је да заврши *Клавирски квинтет у Це-дуру* (оп. постх.), који је стварао 44 године. То је једна од најрелигиознијих композиција. Оставио ју је као тестамент и посветио Богу.<sup>84</sup> Веру у уметност је поредио са вером у Бога, у нешто узвишено.<sup>85</sup> Успео је и да сниме извођење свог квинтета 1948. године. Последње написано дело је песма, са литерарном поруком: *Изгубили смо све што је некад било наше*,<sup>86</sup> која има поуку да на крају ништа не може бити спасено од *реке вечности* (на стихове песме Тјутчева).

Умро је у својој кући у Голдерс Грину (Golders Green), у Лондону 13. 11. 1951. године, и сахрањен је на гробљу Хендон (Hendon Cemetery). Ана се после Метнерове смрти вратила у Москву где је сву његову заоставштину брижљиво предала Совјетском министарству културе. Сва дела су била објављена пре њене смрти 1965. године.

---

<sup>83</sup> Barrie Martyn, op. cit., 246

<sup>84</sup> Ibid, 249.

<sup>85</sup> Биљана Горуновић, op. cit., 9, У раду се наводи да се Русија, уз идејног вођу А. С. Хомјакова (песника, филозофа, утемељивача словенофилизма, богослова), залагала за устоличење православља у 19. веку. Идеја *саборности* – учења о цркви као јединственој целини, као телу са ликом Исуса Христа, манифестовала се у идејама композитора Скрјабина, Рахмањина, Метнера.

<sup>86</sup> Цитат који је навео као епиграф и у *Бајци*, е-мол, оп. 34 бр.2

## II

### Бајке

*Ниједан део клавирске литературе није оригиналнији или упечатљивији у свом обиљу живописних слика...*

Алфред Сван<sup>87</sup>

Метнер није једини композитор који је компоновао инспирисан причама или бајкама, али је једини који је велики број тематски, карактерно и формално различитих дела уврстио у овај жанр карактерних комада под тим именом. У историји књижевности, бајка у периоду који обухвата крај 19. и почетак 20. века, или бајка *сребрног века* „описује се пре свега сложеност и полифункционалност веза са народном и светском културом, универзалност у погледу оријентације на митологију, народне легенде и демонологију, а такође и постојањем бројних жанрова, као што су: бајка-новела, бајка-легенда, лирска бајка, бајка-мит.“<sup>88</sup> У бајкама као књижевној или музичкој форми постоји широк простор за различит тематски садржај, а поређећи Метнерова дела са руским бајкама може се рећи да имају још доста заједничких елемената. Познато је да су бајке најстарија књижевна форма, која се преносила с колена на колена. Људи су кроз бајке објашњавали оно што нису разумели, а Метнер је истицао да кроз музику изражава оно што је *неизрециво*.<sup>89</sup> Одлика бајки је да имају национални карактер јер су из народа потекле и да садрже елементе из стварног живота.<sup>90</sup> Код Метнера се често, у мислима и делима, преплитао реализам са бајковитим и маштовитим тежњама које су одлике романтизма, а носталгија и потреба да се идентификује као део једног народа, пратила га је до краја живота. У бајкама је основна тема преплитање доброг и злог, и утицај једног

---

<sup>87</sup> Jonathan Paul Tauscheck, *A performance guide to two fairy tales of Nikolai Medtner*, PhD diss., University of Iowa, 2012, <http://www.medtner.org.uk/publications.html#dissertations>, acc. 01. 07. 2016. at 09:00 AM

<sup>88</sup> Велимир М. Илић, *Руска ауторска бајка совјетског периода* (докторска дисертација, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, 2015, 34), <http://uvidok.rcub.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/439/disertacija%20Velimir%20M.%20ilic.PDF?sequence=1>, ac. 15. 8. 2018 at 10.00 AM

<sup>89</sup> Nikolas Medtner, *The Muse and the Fashion* (prev. Alfred J. Swan) Haverford, Haverford College Bookstore, 1951, 8-10 „Музика изражава неизрециво...“Музика је језик неизрецивих емоција, али и мисли.

<sup>90</sup> На пример, индијске бајке имају ликове кућних бића, духова, нордијске имају тролове и валкире, а руске бајке имају девојке са села, јунаке из народа...

на друго, а код Метнера је то супротстављање једноставности и сложености, мира и покрета, посматрања и акције.<sup>91</sup> У бајкама, као и у животу чији су одраз, не постоји само добро или само зло, већ њихово јединство. За Метнера јединство, односно координисање разноликости у једну целину каналише ток емоције и мисли у процесу стварања.<sup>92</sup> У сликама које су различите по звуку, боји, речи (као људи, њихове различите особине или креације маште), Метнер види хомогеност јер је и „свака сенка настала од светла.“<sup>93</sup> Руске бајке карактеришу мотиви и ликови са села (измишљени или стварни), а најбитнија одлика је да уместо отворене борбе добра и зла у причама преовладава психолошка, унутрашња борба јунака са самим собом. Он се осећа немоћно, и кроз сан или полусвест проналази духовну снагу којом побеђује. Тематику и карактеристике бајки су изучавали многи књижевници, а међу њима и Пушкин који је у многоме инспирисао Метнера.<sup>94</sup> У бајкама су присутни *лутајући мотиви* или *лутајући ликови*, који су у зависности од места настанка добијали неки нов облик, али задржавали исте особине (вештица, звер, чудовиште, баба јага, девојка, лепотица, пепељуга, дворска луда – онако како су путујући трговци преносили). Код уметника који су у време револуција и ратова емигрирали, такође се јавља и преплитање разних *ликова*, односно утицаја на стварање сопственог израза. Дакле, кроз жанрове у књижевности или жанр у музици, бајка наставља да се развија у 20. веку. „Естетичка усмереност руских модерниста према свету фантазије, неоромантичарске естетике тајне, чуда, симболизма, према митолошким и фолклорним изворима националне културе, трагање за новим формама књижевности и уметности уопште и оријентација на најразличитије традиције светске уметности у целини, заслужни су за процват и развој ауторске бајке и појаве бројних жанровских спојева, тј. њене многожанровости.“<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Nikolas Medtner, *The Muse and the Fashion* (prev. Alfred J. Swan) Haverford, Haverford College Bookstore, 1951, 14. „Једноставност и сложеност су супротности као добро и зло.“

<sup>92</sup> Nikolas Medtner, *The Muse and the Fashion* (prev. Alfred J. Swan) Haverford, Haverford College Bookstore, 1951, 8, 13

<sup>93</sup> Nikolas Medtner, *The Muse and the Fashion* (prev. Alfred J. Swan) Haverford, Haverford College Bookstore, 1951, 13

<sup>94</sup> У *Бајци* оп. 34, бр. 4, која ће у даљем раду и бити анализирана, Метнер је написао цитат Пушкинове песме која садржи елементе бајке.

<sup>95</sup> Велимир М. Илић, оп. cit., 39



Са више аспеката, Метнерове Бајке<sup>96</sup> представљају наставак романтичарских карактерних комада (пореде се са емпроптијима, прелидима, новелетама, интермецима). Карактерише их богатство полифоног рада и ритмичка комплексност. Што се тиче формалне структуре, велики број комада је троделног облика, али их има и у сонатном облику и облику ронда.. Хармонски језик комада примарно прати традицију романтизма и овај параметар, као и ритам, композитор развија комплексно, пратећи сопствену идеју и формирајући карактеристични индивидуални језик. Истиче се и разноврсност мелодија – неке имају особине руских народних песама или једноставне мелодијске формуле, а многе указују на вокални стил (третман), певљив карактер, док често наилазимо и на скерцозне мелодије. Метнер повремено у наслову *Бајки* реферира или на литерарни садржај или даје маштовите наслове комадима.<sup>97</sup> Ова упутства извођачу и слушаоцу дају увид у композиторове идеје, мисли, асоцијације као и путоказ за сопствену интерпретацију. Цитирани стихови Гетеа, Ничеа, Тјутчева, Пушкина, као и тематика дела Шекспира, рефлектују већ поменути изузетну повезаност Метнерове музике са књижевношћу. Извођачки део докторског уметничког пројекта чине следећи комади – *Бајке*: оп.14 бр.1, оп.20 бр.1, оп.26 бр. 1, оп.26 бр.3, оп.34 бр.2, оп.34 бр.4, оп.51 бр.1, оп.51 бр.2.

Метнер је веома детаљно писао упутства у тексту, од назива до ознака за артикулацију, темпо, динамику, карактер, акцентуацију. Ознаке попут *sfrenatamente* (бунтовнички), *stentato* (закржљало, заостало), *svogliando* (пробуђено),<sup>98</sup> уз остале назнаке у партитури чине јаснијим музички текст, односно идеју у процесу стварања интерпретације.<sup>99</sup> Дела која имају и програмски назив, епиграф, литерарну поруку,

---

<sup>96</sup> Jonathan Paul Tauscheck, op. cit.,26: Написао их је 38, али 33 су објављене као део збирке *Бајки*

<sup>97</sup> Дванаест комада има неки вид програмског упутства (оп. 14 бр.1, оп. 14 бр. 2, оп. 20 бр. 2, оп. 34 бр. 1, оп. 34 бр. 2, оп. 34 бр. 3, оп. 34 бр. 4, оп. 35 бр. 4, оп. 42 бр. 1, оп. 42 бр. 2, оп. 48 бр. 1, оп. 48 бр. 2)

<sup>98</sup> Прев. аутора; Ове ознаке су наведене као неуобичајени примери који код Метнера имају честу примену

<sup>99</sup> Hiroko Nagahata, *Medtner's Fairy Tales: Texture and Subtlety* (A document submitted to Michigan State University in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor of Musical Arts, 2012, [http://www.medtner.org.uk/nagahata\\_2012.pdf](http://www.medtner.org.uk/nagahata_2012.pdf), ac. 11. 04. 2014. at 14:00), 12: Hojхауз је био импресиониран детаљним упутствима

карактерна упутства, указују на посредовање између музике и образовањем стечене традиције која је пре свега била *литерарно-философска*<sup>100</sup>.

„Одгонетати у чулном некакву скривену поруку, ослушкивати у химни и иза ње нешто друго, опажати у песмама алузију на нешто друго, тумачити оно што се чуло као алегорију једног нечувеног и скривеног смисла, — све су то трајна обележја сваке херменеутике, и она се најпре примењују у тумачењу језика: онај који чита између редова, или верује да схвата нешто што је само наговештено, и сам жели да прозре туђе задње мисли и задње намере.“<sup>101</sup> Јанкелевич у делу *Музика и неизрециво* каже да се нотама може приписати свако значење, да музика сама по себи не значи ништа, осим преко асоцијација које изазива и захваљујући оним својствима која се прихватају као уобичајена.<sup>102</sup> Према романтичарском схватању<sup>103</sup> музика је језик осећања и више него поезија и проза слушаоцима преноси *исповести и признања*<sup>104</sup> у вези са интимним животом ствараоца. При тумачењу треба имати на уму да литерарна позадина и називи који упућују на одређена места нису садржај. Дела не треба тумачити као приказ догађаја или ликова и појава, или композиторовог представљања и разумевања књижевних дела, већ се у њему огледа романтичарска идеологија скривања реалности кроз идеализовање природе, субјективни доживљај, тежњу за нечим што се не може достићи, кроз друге ликове и јунаке, кроз одбацивање друштвених норми. „Музика не изражава овај или онај одабрани пејсаж, овај или онај декор, искључујући при том све остале пејсаже и декоре; музика је безизражајна по томе што подразумева безбројне могућности тумачења, међу којима нам пушта да изаберемо ону коју хоћемо.“<sup>105</sup> Иза литерарног назива и увода, крије се партитура и музички текст чије тумачење доводи до коначне идеје о интерпретацији.

За анализу дела, која је неопходан сегмент у аналитичкој интерпретацији, од великог значаја је садржај Метнеровог приручника *Муза и мода*. Овај Метнеров писани

---

<sup>100</sup> Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Novi Sad, Књижевна заједница Новог Сада, 1992, 85

<sup>101</sup> Владимир Јанкелевич (Vladimir Jankèlèvitch, 1903-1986), француски филозоф и музиколог

<sup>102</sup> Ibid, 37.

<sup>103</sup> Ibid, 53: (...) „или барем оно схватање које су сами романтичари исповедали онда када су касније тумачили својим слушаоцима генезу сопствених дела“

<sup>104</sup> Idem.

<sup>105</sup> Владимир Јанкелевич, *op. cit.*, 93, 94

рад садржи промишљања и закључке композитора, који су делом повезани са стваралаштвом, али досежу и ван оквира његове композиторске и пијанистичке сфере. Композиције које су део овог рада биће анализирани кроз дискурс који ће пратити садржај наведеног писаног дела. На тај начин ће бити показане особености музичког језика Николаја Метнера, али са опажањем да „није граматика оно што чини језик, већ обратно.“<sup>106</sup>

## 2.1 Бајка оп. 14 бр. 1

Бајка оп. 14 бр. 1 написана је 1907. године и има програмски назив – *Офелијина песма*. Шекспиров лик из Хамлета, *лутајући лик*<sup>107</sup> несрећне младе жене, композитора је очигледно инспирисао да напише ово дубоко потресно дело.

Једноставног је ритма, јасне троделне форме, у темпу *Andantino con moto*, а унутрашњи набој створен је мелодијским током, хармонијом, контрапунктским радом, динамиком. У привидној смирености траје унутрашњи немир (Пример 1).

За Метнера је музички ритам један од елемената (*чула*) музичког језика<sup>108</sup>, „покрет музичке мисли,“<sup>109</sup> покрет у времену где се уједињује хоризантална и вертикална линија хармоније. У овој бајци се најјасније осликава дуалност<sup>110</sup> кроз једноставан ритам и мелодију и уз сложену фактуру, контрапунктски рад и честу употребу ванакордских тонова.<sup>111</sup> Третман мелодије која је једноставна мисао али са дубоким садржајем и значајем, уз фактуру која као да *тражи* више од једног инструмента, подсећа на Шопена.

---

<sup>106</sup> Nikolas Medtner, op. cit., 19

<sup>107</sup> О овим ликовима је писано на стр. 32 овог рада

<sup>108</sup> Nikolas Medtner, op. cit., 19: За Метнера су елементи музичког језика заправо чула- *senses*. Координисањем комплексности, различитости у једну целину, чула су такође обједињена. *За музику која је неизрецива не постоје речи већ чула.* (прев. аутора са енгл.)

<sup>109</sup> Nikolas Medtner, op. cit., 23

<sup>110</sup> У књизи *Муза и мода* од стр. 14-19 налази се поглавље *Једноставност и комплексност*, у којем Метнер разматра и дефинише видове појавности ових особина у делу.

<sup>111</sup> Nikolas Medtner, op. cit., 14: *Једноставност плус једноставност једнако је празнина, комплексност плус комплексност једнако је хаос.* (прев. аутора са енгл.)

Већи део композиције је у дорском модусу (односно у еф-молу у којем је често повишен шести ступањ) док у завршном одсеку преовладава тоналност. Модалност *призива дух старог времена* (што се може повезати са шекспировским периодом и његовом Офелијом).

Пример 1:

The image shows a musical score for a piece titled 'Бјанка оп. 14 бр. 1, т. 1-22'. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked 'Andantino con moto' and 'mf'. The second system is marked 'poco riten.' and 'a tempo'. The third system is marked 'poco sostenuto' and 'a tempo'. The fourth system is marked 'sostenuto' and 'a tempo'. The score includes various dynamics such as 'p', 'mf', 'f', 'dimin.', 'cresc.', and 'agitato'. The key signature is three flats (E-flat major/D minor) and the time signature is 2/4.

Бјанка оп. 14 бр. 1, т. 1-22

Управо је чињеница да је написао овакав музички текст за један исти инструмент<sup>112</sup> значајно допринела реализацији и стварању утиска напетости која се преплиће са текстом мирног карактера, што све заједно осликава садржај на који асоцира наслов. Напетост и немир последица су често коришћених *оштрих* септима и секунди у акордима и сазвучјима, иако се издваја мелодија која се налази у горњем гласу. У Метнеровој књизи као посебни елементи музичког језика наводе се појаве и употреба консонантних и дисонантних интервала.

Пример 2:



*Бајка оп. 14 бр. 1, т. 7-11; Пример фактуре са појавом септима и секунди (нона)*

Када се мелодијска линија премешта из гласа у глас, Метнер то увек назначи у запису (као у Примеру 3).

<sup>112</sup> Barrie Martyn, op. cit., 49. У једном тренутку је желео да деоницу десне руке транскрибује и додели виолини.

Пример 3:

The image displays two systems of musical notation. The first system, titled 'Op. 14 № 1', shows a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. A bracket above the right hand indicates a melodic phrase, and the instruction 'dimin.' is written below it. The second system continues the piece, featuring a 'calando' (rushing) section followed by a 'poco' (a little) section. The left hand in the second system has a 'p' (piano) dynamic marking. At the bottom of the second system, the number 'M. 27232 Г.' is printed.

*Бајка оп. 14, бр. 1, т. 3-5 и т. 25-28; Прелазак мелодијске линије из деонице једне у другу деоницу друге руке показан динамички и артикулационо*

Начин употребе акорада и изражавања кроз акродске склопове, такође је у Метнеровој књизи представљен као елемент музичког језика. Док деоница леве руке углавном има кретање у октавама, деоница десне попуњава сазвучја акордским и ванакордским тоновима. Лева рука повремено преузима мелодијску линију у функцији имитације или еха, што се, по правилу, примећује на крајевима појединих одсека. (Пример 3).

Орнаменти су део мелодијске линије, односно друге теме (теме дела Б), у моментима кад треба увести тонове којима треба дати посебан, кулминациони значај, са ефектом *крешенда на једном тону*.

Пример 4:



Бајка оп. 14. бр. 1, т. 47-49; Употреба орнамената

Кулминација (т. 61-72) и њено разрешење осликавају дуго ишчекивану спокојност и представљају судбину Офелије која у смрти налази душевни мир. Овај израз постигнут је потенцирањем основног тона као оргелпункта и појавом тоналности (Пример 5).

Пример 5:

Бајка оп. 14 бр. 1; Од т. 4 овог примера следи разрешење, смирење, уз потенцирање основног тона (као оргелпункт)

На крајевима формалних целина (реченичних или обимнијих структура), у овој бајци Метнер користи ознаке за успоравање тока – *poco rit.*, *calando*, *sostenuto*, *molto tranquillo* и често додаје корону на последњем тону те целине. Иако у протоку времена ова места представљају успорење, па и заустављање, у музичком току се крај сваке целине слива у нов почетак, што је у интерпретативном смислу захтеван сегмент јер не треба пореметити непрекидан хоризонтални ток музичке мисли. Насупрот томе, на крајевима формалних одсека А и Б, после заустављања протока уводи се нов материјал. Одсек Б не представља прави контраст, већ има само *светлију* хармонску слику (одсек је тоналан, у це-молу) и веће динамичке градације него што је имао део А.

## 2.2 Бајка оп. 34 бр. 2

Метнер је 1916. године написао четири бајке оп. 34.<sup>113</sup> Бајка у е-молу, друга по реду, има литерарну поруку песме Тјутчева – *Мир*. Инспириран овим стиховима написао је и последњу соло песму, оп. 61 бр. 8: „Када смо изгубили оно што смо имали...” (прев. аутора са енгл.)<sup>114</sup> У обе композиције музиком је изражена пролазност. Неизбежно све односи *река времена* у вечност, живот у смрт. Приказ константног тока и оживљавање реке као метафоре живота јасно се виде у фактури оба дела (Пример 6 и Пример 7).

---

<sup>113</sup> Barrie Martyn, op. cit., 122. Исте године је настао и оп. 35, и Метнер их је извео почетком 1917. године у Москви

<sup>114</sup> „When what we called our own has left us forever...”



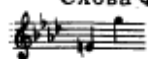
Пример 6:

Когда, что звали мы своим...

Unwiederbringlich ist dahin...

Слова Ф.ТЮТЧЕВА (из Н.Ленау)\*)

Worte von F. TJUTSCHEW (aus N. Lenau)



Deutsch von L. WEINHOLD

Op. 61 № 8

Andantino con moto

*Песня оп. 61 бр. 8, т. 1-7; Пример фактуры клавирске деонице у песни*

Пример 7:

19

II

„Когда что звали мы своим,  
Навек от нас ушло!“  
Ф. Тютчев

Op. 34 № 2

Allegro cantabile e leggero  $\text{♩} = 100$  *mp*

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro cantabile e leggero' with a quarter note equal to 100 beats. The dynamics are marked 'p' and 'mp'. The second system continues the piece with similar notation and includes fingerings and articulation marks.

*Бајка оп. 34 бр.2, т. 1-4; Пример фактуре*

Мелодија има привук руске песме, а тему представља прва реченица са кулминацијом у десетом такту. Чини је широка мелодијска линија, некарактеристична за Метнера, за разлику од уобичајених краћих целина које се надовезују. Следећи део композиције има кулминације појединих кратких одсека (реченичне структуре) које настају, нестају и надовезују се у жубору *пратње* у деоници леве руке (т. 17-18, 19-20, 23-24, 25-26 у Прилогу 3). Нема трагичног губитка (*онога што смо имали*). Уздржавањем од драматичних динамичких кулминација, постиже се утисак *мирења* са неизбежном пролазношћу.

Када *песма* мелодије нестаје, *затрепери* пратња и тако унесе мали немир (Пример 8).

Пример 8:



Бајка оп. 34 бр.2, т.14-15

Основу мелодије чине тонови тоничног акорда са честим плагалним каденцама и акордима субдоминантне функције – тзв. Руска плагалност.<sup>115</sup> Композитор је написао и упутство за интерпретацију:<sup>116</sup> „Мора се свирати пратња и мелодија, односно пасаж и мелодија, контрапункт и тема на другачије начине (другачијим тушеом). Пасажи су увек *leggiero, piano-energico*, са лаким али *издржљивим* прстима. Мелодија је дубоки, флексибилни *legatissimo*.“ Метнер је својим студентима објашњавао да је легатисимо основа смисленог, односно изражајног свирања.

Повремене антиципације имају улогу да нагласе битне пунктове у делу:

Пример 9:



Бајка оп.34 бр. 2, т. 36-37

Важна је улога и појава шеснаестинских пауза, које само привидно прекидају ток и доприносе потенцирању немира.

<sup>115</sup>Ekatarina Chernaya-Oh, The Skazki (Fairy tales) of Nikolai Medtner: The evolution and characteristics of the genre with compositional and performance aspects of selected Fairy tales (doktorska disertacija, University of North Texas, 2008, <http://www.medtner.org.uk/publications.html#dissertations>), 40

<sup>116</sup> Ekatarina Chernaya-Oh, op. cit., 43.

На крају композиције појављује се учестало хроматско кретање које има функцију разбијања дијатонике и постојеће стабилности. Мелодија и звук (метафора за *оно што смо имали*) ишчезну када се у деоници десне појави покрет шеснаестина, *leggierissimo*, *mancando*,<sup>117</sup> *pianissimo*:

Пример 10:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a right-hand melody with specific fingering: 4, 2, 5, 3, 4, 2, 5, 3, 4, 2. The second system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The third system features a *leggierissimo* marking, followed by a *16* measure rest in the right hand, then a *mancando* section, and finally a *pp* marking. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various articulation marks like slurs and accents.

М 22022 П

Бајка оп.34 бр. 2, т. 42-48

<sup>117</sup> Истовремено попуштање у темпу и јачини звука (прев. аутора са итал.)

## 2.3 Бајка оп. 26 бр. 3

Бајка оп. 26 бр. 3 (еф-мол), у групи од четири бајке из истог опуса, настала је током 1912. године. Форма је једноставна, троделна, а и фактура је *необично* поједностављена. У делу А, мелодија са призвуком руске песме, уз упутства композитора *narrante a piacere, molto cantabile*<sup>118</sup>, јасно се диференцира легатом и динамиком од хоризонталног тока пратње по истом ритмичком обрасцу, који подсећа на гигање. Вертикално се повремено појављују дисонантни интервали, који у овој хармонској *једноставности* подстичу осећај напетости односно тежњу за разрешењем или даљим развојем.

Пример 11:

\*\*\*

Narrante a piacere  $\text{♩} = 100$  Op. 26 № 3

*mp molto cantabile*

*sempre con Ped.*

Бајка оп. 26 бр.3; Први део А, тема; Повремено се јављају дисонантна сазвучја

Развој се појављује у одсеку Б (Пример 12, цео одсек у Прилогу 4), у којем мелодија горњег гласа не доноси карактерно контрастни материјал, већ наставља елегичну атмосферу дела А – деоница пратње остаје готово иста, али Метнер додавањем средњег гласа уноси немир, за који наговештава да ће се још интензивирати сугеришући *Piu mosso (non subito)*<sup>119</sup>. Сугерише *poco a poco quasi valse*, антиципира валцер који

<sup>118</sup> По вољи наративно, веома певљиво.

<sup>119</sup> Са више покрета (не одједном).

кулминира ађелерандом, што све заједно представља најизраженију кулминациону тачку у делу.

Тема из горњег гласа дела Б, трансформише се не само због темпа већ и због фактуре и акцената. У басовој деоници, често у октавама, у бржем темпу, звучи немирно (Прилог 4). Разрешење се постиже реминисценцијом делимично измењене мелодијске линије почетне теме. Пратња се не смирује, наставља да ствара немир у *таласима*. Дијалог буре и мира, светла и таме, јавља се у шест тактова, у различитим динамичким и хармонским варијантама:

Пример 12:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff is marked *poco ritenuto* and *Più mosso (non subito)*. The lower staff is marked *cantando* and *Pedale*. The second system also consists of two staves. The upper staff is marked *(poco a poco quasi valse)*. The lower staff is marked *sempre accel.* and *cresc.*

Бајка оп. 26 бр. 3; Почетак средњег дела, Б

Пример 13:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melodic line with slurs and dynamics markings *mf*, *pp*, and *mf*. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with slurs and a dynamic marking *mf*. The second system also consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melodic line with slurs and dynamics markings *cresc. ed accelerando*, *f*, *mp*, and *Tempo I*. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with slurs and a dynamic marking *f*. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Бајка оп. 26 бр. 3

У Примеру бр. 13, у последња два такта види се део  $A^1$  који почиње у фис-молу. Иако је *Tempo I*, а мелодијски и ритмички материјал исти као у делу А, постепени прелазак у почетни тоналитет композиције помаже извођачу и слушаоцу да се врати у првобитно расположење. Кода чини обраду тематског материјала уз оргелпункт у басовој деоници. У пијанисиму, са сталним убрзавањем, мелодијска линија се разграђује (дели) док не буде сведена на један тон:

Пример 14:

The image displays a musical score for a piece titled 'Бајка оп. 26 бр. 3'. It consists of three systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the instruction 'sempre più mosso' at the top right, 'poco riten.' in the middle, and 'pp articolando' in the right-hand part. The second system features the instruction 'veloce' in the right-hand part. The third system includes 'pp' in the right-hand part and 'rallentando' in the left-hand part. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature.

Бајка оп. 26 бр. 3

## 2.4 Бајка оп. 51 бр. 2

Опус 51 је последњи опус *Бајки*, а инспирисан је ликовима из руског фолклора – Пепељугом и Иванушком-будалицом. Садржи шест бајки, које су прожете народним руским мотивима и мелодијама, а несумњиво се препознају прикази наивне, нежне, грациозне Пепељуге-принцезе и доброг, живахног и трапавог Иванушке-будалице.

Друга бајка из овог опуса од самог почетка наговештава карактер другог поменутог лика:



Пример 15:

Op 51 № 2

Cantabile, tranquillo Tempo accelerando.

Allegretto cantabile ed espressivo ♩. 10-10

*Бајка оп. 51 бр. 2, Увод који асоцира на лик Иванушке-будалице*

У а-молу, са повишеним шестим ступњем (често се појављују одсеци у дорском модусу), Метнер приказује једноставност – наивност овог лика мелодијом са руским народним призвуком. У целом делу, у складу са карактером описаног лика, као да увек нешто ремети миран ток, темпо, мелодијску линију. Лик Иванушке је у уводу већ приказан када мирна, пасторална мелодија постепено добије убрзање и зазвучи као *котрљање* (Пример 15).

На самом почетку наступа теме, која се са лакоћом премешта из гласа у глас, из руке у руку, кроз различите тоналите, фигура у тридесетдвојкама са орнаментима и честе дисонанце звуче као игра или несташлук Иванушке-будалице (Пример 16).

Пример 16:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of five measures. The right hand plays a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The left hand plays a bass line with notes marked 'Rea' and some with an asterisk. The second system starts with the instruction 'poco più risolute' and 'crescendo'. It features a 'cantabile' section with a forte dynamic 'f'. The right hand has a melodic line with various ornaments and fingerings (3, 5, 4, 3, 5, 3, 5). The left hand continues with a bass line, including a section with a wavy line indicating tremolo.

Бајка оп. 51 бр. 2, т. 22-31; Појава тема у различитим деоницама, са фигурацијама

Кулминације се углавном граде убрзавањем и дељењем у ритмичкој структури дела, што често резултира ефектом налик оном из увода и води у нови, контрастни одсек играчког карактера:

Пример 17:

The image shows a musical score for piano. The tempo is marked 'Vivo (ma non troppo allegro)'. The score consists of four measures. The right hand plays a melodic line with various ornaments and fingerings (5, 2, 1, 5, 2). The left hand plays a bass line with notes marked 'f' and 'sf'. The overall character is more lively and rhythmic compared to the previous example.

Бајка оп. 51 бр. 2, т. 67-70; Прелазак на одсек Б и почетак одсека играчког карактера

Композицију карактерише монотематизам, јер је и у делу Б (т. 69, Пример 17 и Прилог 5) контраст постигнут само променом карактера, а тема (Б) је настала трансформацијом материјала из увода и почетне теме (А). Форма је једноставна,

троделна песма са уводом. Наизглед фактура делује једноставно, јер је чини само неколико материјала – пасторална мелодија, фигуре и орнаменти скерцозног карактера, разложени акорди као материјал из увода, и материјал другог дела *играчког* карактера. Али, комплексност дела нарочито долази до изражаја током рада на интерпретацији јер захтева вештину у приказивању различитих карактера уз познавање и схватање сложеног контрапунктског рада композитора.

Пример 18а

69

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked "a tempo, poco a poco più vivo" and "cantabile". It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 5, 4, 1, 3, 1, 2, 5, 4, 1, 3, 1, 2) indicated above. The bass line is simpler, with some slurs. The second system is marked "sempre più vivo" and continues the piece with more complex rhythmic patterns and fingerings (3, 1, 2, 2, 4, 5, 3, 1, 2) in the treble clef.

Пример 18б

The image shows a single system of musical notation for piano. It is marked "vivo risoluto" and "marcato". The treble clef has a key signature of one sharp (F#). The melody is marked "vivo risoluto" and "marcato". The bass line is marked "sf". The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a key signature change to two sharps (F# and C#) in the final measure.

Бајка оп. 51 бр. 2; Примери мелодије у различитим гласовима, обогаћивање фактуре, контрапунктски рад

## 2.5 Бајка оп. 20 бр. 1

Бајка оп. 20 бр. 1, део је најпопуларнијег опуса међу бајкама коју је самостално, као и цео опус, Метнер често изводио. То је бајка са карактером песме која се изводи *пуним гласом* – *pleno voce*, која је брза али изражајна, са страственим (*appassionato*) кулминацијама и романтичарском емотивношћу. Монотематизам, карактеристичан за Метнерова дела, препознаје се и у овој бајци, па је материјал који чини другу тему Б, мелодијски наставак, односно развој, почетне теме (у Примеру 20).

Пример 19:

Op. 20 №1

**Allegro con espressione** ♩ = 96

*pleno voce*

*con Pedale*

*p*

*Бајка оп. 20 бр. 1; Тема, део А*

Има веома брз хармонски ритам, док изражајна и драматична хоризонтална мелодијска линија задржава пун интензитет и напетост целим својим током. Метнер је дао упутство свом ученику да треба да се крене изненада, плаховито, са журбом, „као да се жалиш некоме са страственим или жарким преклињањем.“<sup>120</sup>

<sup>120</sup> Ekatarina Chernaya-Oh, op. cit, 27

Пример 20:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of three flats. It features a melody in the treble with triplets and a bass line with eighth notes. Dynamic markings include 'crescendo' and 'f appassionato'. The second system continues the piece, with a measure number '33' in the upper right. The third system shows further development of the melody and bass line, with a dynamic marking '>' above the first measure.

Бајка оп. 20 бр. 1, т. 11-16; Део Б са тематским материјалом из дела А

Имитација у унутрашњим гласовима која је звучно у другом плану, смењује се у деоницама десне и леве руке, што обогаћује фактуру и чини Метнеров стил нарочито препознатљивим. Материјал који има пратећу функцију може да буде прави приказ Метнерових изузетних пијанистичких могућности – чине га широки слогови, скокови, акордско или једногласно кретање, са смењивањем хармонија, дисонантна сазвучја под једним педалом. Ипак, све звучи као прича или *страствена молба*, испричана у једном даху, са пуно набоја и у великом замаху обухватајући готово целу клавијатуру.

Интересантно је како се ширењем интервалског склопа уз секвентно понављање мелодије гради кулминација која је у т. 33 – *fff con disperazione* - са очајањем (цео одсек у Прилогу 6, део одсека у Примеру 21).

Пример 21:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is marked with a piano dynamic '(p)' and the instruction 'affrettando'. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The second system also consists of two staves with the same clefs and key signature. It is marked with '(p)' and 'ff con disperazione'. The notation includes various chords and melodic lines.

Бајка оп. 20 бр.1, т. 30-33; Развој кулминације дела

Смирење долази тек на крају, у последња три такта. Тон бе у најнижем регистру звучи судбински, као тачка и закључак.<sup>121</sup>

Пример 22:

The image shows a single system of musical notation for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is marked with a piano dynamic '(p)'. The notation includes a complex melodic line with many notes and rests, and a bass line with chords and single notes.

Бајка оп. 20 бр.1

<sup>121</sup> Ekatarina Chernaya-Oh, op. cit., 31-32: Постоји и тумачење да наговештава „звонем“ следећу бајку (оп. 20 бр. 2 *Campanella*)

## 2.6 Бајка оп. 34 бр. 4

Бајка оп. 34 бр. 4 је настала 1916. године и инспирисана је Пушкиновом песмом.<sup>122</sup> Метнер је написао литерарну поруку, цитирајући стих: „Једном давно живео је сиромашни витез...”<sup>123</sup> Пушкин у песми приказује пут сиромашног витеза који кроз тежак живот упознаје веру када угледа Девицу Марију, и одрицањем од овоземаљских задовољстава и борбом против неверника отвара себи врата раја.

Ова бајка је прича о вери. Пред крај живота Метнер налази утеху у вери у Бога и вера га је водила кроз живот и стваралаштво. „Нису моје речи о музици оно у шта верујем, већ верујем у музику. Нису моје мисли те које хоћу да поделим, већ вера у њих.”<sup>124</sup>

Метнер је рекао да је садржај у музици оно што је непоновљиво. Садржај је индивидуалан и координисан основним обрасцима језика – најпре формом.<sup>125</sup> У бајкама које имају и програмску димензију, најјасније се може видети на који начин се индивидуалним језиком уметника (Метнера, Пушкина, Достојевског (Фёдор Михајлович Достоёвский) формално и садржајно креира дело.

Форма ове бајке је троделна песма са развијеном кодом. Први арпеђо је налик кратком прологу, као „чујте и почувте“ у средњовековним причама, а онда креће бајка – прича. Метнер даје још упутстава – *molto sostenuto e semplice*<sup>126</sup> и *cantabile*. Једноставна мелодија теме А је праћена повременим дијалогом у унутрашњим гласовима, док хармонска пратња има ток умереног и упорног хода, који представља тежак пут који сиромашног витеза води у потрази за откривањем вере.

---

<sup>122</sup> Песму је и Достојевски искористио у *Идиоту*, правећи метафору са ликом који је идеалиста.

<sup>123</sup> „Жил на свете рыцарь бедный...” (прев. аутора). Стихови песме на: <http://pishi-stihi.ru/zhil-na-svete-rycar-bednyj-pushkin.html>, ас. 2. 10. 2017. at 9 AM

<sup>124</sup> Nikolas Medtner, op. cit., 1

<sup>125</sup> Nikolas Medtner, op. cit., 19

<sup>126</sup> Веома уздржано и једноставно

Пример 23:

Жил на свете рыцарь бедный  
А. Пушкин

Molto sostenuto e semplice  $\text{♩} = 50$   
cantabile

Op. 34 № 4

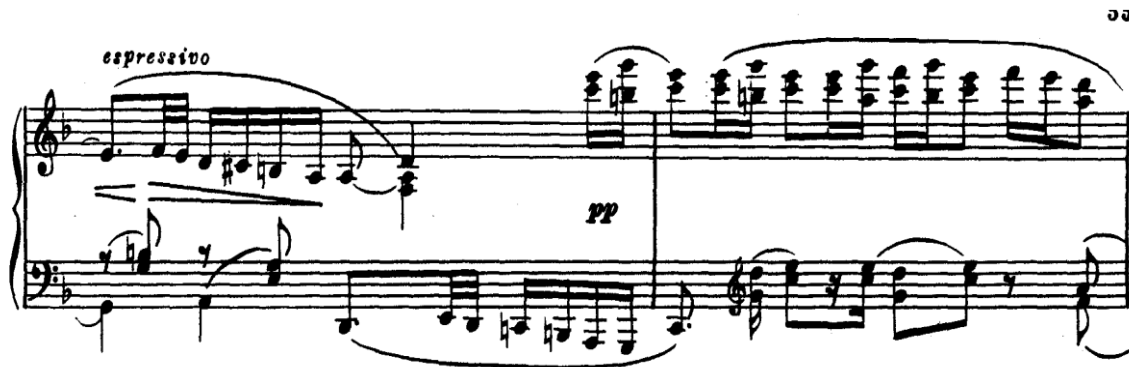
Бајка оп. 34, бр. 4, *Пример дијалога са унутрашњим гласовима, ритмичке структуре и приказ хармонске пратње*

Насупрот реалистички приказаном лику и карактеру витеза, Метнер од десетог такта уводи мистериозни, недокучиви и *узвишени мотив* Девике Марије. Како је прва појава приказа небеског, приказа вере, заправо изведена мелодија из прве теме, може се рећи да је то само преиспитивање, мисао о вери, а не приказ Богородице (Пример 24).

Пример 24:

М. 28082 П





Бајка оп. 34 бр. 4, т. 9-12: Приказ мотива узвишеног, небеског

У делу Б, који подсећа на корал, као да је описан близак сусрет витеза и Богородице. У дурском тоналитету (Еф-дур у односу на де-мол), део Б представља светлост, радост, утеху (од т. 17 у Прилогу 7).

У делу Б Метнер полифоно обрађује обе теме, које заједно (потпуно истовремено од т. 27, Пример 25) граде прву кулминацију у фортисиму, као да витез који спознаје веру и прихвата је, преживљава унутрашњу борбу.<sup>127</sup>

На паузи са назнаком *silenza*<sup>128</sup> (т. 35 у Прилогу 7) као да се налази пресек између живота на земљи и преласка на други свет. Одсек А<sup>1</sup> је приказ витеза који и даље путује (од т. 38 у Прилогу 7). Појављује се тема са почетка (прва тема витеза), али истовремено са темом Девике Марије – дакле своје путовање витез наставља са спознајом вере. Овај део води ка коди у Де-дуру (Пример 26) и дурски тоналитет најављује светлост која долази када Богородица витеза спроводи до Раја. У последњем такту чујемо из даљине *овоземаљска звона* (у Прилогу 7).

<sup>127</sup> У Пушкиновој песми је то борба витеза са неверницима

<sup>128</sup> Тишина (прев. аутора)

Пример 25:

irrisoluto  
risoluto  
meno *f* concentrando  
crescendo  
*f*  
diminuendo  
dolce espress.

Бајка оп. 34 бр.4, т. 26-31; Истовремена појава обе теме која води ка кулминацији

Пример 26:

Coda  
Poco a poco svegliando  
*pp*  
canto.  
*p*  
-bile  
con *ca*  
M. 28032 R

Бајка оп. 34 бр. 4, т. 48-49; Почетак коде

Једноставност коју Метнер тражи на почетку огледа се у пулсацији осмина и осминских пауза којима се постиже уздржаност у темпу и покрету. Ознаке попут *sempre al rigore di tempo*<sup>129</sup> (т.17-18 у Прилогу 7), често исписан тенуто (т. 1, 7, 17, 19, у Прилогу 7), то потврђују до краја. Изражајност је постигнута артикулацијом, динамиком, а за агогичке промене није оставио пуно простора. Највећи помак у протоку времена је у коди, који је и назначио *sempre piu animato*.

## 2.7 Бајка оп. 26 бр. 1

Бајка оп. 26 бр. 1 је једна од лирских минијатура. Широки мелодијски опсег даје јој лакоћу и слободу у изразу и карактеру. Метнер даје специфичну ознаку уз темпо *Allegretto – frescamente* (са свежином, прев. аутора). Мелодија је певљива и грациозна. Повремена полиритмија мелодије и пратње, и смењивање широких и уских слогова интервала у обе деонице не ремети миран ток, *свежину* певљиве и полетне мелодије.

Пример 27:

Op. 26 № 1

*Allegretto frescamente* ♩ = 80

*cantando, grazioso*

Бајка оп. 26, бр.1; Тема и пример полиритмије између мелодије и пратње

<sup>129</sup> Увек стриктно у темпу

Репетирани тонови који се повремено јављају у мелодији првог дела чине основни мотив у делу Б (Пример 28), који има скерцозни карактер (*giocoso* – разиграно). Леђеро (*leggiero*) и стакато (*staccato*) артикулацијом, затим и скоковима, акцентима, полиметријом и полиритмијом, са привидно једноличном пратњом која од почетка до краја дела тече у покрету триола, овај одсек контрастира првом делу.

Пример 28:

Бајка оп. 26 бр. 1, т. 18-20; Почетак дела Б

Последњи део овог тродела је по материјалу спој прва два одсека (А и Б). Средњи глас задржава репетирани тонове (али аугментирани), а мелодија из првог дела за октаву више звучи нестварно, као сан. Док нестаје сваки траг мелодије (темпо се успорава, звучност стишава, мелодија се разлаже и арпеђом кроз пет октава завршава на једном тону), повремено се јави део разиграних *водоскока* у виду репетиција и скокова (т. 38-46 део у Примеру 29).

Пример 29:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5). Dynamic markings include *pp* and *mp*. The tempo marking *poco più mosso* is placed above the right-hand staff. The second system continues the piece, with a *poco riten.* marking above the right-hand staff and *pp sub.* below the left-hand staff. It concludes with an *a tempo* marking above the right-hand staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Бајка оп. 26 бр. 1, т. 36-42; Део А<sup>1</sup>

## 2.8 Бајка оп. 51 бр. 1

Бајка оп. 51 бр. 1 је игра која има јасну фолклорну мелодику и карактер. Темпо *Allegro molto vivace al rigore di tempo, leggierissimo*, уз непрекидан пулс осмина који доминира, помаже да веома развијен троделни облик овог дела звучи целовито и полетно. Цео опус је инспирисан ликовима из руских бајки како је детаљније наведено у анализи бајке оп. 51 бр. 2. (стр. 48 у раду). За први комад овог бајковитог опуса може се рећи да представља приказ руског фолклора, који је део руских бајки, више него што се може говорити о јасној причи или одређеним ликовима. Тумачење делимично контрастног материјала дела А и Б може да буде инспирисано појавама два лика која су наведена у наслову (Пепељуга и Иванушка-будалица). Пошто су делови форме обимни, у оквиру сваког налазе се и мањи формални одсеци који могу представљати оба поменута лика (Примери 31а, 32а, 33).

Прва тема је у де-молу (у Примеру 32а је део теме, у Прилогу 9 цела тема), а синкопама, акцентима, репетираним тоновима, артикулацијом, Метнер је успео да

дочара руски мелос. Обогаћује мелодију орнаментима (појава теме од т. 39, у Прилогу 9), додавањем унутрашњих гласова (тема у репризи од т. 261, у Прилогу 9), а најзанимљивије обраде овог материјала су од т. 298-311 (део секвенце наведен у Примеру 30а) и од т. 318-330 (у Примеру 30б). У првом примеру се мелодија теме секвентно понавља у скраћеном облику, са додатим гласовима, а у наредном се аугментирано појављује у деоници леве, затим и у деоници десне руке, уз покрет унутрашњих гласова, а истовремено у деоници леве руке почиње у октавама:

Пример 30а:



*Бајка оп.51 бр. 1, т. 304-311; Пример секвентне обраде прве теме*

Један од доминантних елемената Метнеровог музичког језика је контрапунктски рад са материјалом који у овој бајци има прави заплет. Наиме, и материјал увода кроз цело дело се провлачи и обрађује. Секвентно, кроз гласове, Метнер узима само део увода или теме и развија читаве одсеке. Од Примера 31а су приказани неки од делова који имају тематски материјал увода:

Пример30б

sempre crescendo

dimin.

Бајка оп. 51 бр.1; Пример обраде прве теме

Пример 31а:

Op. 51 №1

Allegro molto vivace al rigore di tempo e sempre leggerissimo<sup>\*\*</sup> -160

p

crescendo

ff

poco rit. tenuto a tempo

senza Ped.

Бајка оп. 51 бр. 1; Увод

Пример 31б:



Бајка оп. 51 бр. 1, т. 153-156; Пример коришћења материјала из увода, који се у различитим тоналитетима јавља неколико пута у делу

Пример 31 в:

Musical score for Example 31v, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'crescendo' and 'sempre risoluto a tempo'. A section marked '10' is indicated with a slur. The piece ends with a 'P' (piano) dynamic and the instruction 'Pleggierissimo, vivo'. The page number '55' is visible in the top right corner.

Бајка оп. 51 бр 1, т. 57-65; Различити начини обраде уводног материјала (почевши од т. 4, односно од т. 8 овог примера)

Контраст дела Б, који је у а-молу, постигнут је краткотрајном променом ритма пошто се појављују триоле (Пример 29б). Ипак, по тематском материјалу део Б није контрастирајући јер је изведен од материјала увода и прве теме (од т. 112 у Прилогу 9).



Пример 31 г:

The image displays a musical score for Example 31g, consisting of two systems of piano and treble clef staves. The first system features a bass clef staff with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *ff p leggiero* and the instruction *senza Pedale*. The second system includes a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment. The treble staff has a *crescendo* marking and a fingering sequence of 3 2 1. The piano part of the second system includes a dynamic marking of *f*. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

*Бајка оп. 51 бр. 1, т. 232-241; Уводни материјал вариран, у диминуцији, са стакато артикулацијом и измењеним ритмом у пратњи*

Из материјала прве теме (друга реченица, део б из дводелног облика дела А, Пример 32а) развија се неколико одсека, а најефектнији је пример у коди (пример 32б, цео одсек у Прилогу 9):

Пример 32а:

\*) Продолжительность  $5\frac{1}{4} - 5\frac{3}{4}$  м.

*Бајка оп. 51 бр. 1, т. 17-28; Од т. 5 овог примера почиње део б теме А*

Пример 32 б:

*Бајка оп. 51 бр. 1, т. 328-337; Пример коришћења материјала б у коди*

Поједини секвентно поновљени делови су изграђени од два главна материјала, као у Примеру 33:

Пример 33:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the piece, showing a 'crescendo' marking in the right hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

*Бајка оп. 51 бр. 1, т. 136-156; Секвентно изграђен одсек од материјала увода и дела  
теме*

Доминација принципа монотематизма, која се подједнако јавља и у мањим и у већим музичким формама, битна је одлика Метнеровог стваралаштва и јасно се уочава и у овој *Бајци*.

### III

#### Соната оп. 25 бр. 2, е-мол

Позноромантичарски стил<sup>130</sup> достиже врхунац почетком 20. века, а у исто време развија се импресионизам и назире неокласицизам. Под утицајем наслеђа Шопена, Листа, Брамса, Чајковског, у овом периоду сонате стварају Метнер (првих шест соната), Скрјабин (IV i V соната), Рахмањинов (I соната), а Дебиси је већ написао свиту *Pour le piano*, пише Естампе (*Estampes*), Слике (*Images*), изводи се Равелов *Gaspard de la nuit*. Клавирске минијатуре које су продукт романтизма, настављају да живе и кроз нешто другачији језик и форме композитора 20. века.

Метнер је прву сонату за клавир написао 1903. године. Соната је у том тренутку била делимично запостављена форма у стваралаштву руских композитора.<sup>131</sup> Дакле, све Метнерове сонате временски припадају 20. веку, али као и код Рахмањинова и делимично Скрјабина, имају и одлике романтичарских соната и музике 20. века. Сонате у романтизму са својим индивидуалним карактеристикама, својим хармонским, формалним, ритмичким, тематским, садржајним особеностима уводе у оно што ће бити романтичарска соната 20. века. Метнер задржава четвороставачни оквир у првој и дванаестој сонати (Соната *Romantica*, оп. 53 бр. 1, из 1930. године). У осталим сонатама напушта сонатни циклус, док ставови често имају форму сонатног облика или слободнију форму са обрисима сонатног облика. Промене у форми сонатног циклуса класицизма у сонатама из периода романтизма нису реткост,<sup>132</sup> а хармонски језик који је већ проширен, развија се и даље, индивидуално и у различитим правцима. Тематски развој, ритмички обрасци, сви музички параметри дела, у сонатама су пре свега диференцирани кроз особености музичког језика композитора који их ствара, а не кроз обрасце које бисмо могли дефинисати. Оно што се код Метнера и Рахмањинова може

---

<sup>130</sup> Овај назив користимо ако усвојимо терминологију и постојање раног, зрелог и позног романтизма као поделе романтичарске епохе. Постоје другачије поделе и мишљења теоретичара и уметника уопште, али јасно је да се овим термином у контексту теме рада односи на период који обухвата крај 19. и почетак 20. века.

<sup>131</sup> Barrie Martyn, op. cit., 23. Изузетак је Скрјабин који је у том периоду написао прве три сонате и Глазунов који је компоновао две троставачне сонате.

<sup>132</sup> Лист обједињује ставове у својој *Сонати ха-мол*, и поставља темељ принципу монотематизма.

дефинисати јесте стварање под утицајем романтичарског стила без обзира на другачије индивидуалне и глобалне тежње других уметника и овог периода уопште.

Може се рећи да је тематски развој најзанимљивији и најзначајнији аспект тумачења и анализе позноромантичарске сонате (или сонате са краја 19. и почетка 20. века). Он подразумева порекло теме (литерарна позадина, програмност, присуство фолклорних елемената), изградњу формалних целина, настанак нових тема од постојећих, грађење фрагментарних структуралних целина од тематских материјала који се уз помоћ осталих музичких параметара и техника компоновања (хармоније, секвенци, контрапунктског рада, ритма, динамичког распона, комбиновања тематских материјала) шире до, до тада, невиђених димензија.<sup>133</sup> Са пијанистичког аспекта велики је изазов како издиференцирати тематски материјал и са којом слободом у агогици и тумачењу музичких елемената креирати интерпретацију. Ниједна карактеристика нити особеност не може бити анализирана и примењена на сонате целог периода, већ свака анализа треба да буде спроведена појединачно и кроз тумачење музичког језика композитора.

Тађејев је за Метнера рекао да је *рођен са сонатном формом*, не мислећи притом на саму форму сонатног облика, већ на чињеницу да овај жанр у потпуности одговара Метнеровој стваралачкој личности. Био је један од највећих *архитеката у музици*.<sup>134</sup> Оно што је садржано у *Сонати оп. 25 бр. 2*, најбољи је пример како из једног извора Метнер црпи читаво богатство материјала, врло вешто користећи већ поменута средства чинећи тако дело изразито занимљивим и необичним.

Соната је, према подацима из рукописа композитора, завршена у Клебникову 21. 12. 1911. године. *Соната-бајка* (или *Соната-прича*), број 1 из истог опуса, по својим карактеристикама нема пуно заједничког, ни тематски нити садржајно са овом сонатом. Заправо се може рећи да су супротног карактера (прва је лирско-епског, друга драмско-епског карактера).

---

<sup>133</sup> Sergei Bertensson & Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff (A lifetime in music)*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001, 246-247: У писмима између Метнера и Рахмањинова о *Четвртој клавирском концерту* Рахмањинова (који је и посвећен Метнеру) налази се занимљива дискусија о дужини трајања композиције. Метнеров закључак је да *ако је музика добра не може је бити превише*. Имајући у виду да границе морају постојати додаје: „Није дужина композиције оно што је може чинити досадном, већ је незанимљивост та која је може учинити предугачком.“ (прев. аутора са енгл.)

<sup>134</sup> Barrie Martyn, op. cit., xi

Ово монументално дело које ће са више становишта бити проучено, представља битан Метнеров допринос *жанру* сонате. У прилог томе говори податак да је посвећена Рахмаџинову, пријатељу којег је Метнер највише поштовао и уважавао као музичара, композитора и пијанисту. Испод назива *Соната* постоји упутство којим је уједно припремио и извођача и слушаоца на изузетну изражајност и комплексност дела: „Цело дело је у епском (херојском) духу.“ Написао је и упутство за вежбање и извођење,<sup>135</sup> као и епиграф (мото), који се због своје опширности може тумачити као програмски садржај. Наведена је песма Тјутчева „О, зашто хучеш ноћни ветре?“ (прев. аутора са енгл.).<sup>136</sup> Садржај песме расветљава садржај дела, односно представља путоказ у тумачењу и анализи музичког садржаја:

„О чем ты воешь, ветр ночной?

О чем так сетуешь безумно?..

Что значит странный голос твой,

То глухо жалобный, то шумно?

Понятным сердцу языком

Твердишь о непонятной муке –

И роешь и взрываешь в нем

Порой неистовые звуки!..

О! страшных песен сих не пой!

Про древний хаос, про родимый

Как жадно мир души ночной

Внимает повести любимой!

Из смертной рвется он груди,

Он с беспредельным жаждет слиться!..

О! бурь заснувших не буди –

Под ними хаос шевелится!..<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Упутство се може видети у Прилогу 11

<sup>136</sup> У литератури (у књизи Б. Мартина на стр. 85) написано је да је цитирана песма Тјутчева *Силентиум*. Након истраживања и прегледом литературе, у овом раду је утврђен и наведен други податак – да је у питању песма „О, зашто хучеш ноћни ветре?“ (прев. аутора са енгл.)

<sup>137</sup> Предео на енглески Ф. Џуд (F. Jude), <http://www.pereplet.ru/moshkow/LITRA/TUTCHEW/english.html>, ас. 1. 7. 2017, 10 AM:

Закључак песме је да је хаос човеково природно окружење. Назив *ноћни ветар* упућује на расположење које преовладава у делу, приказ ноћи када у мислима човека реалност постаје најмрачнија.<sup>138</sup>

У соло песни оп. 37 бр. 5 (Прилог 10), коју је посветио брату Карлу, Метнер је још једном користио стихове песме „О, зашто хучеш ноћни ветре?“ Пратња дочарава

---

Why do you howl, night wind?  
Why do you complain insanely?  
Your voice is strange. What does it mean?  
First muffled, pitiful, then loud?  
My heart understands your tongue,  
your tale of madness it can't,  
and at times you uproot and plough up  
frenzied noises in your words!  
.....  
Don't sing these songs,  
these fearsome songs  
of ancient Chaos, kindred Chaos!  
How avidly the inner soul of night  
hears the beloved tale!  
It wants to burst from the breast,  
it wants to merge with the boundless.  
Oh, do not wake the sleeping storms -  
Chaos writhes beneath them!

<sup>138</sup> Barrie Martyn, op. cit., 86: у песни Дан и ноћ Тјутчева, Метнер налази инспирацију за песму оп. 24 бр. 1. Цитат дела песме приказује опис ноћи, што је један сегмент у садржају поменуте песме која је литерарна позадина *Сонате*:

Ал бледи дан — осваја ноћ;  
И стиже. Са света заданог  
Сен покрова благодатног  
Скиде, показавши своју моћ...  
И обнажи тмине бездана  
Са страховима и маглама,  
И сруши зидове међу нама —  
Ето зашто је страшна ноћ!

снагу и звук ноћног ветра, а мелодијске линије обилују хроматским покретом, који је битан и чест елемент у целој сонати.

Соната је подељена на два тематски повезана дела, који се формално могу анализирати као два става.<sup>139</sup>

Први став је сонатног облика, а други је нешто слободније форме, у облику фантазије са знацима сонатног облика.

Због комплексности дела, мотиви и теме, који су кључни елементи за развој сонате, биће сврстани у потпоглавља. Обрађиваће се понаособ и посебно ће се пратити њихове појаве и улоге кроз дело.

### 3.1. Први мото – уводни мото

Увод започиње *позивом* који се као мото прожима кроз цело дело. На самом почетку, као једини материјал, са почетном динамиком фортисимо, који се наставља у диминуенду до краја такта, уводни мото наговештава садржај који ће уследити, али тужним *гласом* и молитвом, као да се могу чути прва два стиха песме из наслова:

Пример 34:



Соната оп. 25 бр. 2, т. 1; Мото увода (први мотив)

У првој теми, променом темпа, додавањем фактуре у пратњи, која својом артикулацијом прекида доминантни легато у уводу, и уметањем пауза чиме се мото

<sup>139</sup> Прожимање мотива и тематских материјала кроз цело дело пружа могућност тумачења сонате као једне целине, слободне форме са елементима класицистичких облика – сонатног облика и ронда.



разбија, трансформише се карактер мотива који добија оштрину и полетност. Његовим даљим развојем настаје прва тема.

Пример 35:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system is marked 'Allegro. M. M. ♩. : 92 - 100'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a driving bass line and a more melodic treble line. Dynamics include 'f' (forte) and 'pesante' (heavy). The instruction 'sempre poco pedale' is written below the first system. The second system continues the piece, marked 'cantando' (cantabile), and includes a trill in the treble line.

Соната оп. 25 бр. 2, т. 38-43; Део прве теме

Мото увода се затим јавља добијајући различите функције, али одржавајући везу међу свим формалним одсецима целе сонате.

У мосту, тачније у другом делу овог фрагментарног одсека (од т.59 у Прилогу 12, део одсека у Примеру 36), мото се јавља у виду узвика у басу, без терцног кретања – које, највероватније изостаје због дубоког регистра, гушће фактуре, а можда и због нешто другачијег израза или ефекта.<sup>140</sup>

<sup>140</sup> У садржајном смислу, терцно кретање асоцира на молбу, реторичко питање, обраћање са очајањем или тугом, док поновљени тон асоцира на судбински мотив, на коначност.

Пример 36:



*Соната оп. 25 бр. 2, т. 59; Други материјал (део) моста са трансформисаним мотоом  
увода*

Завршетак другог дела моста (т. 71, Прилог 12) представља реминисценцију на почетни, уводни мото са терцним кретањем. Кулминацију моста, која се налази у следећем, трећем делу (од т.72-79, Прилог 12, део у Примеру 37) непосредно пред другу тему, чини поново мото увода (т. 76-80), у функцији закључка великог формалног одсека<sup>141</sup> пред почетак контрастирајуће друге теме.

Уводни одсек развојног дела такође чини мото увода (почетак у Примеру 38). У темпу *largamente*, импровизаторског карактера као у самом уводу, овај материјал у диминуенду добија најприближнију тонску слику у односу на почетак. Тиме се Метнер још једном ослонио на форму која чини дело целовитим и доприноси јединству упркос њеној комплексности.

<sup>141</sup> Иако често фрагментарне структуре, са или без новог тематског материјала, још код раних романтичара мост постаје “велики” формални одсек и по димензијама и по значају. Приоритетни значај није хармонски већ развојни, какав је у ранијим сонатама имао само развојни одсек (и то његов централни део).

Пример 37:



Соната оп. 25 бр. 2, т. 76-80; Закључак у мосту који уводи у другу тему, са тематским материјалом уводног мотоа

Пример 38:



Соната оп. 25 бр. 2; Уводни одсек развојног дела који садржи мото увода

Од почетног е-мола, хармонски ток је дошао до терцносродних тоналитета у односу на другу тему – дакле развојни део почиње у Ха-дуру и ха-молу, па се наставља у Де-дуру. Хроматским покретом који је скривен у материјалу мотоа увода долази се до централног одсека развојног дела (који почиње од т.144, Прилог 12).

Пример 39:



Соната оп. 25 бр. 2, т. 143; Мото увода са „скривеним“ хроматским покретом у последњем такту уводног одсека развојног дела

Карактер овог одсека је мистериозан и тмуран, мање отворен него сам почетак. Централни одсек има једну појаву мотоа уводног материјала, а тематски доминира обрада материјала прве теме, која је изведена из истог (уводног). Ова појава почетног мотоа (т. 153 у Примеру 40) има можда још већи ефекат изненађења или узвика, позива, него што је то било на почетку или на било ком другом месту у делу. Динамички представља логичан наставак претходног материјала, има улогу кулминације у фортисиму, али хармонски нагло уводи у трећи део централног одсека у ес-молу. Целовитост је сачувао ритмички пулс (групе од три осмине у такту 15/8), упркос томе што је дошло до значајне хармонске промене.

Пример 40:



Соната оп. 25 бр. 2, т. 150-155; Завршетак уводног дела развојног одсека и почетак централног дела; материјал уводног мотоа и прве теме; хармонски скок у ес-мол.

У репризи овај мото доминира као и на почетку (цео одсек у Прилогу 12). У појави прве теме наступа у основном тоналитету, у е-молу, али у великој мери варирано у односу на почетак. Фактура теме у погледу контрапунктског рада је обogaћена и измењена. Ток тематске мисли која се преплиће по гласовима и регистрима и обogaћује новим гласовима, уз константну пулсацију и темпо који је исти као у екпозицији, парадигматичан је пример поменутих контрапунктских вештина у Метнеровом стваралаштву.

Пример 41:

The image displays a musical score for a piano piece, identified as R.M.V. 154. It consists of three systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff featuring a complex, rhythmic melodic line with many slurs and accents, and a bass clef staff with a steady, rhythmic accompaniment. Above the first staff, there are fingering numbers: 5 4 3 2 1 2 5, 2 1 2 5, 2 1 2 5, 1 2 1 5, 2 1 2. A 'cresc.' marking is present. The second system continues the melodic line in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. A 'Tempo I.' marking is placed above the second system. The third system shows further development of the melodic theme. Performance markings include 'ff', 'molto pesante', and 'molto cresc.'. The piece is identified as R.M.V. 154.

Соната оп. 25 бр. 2, т. 179-183; Почетак репризе, пример комплексне обраде теме

Судбински карактер мотоа је на формално очекиваном месту – пред коду, а посебно јединство Метнер је желео да постигне у коди која је настала од материјала увода односно теме увода.

Пример 42:

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system features a complex rhythmic pattern with multiple beams and slurs, marked with 'ritardando' and 'ff'. The second system is marked 'Tempo dell'Introduzione.' and 'p', showing a more regular rhythmic pattern. The third system is marked 'poco rit.' and continues the rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

Соната оп. 25 бр. 2, т. 247-255; Завршна група репризе и почетак коде,  
материјал уводног мотоа и тема увода

Корак даље у погледу формалног развоја и јединства Метнер је начинио објединивши и други став сонате сличним поступком. Први (уводни) такт се појављује трансформисан али веома препознатљив, пред крај другог става. У тренутку када се мења темпо – *largamente*, и када наступа материјал са темом увода, налази се овај мото (Пример 43).

Пример 43:



Соната оп. 25 бр. 2, т. 629-632; Материјал мотоа увода и теме увода у другом ставу

Последњи пут се мото увода јавља када се у коди појављују сви материјали који су чинили костур дела, потпуно трансформисан, у бржем темпу и ритмички „померен“ у функцији обједињавања, реминисценције. То је смисао коде у којој је циљ приказати како цела епска соната, приказ човековог унутрашњег живота и „хаоса“, пролази кроз све турбуленције незаустављиво ношена „ноћним ветром“ и кроз разне промене осећања и мисли завршава се у арпеђима која „нестају“ у последња два такта (у Прилогу 12).

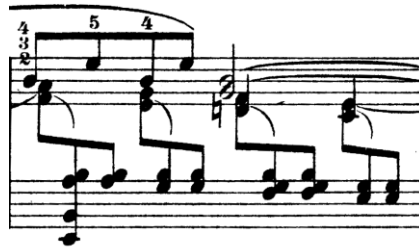
Пример 44:



Соната оп. 25 бр.2, т. 690-697; Уводни мото у коди другог става, од т. 4 овог примера

Мото који је описан најчешће се јавља као део *теме увода* (иако се из наведених примера може видети понека изолована појава само овог такта или његове обраде). Од другог такта појављује се мирнија мелодија, за коју је Метнер написао упутство како вежбати,<sup>142</sup> са циљем да се добије непрекидан мелодијски ток, са *освежењима* у виду пауза или стаката, али мирно и кантабиле, најпре без педала, синхронизовано и тачно. У оквиру теме, која се такође у целини или фрагментарно прожима кроз целу сонату, истичу се још два мотива – мотив *сирене*<sup>143</sup> (мотив узбуне, питања, т. 4, Пример 45) и мотив *промене* – мотив *хроматике* (т. 10-11, Пример 46). Пре навођења појаве теме увода или њене обраде у целини, биће приказано прожимање другог и трећег мота из увода кроз цело дело.

Пример 45:



Соната оп. 25 бр. 2, т. 4; Мото „сирене“ као део теме увода

Пример 46:



Соната оп. 25 бр. 2, т. 10-11; Део мота „хроматике“ (или мотива „промене“), као део теме увода

<sup>142</sup> Метнерово упутство за вежбање на руском јейку налази се у Прилогу 11

<sup>143</sup> У даљем раду ће најчешће бити називан *мотоом сирене* или *узбуне*, иако у појединим појавама има улогу питања (што ће бити напоменуто).



### 3.2. Други мото – мото *сирене*

Други мото, мото *сирене* се јавља у материјалу увода на почетку и у коди првог става, као део мелодије теме, а у завршном делу коде је доминантни мотив који као да припрема наставак, односно најављује контрастни део сонате (други став).

Пример 47а:



Пример 47б:



*Соната оп. 25 бр. 2, т. 270-274 и т. 281; Мото сирене – други мото из увода у  
коди првог става*

Као што је био случај са првим мотоом, и другом се кроз дело мењају и облик и функција. На почетку као део материјала теме увода, други мото доминира у изградњи кулминације целог одсека. Јавља се у полиритмији са деоницом леве руке, измењен – сажет, у хроматском кретању и у инверзији, до разрешења у виду кулминације коју чини измењена и поновљена прва реченица увода (т. 16-22, Пример 48).

Пример 48:

The musical score consists of three systems of piano music. The first system shows a melodic line in the right hand with fingering (1, 2, 1, 2) and dynamics 'sotto ten.' and 'ten.', with a 'cresc.' marking. The second system includes 'p subito' and 'f agitato' markings. The third system features 'cantabile' and 'mp' markings. The score is in G major and 3/4 time.

Соната оп. 25 бр. 2, т. 15-23; Други мото гради кулминацију увода

У другом ставу овај мото се појављује трансформисан, у бржем темпу, другачијег ритма и интервалског склопа, повремено у инверзији – т. 327, 330 у Примеру 49, и 331, 349, 351, 352, 353, и у репризи т. 563-566, 581, 587, 614-629, 633, 719, (у Прилогу 12). Услед промене регистара и интервала унутар мотива, мото добија улогу и садржај питања.

Често је мото у функцији пратње новим темама или мотивима другог става, чинећи их повезанијим са првим ставом и утврђујући принцип монотематизма и јединства циклуса. У коди у којој се, како је поменуто, обједињују сви тематски материјали, овај мото се трансформише, чинећи једну нит у фактури, која протиче са осталим материјалима који су или део првог или другог става (од т. 614-628, у Прилогу 12, а делимично у Примеру 50).

Пример 49:

27

*p leggiero* *espressivo* *carezzando*  
*(pp)* *(pp) mp*  
*pochiss. riten.* *ritornando al tempo*  
*leggiero*  
 2 3 1 1 2 4 1 2 4 5

Соната оп. 25 бр. 2, т. 327-333; Један од примера трансформисане појаве другог мотоа у другом ставу (кроз регистре, измењено интервалско кретање и инверзија)

Пример 50:

41

*ritenuto* *meno mosso*  
*accelerando* *ff affannato*  
 3 4

Соната оп. 25 бр. 2, т. 614-619; Део наведеног одсека са појавом другог мотоа

У коди се овај мото појављује у инверзији и у варираном облику (Пример 51) и као део материјала теме увода којим се завршава соната (Пример 52).

Пример 51:



Соната оп. 25 бр. 2; т. 682-684; Други мото у коди, вариран и у инверзији

Пример 52:

The image shows a musical score for Example 52. It consists of two staves. The top staff has six measures of music, with a dynamic marking of *pp tenebroso, legatissimo* starting in the third measure. The bottom staff has six measures of music, with a dynamic marking of *perdendosi* starting in the third measure. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff includes fingerings (3 5 2 5 1, 3 5 2 5 1, 8) and articulations (6, 6, 3).

Соната оп. 25 бр. 2, т. 682-684; Други мото у коди, део измењеног материјала теме увода на крају сонате

### 3.3 Трећи мото – мото хроматике

Хроматика сваки пут најављује или припрема неку промену. Хармонски, хроматиком се уводи нови тоналитет, нова функција, што је често коришћен метод поготову у романтизму. Али, у овој сонати хроматика има и облик и функцију мотива који води у промене – након овог *мотоа хроматике* појављује се нов тематски или формални одсек. Познато је да хроматска лествица као саставни део романтичарског хармонског језика има много ширу употребу него у ранијим епохама, али је Метнер у овом делу хроматиком изградио монументалне одсеке, изузетно изражајне и драматичне.

Хроматика је саставни део сваке кулминације, обogaћује фактуру, појављује се као главни мото или је *скривена* иза дијатонских или модалних лествица и многих тематских и других материјала.

Овај мотив, као *трећи мото*, чини кулминацију у првој реченици теме уводног одсека првог става (Пример 53). Хроматски покрет је потенциран акцентима у горњем гласу, а у средњем гласу и у басовој деоници означен је *тенуто*.

Пример 53:

*Соната оп. 25 бр. 2, т. 9-14; Прва појава трећег, хроматског мотоа, као кулминација прве реченице теме увода*

У материјалу другог дела моста (од такта 59), мотив прелази из деонице леве у деоницу десне руке и учествује у изградњи овог фрагментарног одсека заједно са поменутиим првим мотоом и делом прве теме.

Пример 54:

The image shows a musical score for Example 54, consisting of two systems of staves. The top system features a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part has a *cresc.* marking. The violin part has a *ffz* marking. The bottom system features a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part has a *dimin.* marking and some fingering numbers (5 3 5 4 2). The violin part has *fz fz fz* markings and an *espr.* marking.

Соната оп. 25 бр. 2, т. 64-67; Део моста – један од примера појаве хроматског мотива уз мото увода и прву тему

У материјалу трећег дела моста, хроматски мото води до кулминације пре појаве друге теме. Метнер је посебним ознакама истакао мелодијску линију у виду хроматског покрета:

Пример 55:

The image shows a musical score for Example 55, consisting of two systems of staves. The top system features a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part has a *mp* marking and a *cresc.* marking. The violin part has a *poco agitato* marking. The bottom system features a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part has a *con ped.* marking and a *pesante* marking. The violin part has a *poco agitato* marking and a *ff* marking.

Соната оп. 25 бр. 2, т. 72-75; Пример хроматског покрета у унутрашњем гласу који води до кулминације у мосту

И у другој теми је кулминација постигнута хроматским покретом у водећем гласу (Пример 56).

У развојном делу *хроматски мотив* има доминантну улогу у изградњи другог дела централног одсека, који је фрагментарне структуре и води до кулминације (са назнаком *risoluto* у т. 169, у Прилогу 12). Такође има битну функцију у прелазу између првог и другог става сонате. Пред почетак другог става (т. 285) кроз различите гласове и секвентно, заједно са првим мотоом, уз помоћ хроматике долази се до *распада* у погледу формалне структуре и целовитости теме (у Прилогу 12).

Пример 56:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and the instruction *senza pedale*. The second system shows a *crescendo* and *sdegnoso* (disdainful) character. The third system is marked *risoluto, pesante* (decisive, heavy) and *ff* (fortissimo), with a *m.s.* (mezzo sostenuto) marking and a *m.d.* (mezzo deciso) marking at the end. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Соната оп. 25 бр. 2, т. 102-106; Кулминација у другој теми достигнута хроматским кретањем

У контрастном делу Б другог става (део у Примеру 57), појављује се хроматика уз дијатонско кретање мелодије. Кулминација тог одсека (т. 400), изграђена је од репетираних тонова који често имају покрет хроматике и још једног битног тематског материјала у деоници леве руке, који је такође у развоју ка кулминацији обогаћен

хроматским покретом, ритмички, артикулационо и додавањем гласова (т. 392-404 у Прилогу 12, део приказан у Примеру 58).

Пример 57:

Tenebroso. (♩ = 60-66)

*p*

*poco pedale*

Соната оп. 25 бр. 2; т.372-375; Почетак дела Б у другом ставу, пример појаве хроматског мотива

Пример 58:

Meno mosso, ma poco a poco ritornando al tempo.

*pp una corda*

*senza pedale*

*sempre cre - scen*

*f*

Соната оп. 25 бр. 2, т. 391-397; Варирано поновљен први део Б одсека, почетак развоја кулминације као пример употребе хроматског мотива

Постигнута кулминација (од т. 404-412 у Прилогу 12) такође садржи мелодију са хроматиком, која је често присутна и у свим другим гласовима.



Пример 59:

The image shows a musical score for Example 59. It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'a tempo'. The dynamics range from piano to fortissimo (ff). The score is identified as R. M. V. 1. 4.

Соната оп. 25 бр. 2, т. 404-408; Део кулминације одсека Б у другом ставу

Од 412. такта до репризе у другом ставу, не постоји одсек који не садржи хроматику у тематском материјалу, као део мелодије или унутар фактуре. У следећем одсеку који садржи материјал дела Б у варираном облику, хроматика је део мелодије у горњем гласу и у басовој деоници, и доприноси промени карактера коју је Метнер дефинисао са ознакама *espressivo* и *dolente* (од т. 412-427 у Прилогу 12). У одсеку са ознаком *meno mosso con meditazione* и *cantabile*, у којем доминира мелодија теме увода првог става, јасно се чује хроматски покрет који се секвентно креће и преузима водећу улогу када се у мелодији обустави кретање и појаве се тонови дугачког трајања (у Примеру 60).

Пример 60:

The image shows a musical score for Example 60. It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'slentando' and 'Meno mosso, con meditazione.'. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score is identified as R. M. V. 154.

Соната оп. 25 бр. 2; т. 442-449; Пример појаве хроматског материјала уз тематски материјал увода првог става

Можда најзначајнију улогу хроматски мотив има у одсеку који води до кулминације става и у самој кулминацији (од т. 466 до кулминације у 480. такту, у Прилогу 12).

Фугато који је сачињен од хроматског мотива, канонском обрадом, кроз аугментацију и дељење мотива (Пример 61), уводи се *вртешка* (одсек који је Метнер означио *vertiginoso – вртоглаво*).

Пример 61:

34

Ossia:

*con strepito*

*crescendo*

*ff*

mi - nu -

cn - do

*P marcato il basso*

*Соната оп. 25 бр. 2, т. 475-484; Део увођења у кулминацију и део кулминације у којима доминира хроматско кретање*

У *вртешци* се преплићу појаве неколико материјала – у деоници десне руке је мелодијска линија сачињена од тематског материјала који је варирана тема Б другог

става, уз појаву хроматике, а исти материјал је обрађен и у деоници леве руке. Канонском обрадом ове две деонице воде до кулминације (у т. 512, Пример 64). У изградњи ове кулминације учествује и мотив из друге реченице дела Б другог става (приказан у т. 384-388 у Прилогу 12), у комбинацији са хроматским мотоом са којим се обрађује кроз низ контрапунктских поступака (Пример 64).

Пример 62:

R. M. V. 154

Соната оп. 25 бр. 2, т. 492-495; Фугато који уводи у „вртешку“

Пример 63:

Соната оп. 25 бр. 2, т. 496-501; Почетак „вртешке“, комбинација теме Б другог става и хроматике

У даљем току следи најкомплекснија обрада овог материјала: хроматско кретање се јавља у продуженим нотним вредностима (у целим нотама) у басовој деоници, у водећем гласу (који наставља са темом вртешке) и у унутрашњем гласу који је наглашен акцентима. Затим други материјал дела Б, који је значајан тематски материјал одсека, има канонски обрађен сегмент, са аугментираним вредностима теме у средњем гласу.

Пример 64:

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of staves. The first system has three measures. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The first measure has a forte (f) dynamic. The second measure has a mezzo-forte (m.f.) dynamic and is marked 'leggiro'. The third measure has a crescendo (cresc.) marking. The second system also has three measures. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The first measure has a mezzo-forte (m.f.) dynamic. The second measure has a fortissimo (ff) dynamic. The third measure has a mezzo-forte (m.f.) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 5, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 1). At the bottom center of the second system, there is a reference number 'R.M.V 154'.

*Соната оп. 25 бр. 2, т. 508-514; Комплексна обрада хроматског мотива и друге реченице дела Б другог става, у наставку „вртешке“*

Након кратког драматичног заустављања у 520. и 521. такту (у Прилогу 12) уз појаву паралелних квартсекстакорада, вртешка се наставља до репризе.

Хроматски мотив се јавља у репризи у одсеку Б, а у коди, од т. 672, појављује се у сваком фрагменту, у неком од гласова и често као водећа линија (у Прилогу 12, т. 671-681, 685-688, 703-704).

Пример 65:

Соната оп. 25 бр. 2, т. 522-527; Наставак „вртешке“ – у горњем гласу је мелодија  
теме А другог става

Анализом три мотива (мотива) приказане су и поједине појаве тема и потврђено њихово јединство у целој сонати. У књизи *Муза и мода*, Метнер је приказао своје схватање појма теме, што је и најадекватнији опис тематског садржаја у овом делу. Наиме, тема је за Метнера језгро форме, њен примарни садржај, а њен развој је форма целе композиције. „Она је закон који одређује свако дело понаособ. Свака тема за себе има све елементе и чула музичког језика.“ Има своју пулсацију и ритам, хармонију, одмориште у каденци и своју форму. Често су јој потребне и друге теме помоћу којих још више открива себе. Тема је изнад свега интуитивна.<sup>144</sup>

### 3.4. Тема увода

Тема увода је један од најразвијенијих одсека у целом делу. Ако се узима у обзир број понављања, интензивност и снага мелодијске линије која се увек јасно и недвосмислено издваја, може се рећи да је она водећа тема сонате. Увод има метричку

<sup>144</sup> Nikolas Medtner, op. cit., 43-45

ознаку 5/4, а доминира ритмички покрет триола у пратњи, те су мелодија и пратња често у полиритмији.

Пример 66:



*Соната оп. 25 бр. 2, т. 6-8; Тема увода, мелодија и пратња праве полиритмију*

Тема има привук руске песме. Може се рећи да мелодија приказује садржај наведене песме Тјутчева, и звучи тужно, са стрепњом и страхом. Једноставност се огледа у интервалском кретању, а драматичан развој се појављује већ у самом уводу (кулминација у т. 22, Прилог 12).

**Прва тема** (која почиње од 42. такта, део приказан у Примеру 35) се надовезује на ову тему, а заједнички им је и почетни мото. Међутим, карактер није исти, Метнер мења и метричку ознаку и ознаку темпа, артикулација је другачија (уместо легата доминира нон-легато), уз додатну појаву гласова у фактури.

Материјал прелаза између ставова је изведен из прве теме, само је диминуиран:

Пример 67:



*Соната оп. 25 бр. 2, т. 277; Део прелаза између ставова*

У другом ставу деоница десне руке има готово идентичну мелодију из теме увода, односно прелаза између ставова, само је у бржем темпу (Пример 67). Иако је то у тексту јасно, ипак се ради о појави нове теме – **теме А другог става**. Дакле, тема увода нема доминантну улогу.

Пример 68:

*poco a poco Allegro molto sfrenatamente. M.M. 84* 25

*Соната оп. 25 бр. 2, т. 285-290; Почетак другог става*

На неколико места ова тема има значајну улогу у другом ставу, звучи као реминисценција на почетак и има функцију потпуне промене карактера (следећи пример и Пример 60):

Пример 69:

*cantando* *f al - lar -*

R. M. V. 153

*Соната оп. 25 бр. 2, т. 362-365; Тема увода као водећи тематски материјал у другом ставу*

У другом ставу, тема увода је најчешће полифоно обрађена. Један од примера је фугато који чини тема саграђена од секвентног понављања дела тема А другог става, у којем ова тема има улогу контрасубјекта.<sup>145</sup>

Пример 70:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system is marked "Concentrando, ma sempre con moto." and features a complex texture with multiple voices. The second system is marked "cantabile" and includes a "poco, crescendo" marking. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "pp".

*Соната оп. 25 бр. 2, т. 575-583; Део фугата у другом ставу у којем је тема увода контрасубјект*

Пре поновне појаве теме дела Б у другом ставу (одсек са репетираним тоновима, од т. 647 у Прилогу 12) појављује се тема увода. Први пут после почетка тема има и уводни мото, што поново указује на повезаност ставова и потврђује јединство целине (Пример 43).

У коди се ова тема јавља трансформисано, фрагментарно – углавном се појављује само глава теме (т. 697-698 у Прилогу 12). Последња реченица сонате је тема увода, у осминама и шеснаестинама истовремено уз педални тон (тонике). Може се протумачити да је тиме Метнер, осим што је потврдио јединство форме, заокружио сонату и садржајно – питања са почетка остају присутна и на крају, то је питање сврхе постојања, пролазности живота и приказ непрекидне човекове унутрашње борбе.

<sup>145</sup> Фугато сличног садржаја може се видети од 593. такта у Прилогу 12



### 3.5. Друга тема првог става

Контрастирајућа друга тема првог става има мирнији карактер. Након мирног акордског кретања, скерцозни део теме уноси немир.

Пример 71:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked with a tempo of 'Tranquillo. M. M. ♩ = 72-80' and a dynamic of 'ppp'. The second system is marked 'poco a poco scherzando' and 'p'. There are also markings for 'cresc.' and 'ppp' throughout the score. The music features a mix of chords and melodic lines, with some passages that are more rhythmic and 'scherzando' in character.

*Соната оп. 25 бр. 2, т. 80-86; Део друге теме првог става*

Почетак друге теме који чини разлагање акорада, основа је одсека који се може назвати Б<sup>2</sup> (од т. 108 у експозицији, у Прилогу 12) и који има акордску структуру. Арпеђа праве изузетну градацију, пре свега динамички, и воде до најкомплекснијих и најинтензивнијих кулминација (и у експозицији и у репризи, у Прилогу 12, део приказан у Примеру 72).

Почетни (акордски) и скерцозни делови друге теме чине битан елемент у изградњи развојног дела (акордски део теме се налази у уводном одсеку развојног дела у т.137. и 141., а скерцозни у даљем току од т. 160-169, у Прилогу 12).

Пример 72:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a melodic line in the right hand with arpeggiated accompaniment in the left hand. The second system includes dynamic markings 'f' and 'ff' and the instruction 'appass.'. The third system includes the instruction '(Giocondamente. ♩ = 92)' and 'ff risoluto', along with fingering numbers (2, 3, 1, 2, 4, 5, 4, 2, 1, 4, 2) above the right-hand staff.

*Соната оп. 25 бр. 2, т. 113-120; Део Б<sup>2</sup> са арпеђима који доводе до кулминације  
(ff, risoluto)*

У наставку се скерцозни део друге теме трансформише и чини битан део теме А другог става (т. 290,291 у Прилогу 12), а затим се даље обрађује и појављује се као део појединих одсека (фугато од 311. такта – Пример 73а, А<sup>1</sup> од 336. такта, прелаз од 358. такта, прелаз од 462. такта, у теми А у репризи, у фугату од 577. такта – у Прилогу 12). Занимљиво је то што је у оба става углавном полифоно искоришћен поменути скерцозни одсек. Иако нема увек скерцозни карактер, због специфичности у ритму јасно се чује и распознаје.

Пример 73а:

Example 73a shows two systems of piano music. The first system features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by fortissimo (*ff*), and then piano (*p*). The bass clef part has a similar dynamic progression. The second system continues the piece, marked with a crescendo (*cresc.*) and includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) for the right hand.

Пример 73б:

Example 73b shows two systems of piano music. The first system features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It includes a tempo marking (*a tempo*) and a piano (*p*) dynamic. The bass clef part has a tenuto (*ten.*) marking. The second system continues the piece with similar dynamics and tempo markings.

*Соната оп. 25 бр. 2; Два одсека као пример појаве скерцозног дела друге теме првог става у другом ставу*

### 3.6. Тема А другог става

Тема А другог става је већ анализирана, односно њен садржај и порекло. Једино је сам почетак теме (прва четири такта) заправо нов. Од тог карактеристичног дела теме са поновљеним тоновима изграђен је прелаз који се јавља више пута у другом ставу, у

неком од варираних облика, најчешће у диминуцији(т. 332-333, 334-335, 354-355, 356-357, 434-435, 687-688 у Прилогу 12).

Пример 74:

The musical score for Example 74 consists of two systems of piano and bass staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The piano part starts with a chordal texture, followed by a melodic line. The bass part provides harmonic support. Performance markings include "pochiss. riten." (very little ritenuto), "leggiero" (light), and "ritornando al tempo" (returning to tempo). The second system continues the melodic and harmonic development, with markings for "a tempo" and "pp susurrando" (pianissimo, murmuring). The score includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Соната оп. 25 бр. 2, т. 331-336; Пример варираног дела теме А другог става, у деоници леве руке

Пример 75:

The musical score for Example 75 shows a piano and bass staff. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, while the bass part has a simpler, more rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time.

Соната оп. 25 бр. 2, т. 687-688; Варирани део теме А у коди другог става

### 3.7. Тема Б другог става

Део Б другог става (од 372. такта и у репризи од 647. такта у Прилогу 12) осим мотива са репетираним тоновима који садржи хроматику и чија је садржина и улога раније описана, има мелодијску линију у деоници леве руке. Тај део тематског материјала Б саставни је део многих одсека у другом ставу, а у коди има посебно значајну улогу. Мелодија је сачињена од разложеног акорда, за којим следе скокови различитих интервала. У зависности од секвенци, места у делу, тоналитета, хроматских промена, акорди се по склопу мењају (као и интервали у скоковима). Често се мелодијска линија обогаћује ритмички и додавањем гласова, али пошто је најчешће у басу, остаје јасна и препознатљива (т. 392, т. 434, или у коди од т. 685, у Прилогу 12). Занимљива је контрапунктска обрада овог материјала од такта 701., у којој се мелодија теме Б налази у деоницама обе руке, с тим што оне наступају синкопирано – у деоници десне руке је у четвртинама, а у левој у осминама:

Пример 76:

45

*Соната оп. 25 бр. 2, т. 698-705; Кода другог става, пример синкопиране појаве  
теме Б у деоницама обе руке*

Даље се кода развија тако што се овај мотив понавља у деоници леве руке неколико пута, готово до самог краја (од т. 703-717 у Прилогу 12).

Проучавањем мотивског и тематског садржаја препознаје се јединство садржаја и форме. У анализи сонате приказана је изузетна комплексност у погледу разних начина обраде материјала. Акцентуацијом, артикулацијом, канонском обрадом, у фугатима, аугментацијом или диминуцијом, Метнер је успео да трансформише и спаја тематске мисли. Формално врло прегледна структура, тематски јасна, са већ познатим сложеним хармонским језиком романтичарских композитора, потврђује Метнеров резервисан став према иновацијама и појавама елемената модернизма. Али, индивидуализам који се огледа у спајању тих већ „познатих“ елемената и њихових садржаја у целину која је јединствена, симбиоза различитих уметности и „негирање стварности“ саствани су делови праваца модернизма (пре свега симболизма), који настављају тенденције романтизма. Тумачењу особености музичког језика Николаја Метнера у овом делу, у великој мери је допринео музички текст,<sup>146</sup> односно садржај партитуре и садржај „изван“ ње, који је изузетно богат и необично инспиративан.

---

<sup>146</sup> Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo (Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka)*, Beograd, Clio, 1996, 57. „На основу музичког текста, односно аналитичким читањем записа и тумачењем кроз анализу оног слоја музичког текста који није записан, стиче се свест о елементима коришћеног музичког језика.“

## Закључак

У раду је наведено на који начин су тенденције руске музике и музике са запада утицале на Метнера и његов стил компоновања због субјективног осећаја повезаности са Немачком и Русијом и због образовања које је било утемељено на руској школи, али и под утицајем западноевропске музичке традиције и композитора као што су Бах, Бетовен, Шопен, Шуман, Брамс, Лист, Вагнер и др. Особености Метнеровог музичког језика чине различити третмани музичког материјала (мотива – мотоа, мелодија и тема, одсека) кроз контрапунктски рад (имитацију, аугментацију, диминуцију, фугата, канонску обраду, полифонију), као и креативност у раду са ритмом који „увек одаје утисак савршене спонтаности и неизбежности.“<sup>147</sup> Хармонски језик код Метнера остаје у постојећим оквирима, али доноси свежину и аутентичност, посебно у употреби дисонанци, ванакордских тонова и хроматике. Приказана је повезаност његових дела са елементима руског фолклора кроз садржај композиција, најпре оних које имају литерарну поруку или епиграф.<sup>148</sup> Представљен је и начин на који се руска бајка или прича, као књижевни жанр са својим особеностима, имплементира у музички садржај Метнерових бајки. У његовим делима нема цитата руског фолклора, али хармонски и мелодијски материјал (интервалски или по начину развоја мелодије), врло често има карактеристике руске народне песме.

Идеологија романтизма и модернизма утицала је на композиторов однос према иновацијама, што се огледа у чињеници да је његов музички језик настао на темељима романтизма, уз индивидуалност и јединственост у погледу форме, садржаја и осталих елемената који чине музичко дело.

Кроз анализирана дела наведено је више примера повезивања музике са литературом, значај преплитања различитих уметности и њихов утицај на музички садржај.

---

<sup>147</sup> Jonathan Paul Tauscheck, *op. cit.*, 102

<sup>148</sup> Анализирана дела су пре свега инспирисана руском књижевношћу, а у раду је раније поменуто да је Метнер инспирацију налазио и у европској књижевности, посебно у Гетеовим делима.

Метнерове идеје и закључци у књизи *Муза и мода* послужили су као полазна тачка у размишљању на основу којег су у раду тумачени различити аспекти и елементи музичког језика – тема, мелодија, ритам, хармонија, инспирација, иновације, развој материјала, интуиција, однос према традицији и модернизму и др.

У садржини Метнерове биографије и приказом анализираних дела, у раду је представљен велики допринос овог композитора и значај његових дела у целокупној клавирској литератури.

Уметничко-истраживачки рад на овој теми свакако је утицао на популаризацију Метнерових дела код нас, што је и био један од циљева овог уметничког пројекта. Метнер је, како је наведено, за време живота често био суочен са неразумевашем и неприхватањем. Иако су сва дела данас објављена, и постоји знатан број комерцијалних снимака, и даље не постоји права популарност код шире публике, какву Метнер заиста заслужује.

Популаризација Метнерових дела почела је 70-их година када је пијаниста и педагог Х. Милн (Hamish Milne) снимио девет албума са Метнеровом клавирском и камерном музиком. Познати су комплетни снимци свих соната у извођењу Марк-Андреа Хамелина (Marc-André Hamelin), када је први пут снимљена и *Соната оп. 25 бр. 2*. Постоје значајни историјски снимци Метнера који изводи поједина своја дела, док не постоје комерцијални снимци Рахмањинова или Едне Аилс, иако су их често имали на свом репертоару. Реализовани су и поједини снимци Емила Гилелса (Emil Grigoryevich Gilels) и Бена Моисеивича, а познато је да је Џефри Тозер (Geoffrey Peter Bede Hawkshaw Tozer) снимио велики број Метнерових композиција, укључујући и сва три клавирска концерта. У новије време, Метнера изводе Борис Березовски (Boris Abramovich Berezovsky), Ирина Мејуева (Irina Mejoueva), Данил Трифонов (Daniil Olegovich Trifonov), а извођење белоруског пијанисте Андреја Поночевног (Андрэй Паначэўны) по квалитету не заостаје за снимцима наведених познатијих пијаниста. У Њујорку је 1999. године основана *Интернационална фондација Метнер*, која одржава радионице и предавања посвећена његовој музици.

Метнер је остао доследан у одбацивању идеологије *моде* која је „срушила везу између уметникове душе и његовог дела.“<sup>149</sup> Сматрао је да сваки уметник треба да ствара

---

<sup>149</sup> Nicolas Medtner, op. Cit., 3



у оквиру својих изабраних граница унутар граница саме уметности.<sup>150</sup> Његове су границе део његовог музичког језика, али оно што импресионира је „мистерија стварања“ – индивидуалност. То је индивидуалност која није циљ, већ она која настаје као одраз уметникове душе.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, 141

<sup>151</sup> *Ibid.*, 136-137

## Литература

1. Abraham, Džerlad, *Oksfordska istorija muzike: III* (prev. Vesna Mikić), Beograd, Clio, 2004.
2. Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati* (prev. Andrija Filipović), Karpos, 2009, 87
3. Asafiev, Boris, *Russian music from the beginning of the nineteenth century* (prev. Alfred J. Swan), Ann Arbor, Mich., American Council of Learned Societies, 1953.
4. Bertensson, Sergei & Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff (A lifetime in music)*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001, 246-247
5. Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, 1999.
6. Brown, Malcolm, Skriabin and Russian „Mystic“ Symbolism, *19th – Century Music (Vol. 3, No. 1)*, University of California Press, 1979,  
<http://www.jstor.org/stable/3519821>, ac. 10. 04. 2014. at 13:00
7. Chernaya-Oh, Ekatarina, The Skazki (Fairy tales) of Nikolai Medtner: The evolution and characteristics of the genre with compositional and performance aspects of selected Fairy tales (doktorska disertacija, University of North Texas, 2008,  
<http://www.medtner.org.uk/publications.html#dissertations>)
8. Covatta, Annette Teresa M, The piano solo music in smaller forms of Nicolas Medtner (In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Boston University, 1965, [http://www.medtner.org.uk/covatta\\_1965.pdf](http://www.medtner.org.uk/covatta_1965.pdf), ac. 11. 04. 2014. at 15:00)
9. Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, Novi Sad, Књижевна заједница Новог Сада, 1992.
10. Деспић, Дејан, *Хармонија са хармонском аналиом*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

11. Garcia, Emanuel E, Rachmaninoff and Scriabin – Creativity and Suffering in Talent and Genius, *The Psychoanalytic Review* (Vol. 91, No. 3), 2004, <http://guilfordjournals.com/doi/abs/10.1521/prev.91.3.423.38305?journalCode=prev>, ас. 10. 2. 2015. at 11:00
12. Gerstlè, Henry S, The piano music of Nicolai Medtner, *The Musical Quarterly* (4), Oxford University Press, 1924, <http://www.jstor.org/stable/738471>, ас. 11. 04. 2014. at 15:45
13. Горуновић, Биљана, *Сонате Александра Скрјабина, Сергеја Рахмањинова и Николаја Метнера у историјско-уметничком контексту на пресеку 19. и 20. века* (докторски рад из предмета клавир), Београд, Универзитет уметности, 2015, (Библиотека ФМУ, Београд).
14. Holt, Richard, Nicolas Medtner, *The Medtner society* (Vol. 1), The Maharajah of Mysore’s musical foundation, 1948, [http://www.medtner.org.uk/MedtnerSociety\\_vol1.pdf](http://www.medtner.org.uk/MedtnerSociety_vol1.pdf), ас. 11. 04. 2014. at 15:00
15. Hsu, Shu-Hao, Nicolai Medtner’s Piano concerto no.3, op. 60: musical style and performance strategies (Dissertation, University of Iowa, 2012, <http://ir.uiowa.edu/etd/3469>, ас. 10. 2. 2015. at 11:45)
16. Илић, Велимир М., *Руска ауторска бајка совјетског периода* (докторска дисертација, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, 2015, 34), <http://uvidok.rcub.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/439/disertacija%20Velimir%20M.%20Ilic.PDF?sequence=1>, ас. 15. 8. 2018 at 10.00 AM
17. Ingarden, Roman, *Ontologija umetnosti (studije iz estetike)*, (prev. Petar Vujičić, Ljubica Rosić), Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1991.

18. Јанкелевич, Владимир, *Музика и неизрециво* (прев. Јелена Јелић), Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
19. Kramer, Lawrence, *Interpreting music*, Book Matters Berkeley
20. Martyn, Barrie, *Nicolas Medtner (his life and music)*, Ashgate Publishing Limited, Surrey, England, 1995.
21. Medtner, Nikolas, *The Muse and the Fashion* (prev. Alfred J. Swan) Haverford, Haverford College Bookstore, 1951
22. Meyer, Leonard, B., *Music and Ideology in the Nineteenth Century*, The Tanner Lecturers on Human Values at Stanford University, 1984, <http://tannerlectures.utah.edu/documents/a-to-z/m/meyer85.pdf>, acc. 01. 07. 2015. at 08:00 AM
23. Medtner, Nikolai, *Sonata op. 25 no. 2* [partitura], Moscow, Muzgiz, 1959.
24. Medtner, Nikolai, *Fairy Tales* [partitura], [http://imslp.org/wiki/List\\_of\\_works\\_by\\_Nikolay\\_Medtner](http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Nikolay_Medtner), ac. 10. 04. 2014. at 15:00
25. Miller, Sidney, Medtner's Piano Music: An Appreciative Study, *The Musical Times* (1184), Musical Times Publications Ltd, 1941, <http://www.jstor.org/stable/922148> ac. 11. 04. 2014. at 15:44
26. Montagu-Nathan, M., *Contemporary Russian composers*, Garden city press ltd., Great Britain, 1915
27. Nagahata, Hiroko, Medtner's Fairy Tales: Texture and Subtlety (A document submitted to Michigan State University in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor of Musical Arts), 2012, [http://www.medtner.org.uk/nagahata\\_2012.pdf](http://www.medtner.org.uk/nagahata_2012.pdf), ac. 11. 04. 2014. at 14:00)

28. Newman, Ernest, Medtner, *The Musical Times*, 1915,  
[http://www.medtner.org.uk/newman\\_1915.pdf](http://www.medtner.org.uk/newman_1915.pdf), ac. 11. 04. 2014. at 17:00
29. Plantinga Leon, *Romantic music (A history of Musical Style in Nineteenth-Century Europe)*, New York – London, W. W. Norton & Company, Inc., 1984.
30. Поповић Млађеновић, Тијана, Појам и елементи "аналитичке интерпретације", у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Аспекти интерпретације*, Београд, 1989.
31. Popović-Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo (Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX vek)*, Beograd, Clio, 1996.
32. Rimm, Robert, *The Composers-Pianists: Hamelin and The Eight*, Portland, Amadeus Press, 2002
33. Sabaneev, Leonid, Nikolai Medtner, *The Musical Times*, 1928,  
[http://www.medtner.org.uk/sabeneev\\_1928.pdf](http://www.medtner.org.uk/sabeneev_1928.pdf), ac. 10. 04. 2014. at 17:07
34. Seaman, Gerald R, Soviet musical life in the 1920s as seen in contemporary music periodicals, *Fontes Artis Musicae (Vol. 53, No. 3)*, Russia, 2006,  
<http://www.jstor.org/stable/23510751>, ac. 11. 04. 2014. at 16:06
35. Swan, Alfred J, Medtner and the Music of Our Time, *Music & Letters*, (Vol. 8, No.1), Oxford University Press, 1927, <http://www.jstor.org/stable/726190>, ac. 11. 02. 2015. at 16:45
36. Tauscheck, Jonathan Paul, A performance guide to two fairy tales of Nickolai Medtner (DMA essay, University of Iowa, 2012, <http://ir.uiowa.edu/etd/3544>, ac. 1. 02. 2015. at 16:45)
37. Šuvaković Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011.
38. Шуман, Роберт, *Домаћа и животна правила за музичаре*, (?), (?), 6

39. [http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W4728\\_67221](http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W4728_67221), ac. 1. 3. 2015 at 12 AM
40. <http://www.pereplet.ru/moshkow/LITRA/TUTCHEW/english.html>, ac. 1. 7. 2017 at 10 AM
41. <http://pishi-stihi.ru/zhil-na-svete-rycar-bednyj-pushkin.html>, ac. 2. 10. 2017 at 9 AM

I

A (Opheliensgesang)

(Песня Офелии)

Op. 14 № 1

Andantino con moto  $\text{♩} = 60$

The first system of the musical score is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the right hand features a series of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A first ending bracket spans the final two measures, which conclude with a *dimin.* (diminuendo) marking.

The second system continues the piece, starting with a *poco riten.* (slightly slower) marking. The tempo then returns to *a tempo*. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The melody continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains its accompaniment. A first ending bracket is present in the final measures.

The third system features a *poco sostenuto* (slightly sustained) tempo marking. Dynamics include piano (*p*), crescendo (*cresc.*), and diminuendo (*dimin.*). The melody continues with eighth-note figures, and the left hand accompaniment remains consistent. A first ending bracket is used for the final measures.

The fourth system begins with a *sostenuto* (sustained) tempo marking. The tempo then returns to *a tempo*. Dynamics include *poco a poco crescendo* (gradually increasing) and *ed. agitato* (and agitated). The melody continues with eighth-note patterns, and the left hand accompaniment remains consistent. A first ending bracket is used for the final measures.

The fifth system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo marking is *calando* (decelerating). The piece concludes with a *poco* (slightly) marking and a piano (*p*) dynamic. The melody continues with eighth-note patterns, and the left hand accompaniment remains consistent. A first ending bracket is used for the final measures.

M. 27232 Г.

B *plaudo, legatissimo*

*più p*  
*una corda*  
*più f*

*dim.*  
*cresc. risoluto*  
*f*

*poco ritenuto*  
*dimin.*  
*p*

*cre - scen - do calando*

*A1 poco Tempo I*  
*pp p*  
*poco*  
*p*



*pochissimo*

First system of musical notation. The piano part (treble clef) features a melodic line with slurs and dynamic markings *mf* and *f*. The bass part (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. A *Red.* (ritardando) marking is present in the bass staff.

Second system of musical notation. The piano part (treble clef) shows a *molto crescendo* leading to a *sf pesante* (sforzando pesante) section. The bass part (bass clef) continues with harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The piano part (treble clef) includes a *crescendo* and a *sf piano* section. The bass part (bass clef) maintains the harmonic structure.

Fourth system of musical notation. The piano part (treble clef) is marked *cantabile p sostenuto* and *molto tranquillo pp*. The bass part (bass clef) includes a *p espress.* (piano espressivo) section.

Fifth system of musical notation. The piano part (treble clef) starts with *(pp)*, followed by *ritenuto dimin.* (ritardando diminuendo), *poch.* (pochissimo), and ends with *pp*. The bass part (bass clef) concludes the piece with sustained chords.

M. 27232 Г.

Когда, что звали мы своим...

Unwiederbringlich ist dahin...

Слова Ф. ТЮТЧЕВА (из Н. Ленау)<sup>\*)</sup>

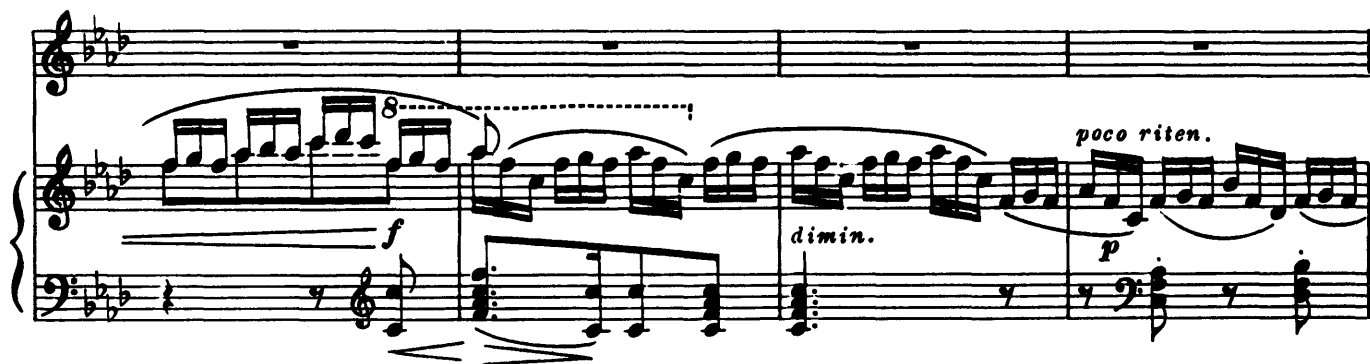
Worte von F. TJUTSCHEW (aus N. Lenau)



Deutsch von L. WEINHOLD

Op. 61 № 8

Andantino con moto



*allegretto*      *tranquillo*      *dolce espress.*

Ког - да, что зва - ли мы сво - им, на - век от нас у -  
 Un - wie - der - bring - lich ist da - hin, Da - hin, was un - ser

\*) У Тютчева стихотворение называется „Успокоение“ (перевод из Н. Ленау)

*dimin.*

- шло и, как под камнем гро-бо-вым, нам ста-нет тя-же-ло,- пой.  
 war. Wir tra-gen die-ses har-te Los Wie ei-ne schwe-re Last. Schau

*poco a poco agitato*

- дём и взгля-нем вдоль ре-ки, ту-да, по скло-ну  
 hin, wie dort der brei-te Strom Zum Fel-sen ab-hang treibt, wo

*p dolce*

*sempre agitato*

вод, ку-да стрем-глав бе-гут стру-и, ку-  
 sich Die Flut auf-brau send türmt und e-wig

*p crescendo*

- да по-ток не-сёт-не-о-до-лим-не-у-дер-  
 vor-wärts drängt in un-ge-hem-m-tem, wil-den Lauf, der

*p* *crescendo*

- жим, и не вер - нёт ся вспять...  
 nim mer, nim - mer kehrt zu - rück.

*calmando diminuendo*

И чем мы до - ле - е гля - дим, тем лег - че нам ды - шать...  
 Doch blickst du zu den Hügeln dort, So wird dein A - tem leicht.

*diminuendo*

*p con molto tenerezza*

И слё - зы льют - ся  
 Das Au - ge, trüb vom

*p con molto tenerezza*

из о - чей, и ви - дим мы сквозь слёз, как  
 Trä - nen - strom, Läßt dich durch Schlei - er sehn, Wie

ritenuto

всё бы - стре - е и бы - стрей вол - не ные по - нес -  
*dort des Fluss - ses All - ge - walt Ins U fer - lo - se*

a tempo

лось...  
*strömt.*

*f* *diminuendo* *p*

*allegretto molto tranquillo* *espr. p*

Ду-ша впа-да-ет в за-быть-ё - и чувст-ву-ет о -  
 Ein tie - fer Friede füllt die Brust, Weil nun die See-le

*espr.*

*poco cresc. e maestoso*

-на, что вот ум-ча-ла и е-ё ве-  
 spürt, Daß auch für sie die Stun-de kommt, die

*poco cresc.*

*f*

-ли-ка-я вол-на.  
 sie hin-ü-ber-führt.

*f p*

*poco a poco accelerando e crescendo*

*Vivo* *Maestoso (molto tranquillo)*

*f p*

*silenza p dimin.*

pp

„Когда что звали мы своим,  
Навек от нас ушло.“

Ф. Тютчев

II

Op. 34 № 2

Allegro cantabile e leggero ♩ = 100

*mp*

The musical score is written for piano in G major and common time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with the tempo 'Allegro cantabile e leggero' and a quarter note equal to 100 beats per minute. The second system includes the dynamic marking 'p'. The third system includes the dynamic marking 'mp'. The fourth system includes the dynamic marking 'crescendo'. The fifth system includes the dynamic marking 'f'. The score contains various musical notations including notes, rests, slurs, and fingerings. There are also some handwritten-style markings like 'xw' and '\*' below the notes.

*più f*

*- soluto*

*dolce*

*tr.* \*

*diminuendo*

*p*

*p*

*tr.*

*cantando*

*p subito*

*tr.*

\*) Лучше оставить трюли.



First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a *crescendo* marking and a *f* dynamic. The lower staff (bass clef) contains a complex rhythmic accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 4, 1 indicated above the notes.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a *mp* dynamic. The lower staff (bass clef) starts with a *p subito* marking and includes fingerings 1, 5, 2, 4, 1, 5, 2, 4.

Third system of musical notation, showing a continuation of the piano accompaniment with various articulations and dynamics.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) is marked *cantando* and *crescendo*. The lower staff (bass clef) is marked *p subito*.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a *f* dynamic in the upper staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a series of chords and a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. Dynamic markings include a piano (*p*) and a *subito* (sudden) change to a forte (*f*) dynamic.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a *dolcissimo* (very soft) marking. The lower staff has a rhythmic accompaniment with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A piano (*p*) dynamic marking is present.

The third system shows a change in dynamics. The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic. The lower staff has a complex accompaniment with fingerings. A *dimin.* (diminuendo) marking is placed over the middle of the system, leading to a piano (*p*) dynamic.

The fourth system continues the musical development. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

The fifth system continues the musical development. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

The sixth system continues the musical development. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

*più f*  
*tenuto*

*rit.*

1 1

2 5 1

*crescendo*

4 2

4 2

*sempre diminuendo*

*rit.*

5 8 4 2 5 8

4 2 5 8 4 2 5 8

4 2

*p*

*leggierissimo*

*mancando*

1 8 1 5

*pp*

8

Narrante a piacere  $\text{♩} = 92 = 100$

*mp molto cantabile*

*sempre con Ped.*

*poco ritenuto*

**Più mosso (non subito)**

*cantando*

*Pedale*

**(poco a poco quasi valse)**

*sempre accel.*

*cresc.*

**Tempo di Valse (sempre accelerando)**

*con Ped.*

*con moto*

1 3 1 5 2 3 2 3

*cantando*

2 3

*m.s.*

*diminuendo*

*crescendo*

*rit.*

*mf*

*pp*

*mf*

*rit.*

*Tempo I*

*poco*

A1

*cresc. ed accelerando*

*f*

*mp*

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Third system of musical notation, starting with the instruction "Кода" (Coda) and "sempre più mosso" (always more and more). It includes the marking "poco riten." (a little ritenuto) and "pp articolando" (pianissimo articulating). A fermata is placed over the final notes of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a rapid, flowing passage in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The instruction "veloce" (fast) is present.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It includes the marking "pp" (pianissimo), "stentando" (decelerating), and "trium" (triumphant) written above and below the staff. The system ends with a double bar line.

УВОД  
Cantabile, tranquillo Tempo accelerando.

First system of musical notation for the introduction. It consists of two staves (piano and bass). The piano staff has a dynamic marking of *f* and a *ten. p.* marking. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, 2, 1. The bass staff has a dynamic marking of *f*.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *con moto*, *sempre accelerando*, and *crescendo*. A *ten. p.* marking is present in the piano staff. Fingerings 1, 5, 8, 4, 2, 3, 5 are shown in the piano staff.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings *f vivo* and *dim.*. Fingerings 1, 3, 5, 4, 2, 5, 1, 3, 5, 4, 8 are shown in the piano staff.

Allegretto cantabile ed espressivo J.: 50-60

Тема А

First system of musical notation for 'Тема А'. It includes dynamic markings *p* and *p tranquillo*. The piano staff has a *ped.* marking and asterisks under the first and third measures.

Second system of musical notation for 'Тема А'. It includes dynamic markings *p* and *p tranquillo*. The piano staff has a *ped.* marking and asterisks under the first and third measures.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The left hand plays a bass line with notes marked *ped.* and asterisks. The system concludes with a *4/4* time signature.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. The right hand features a melodic line with a *crescendo* marking and a *cantabile* instruction. The left hand has a bass line with notes marked *ped.* and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. The right hand continues the melodic line with a *diminuendo* marking. The left hand has a bass line with notes marked *ped.* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. The right hand has a melodic line with a *fespress.* marking and a *diminuendo* instruction. The left hand has a bass line with notes marked *ped.* and asterisks. A *m. s.* marking is present in the treble staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. The right hand has a melodic line with a *poco ritenuto* marking. The left hand has a bass line with notes marked *ped.* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.



*a tempo, poco a poco più vivo*

1 2 5 4 1 3 1 2 5 4 1 3 1 2 5 1 2 3 5 1 2

*cantabile*

*sempre più vivo*

3 1 2 2 4 5 3

*crescendo*

*diminuendo*

*p crescendo e più mosso*

*Vivo (ma non troppo allegro) ♩. = 72*

Б 5 2 1 5 2

Musical notation for the first system, measures 1-4. The treble clef contains a melodic line with fingerings 5, 3, 2, 2, 1, 4. The bass clef contains a supporting line with chords and single notes.

Musical notation for the second system, measures 5-8. The treble clef contains a melodic line with fingerings 5, 3, 2, 1 and an accent (>) over the first measure. The bass clef contains a supporting line. The instruction *mp grazioso legato* is written below the staff.

Musical notation for the third system, measures 9-12. The treble clef contains a melodic line with slurs. The bass clef contains a supporting line with chords.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The treble clef contains a melodic line with slurs. The bass clef contains a supporting line with chords. The instruction *f risoluto* is written above the staff.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. The treble clef contains a melodic line with slurs. The bass clef contains a supporting line with chords and fingerings 1, 2, 4, 3, 5. The instruction *dimin.* is written above the staff, and *poco allargando* is written above the final measure. The dynamic *mp* is written below the staff.

*poco a poco a tempo giocoso*

*f cantando*  
Ped. Ped. Ped. Ped.

Fingerings: 1 4 5 4

*vivo risoluto*

*sf sf sf tr*  
*marcato*

*diminuendo calando*

Fingerings: 1 4 2 3 2, 1

**Tempo I**

*legatissimo*

*(riten.) p tranquillo*

Fingerings: 1 5 4 2 3 2, 1 5 4 2 3 2, 1 3 5

*poco f espress.*

Fingerings: 5 4 3 2 1 + 2 1, 1 3

*diminuendo* *sempre ritardando e diminuendo*

*p* *espressivo*

*poco a*

*p*

*poco accelerando, ma sempre diminuendo*

*Ped.*

*ritenuto* **Tempo I**

*pp* *pp* *ppp*

(Pedale) \*

*ritenuto*

*ten.* *ppp*

*Ped.* \*

# ZWEI MÄRCHEN

Прилог 6

# ДВЕ СКАЗКИ

## I

Тема А  
Allegro con espressione ♩ = 98

Op. 20 №1

*pieno voce*

*con Pedale*

*espressivo*

*crescendo*

*f appassionato*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex chordal textures and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the complex textures from the first system.

Third system of musical notation, including dynamic markings *meno f* and *diminuendo*, and a *f* marking. It features fingerings such as 3, 4, 5, 3, 4, 5, 4, 5 in the treble and 3, 2, 1 in the bass.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings *meno f*, *diminuendo poco rit.*, *p stentato*, and *crescendo*. It features fingerings such as 3, 4, 5, 3, 4, 5, 4, 5 in the treble and 3, 2, 1 in the bass.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings *poco allargando* and *ff poco maestoso*.

a tempo

\*)

*aff*

*- rettando* *ff adirato* *ff subito, tranquillo, dolente ma*

4 5 3 5 1 2 3 4 5 2 3 4 5

*a tempo*

1 2 3 4 3 4 5 4 3 4 5 3 4 5

*sempre crescendo ed agitato*

2 3 4 5 4 2 3 4 5 4 5 2 3 4 5

*(p)* *(p)* *affrettando*

3 4 3 4 5 4 5 3 4 5 5 4

\*) Октавы больше опираться на первый палец.

First system of musical notation. The upper staff contains a complex texture of chords and triplets. The lower staff features a melodic line with triplets and a bass line with eighth-note patterns. The dynamic marking *fff* con *disperazione* is present.

Second system of musical notation. The upper staff continues with complex chordal textures. The lower staff has a more active melodic line with various rhythmic values and a bass line with eighth-note accompaniment.

*senza ritardare, sfrenatamente*

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with triplets and accents. The lower staff has a complex bass line with triplets and fingerings (4 2 1 2 4 2, 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1). The dynamic marking *p* is used.

A1 *Tempo I*

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *f* *pleno voce* and a *p* marking. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p* and a *rit.* marking.

*espressivo*

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *p* marking. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p* and triplets. The dynamic marking *espressivo* is present.



3  
3  
3  
3  
3  
*crescendo*

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff features a series of chords with a triplet of eighth notes above each. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. A *crescendo* marking is placed above the right-hand staff.

*f pesante* *p leggiero*  
*sempre poco marcato il basso*

This system continues the piece. The upper staff has a *f pesante* marking, while the lower staff has a *p leggiero* marking. The lower staff's accompaniment is described as *sempre poco marcato il basso*.

*f* *p* *sempre calmando (ma a tempo)*

This system shows a dynamic shift. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic, while the lower staff is marked piano (*p*). The instruction *sempre calmando (ma a tempo)* is written across the staves.

*calando*

This system features a *calando* (ritardando) marking in the right-hand staff, indicating a gradual deceleration of the music.

*p*

The final system on the page shows a piano (*p*) dynamic marking. The upper staff has a complex melodic line with many beamed notes, while the lower staff provides a simple accompaniment.

Жил на свете рыцарь бедный  
А. Пушкин

Molto sostenuto e semplice  $\text{♩} = 50$   
*cantabile*

Op. 34 № 4

Тема А

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef. The first system begins with a forte (*sf*) dynamic and a *cantabile* tempo marking. The second system includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system features a *crescendo* instruction. The fourth system contains *sf* and *dimin.* markings. The fifth system is marked *pp*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingering.

прва појава мотива "узвишеног"

*espressivo*

*pp*

*espressivo*

*crescendo*

5 4 3

*f*

Део Б

*pietoso, cantabile (ma*

*diminuendo*

*p*

*p*

*sempre al rigore di tempo)*

*m.s.*

*ten.*

*m.d.*

*m.s.*

7/8 *pp* *crescendo* *pp* \* *ca.* \*

This system shows the beginning of a piece in 7/8 time. The right hand starts with a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics range from *pp* to *crescendo* and back to *pp*. There are some markings like *ca.* and asterisks.

*f* *diminuendo* *espress.*

The second system continues the piece. The right hand features more complex rhythmic patterns. Dynamics include *f*, *diminuendo*, and *espress.*

*irrisoluto* *risoluto* *solo* *sf* *istovremena pojava obe teme* *meno f. concentrando*

This system is marked with *irrisoluto*, *risoluto*, *solo*, and *sf*. A note above the staff reads "istovremena pojava obe teme" (simultaneous appearance of both themes). The right hand has some fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and the left hand has an *8* marking.

*crescendo* *f*

The fourth system features a *crescendo* marking and a dynamic of *f*. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

*diminuendo* *dolce espress.*

The final system on the page is marked with *diminuendo* and *dolce espress.*

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 1, 2, 8). The lower staff contains a bass line with slurs. A dynamic marking *p* is present at the beginning.

Second system of musical notation. The upper staff features a *f* dynamic marking, followed by a *silenzia* instruction and a *dolce* marking. The lower staff has a *p* dynamic marking and the instruction *legatissimo*.

Third system of musical notation. The upper staff includes slurs and dynamic markings *ten.* and *ten.*. The lower staff continues the bass line with slurs.

Fourth system of musical notation. The upper staff has fingerings 5, 3, 2 and 5, 3, 2. The lower staff has fingerings 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7. A dynamic marking *marcato espress.* is present.

Fifth system of musical notation. The upper staff has slurs and a dynamic marking *rit.*. The lower staff has slurs and a dynamic marking *\* f*.

pp marcato espress. *ra. ra. ra.*

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is *pp* (pianissimo) and the tempo is *marcato espress.* (marked and expressive). The key signature has one flat (B-flat).

*sempre calando*  
ten.

This system contains measures 3 and 4. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand has a more active accompaniment. The tempo is *sempre calando* (always getting slower) and there is a *ten.* (tension) marking. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat).

*lento*  
m.d. pp *ra. ra. ra.*

This system contains measures 5 and 6. The tempo is *lento* (slow). The right hand has a melodic line with a *m.d.* (more dolce) marking, and the left hand has a simple accompaniment. The dynamic is *pp*. The key signature has two flats.

Coda  
*Poco a poco svegliando*  
pp *canta.*  
*ra.(con vibrazione)* p

This system contains measures 7 and 8, marking the beginning of the Coda. The tempo is *Poco a poco svegliando* (gradually getting more awake). The right hand has a melodic line with a *pp* dynamic and a *canta.* (cantabile) marking. The left hand has a simple accompaniment with a *ra.(con vibrazione)* marking. The dynamic is *p* (piano).

*-bile*  
con *ra.*  
2 3 1 3 5

This system contains measures 9 and 10. The right hand has a melodic line with a *-bile* marking. The left hand has a simple accompaniment with a *con ra.* marking. The dynamic is *p*. The key signature has two flats.

7

2 3 1 3

*poco a poco crescendo*

*pp*

5 5 5 5 tenuto

1 3 2 1 2 3 1 2 1 3 2 2 1 3 1 2

3 2 1

*ten.*

2 1 2 3 1 3

7

*tenuto sempre più animato*

*f*

1 3 2 2 1

7

## VIER MÄRCHEN

## ЧЕТЫРЕ СКАЗКИ

Прилог 8

[\*]

A

Op. 26 № 1

Allegretto frescamente  $\text{♩} = 80$ 

*mp*

*And.*

*cantando, grazioso*

*poco rit.*

*a tempo*

\*) Длительность 2 м. 50 с. (3 м.)

M. 27734 Г.



*pp* *pp*  
sopra  
\*  
rit.

5 **GiocosO** ♩ = 100

*mf leggiero* *f risoluto*

*mf dolce*

*f risoluto (poco più mosso)* *mf*  
7

*f risoluto* *mf* *f* *mf* *dimin.*  
trill trill  
3 3

calando

Tempo I *ppp*

leggierissimo

*ppp*

Red. Red. Red. Red.

8.-----

poco più mosso

*pp* *mp*

5 4 3 2 1 4 3 2 1

a tempo

poco riten.

*pp sub.*

Red.

8.-----

dimin.

*p* *pp*

Red.

SECHS MÄRCHEN

ШЕСТЬ СКАЗОК

Увод

I<sup>\*)</sup>

Op. 51 №1

Allegro molto vivace al rigore di tempo e sempre leggerissimo<sup>\*\*)</sup> ♩ = 160

The first system of the musical score shows the introduction. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and D major. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamics progress to *sf* and then *crescendo*. There are fingerings indicated for both hands, such as 5, 4, 3, 2, 1 and 5, 4, 3, 2, 1.

The second system continues the introduction. It features a *ff* dynamic marking and includes performance instructions: *poco rit.*, *tenuto*, and *a tempo*. The music includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group. There are also markings for *senza Ped.* and a fermata over a sixteenth-note group.

The third system begins the 'Тема А' (Theme A) section. It is marked *risoluto* and *sempre leggerissimo*. The music starts with a *ff* dynamic and includes a piano (*p*) dynamic. It features a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group. There are fingerings indicated for both hands, such as 1, 2, 3, 4 and 5, 4, 3, 2, 1.

The fourth system continues the 'Тема А' section. It features a *pp* dynamic marking and includes fingerings for both hands, such as 1, 2, 3, 4 and 5, 4, 3, 2, 1. The music includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group.

The fifth system concludes the 'Тема А' section. It features a *cresc.* dynamic marking and includes fingerings for both hands, such as 4, 2, 5, 4, 3, 2, 1 and 5, 4, 3, 2, 1. The music includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group.

\*) Продолжительность 5 1/2 - 5 3/4 м.

\*\*\*) Но учесть, в виде упражнения, также *logatissimo*

5 5 8 4 8 2 5 4

*dimin.* *p*

Re \* Re \* Re \*

This system contains the first six measures of the piece. The right hand features a complex melodic line with various fingerings (5, 8, 4, 8, 2, 5, 4) and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. The first measure includes a dynamic marking of *dimin.* and *p*. The system concludes with three measures of a sustained chord, each marked with 'Re \*'.

*glissando* *p* 5 4 3 2 1

Re \*

This system contains measures 7 through 11. Measure 11 features a glissando in the right hand, indicated by a horizontal line with the word *glissando* above it. The right hand then plays a descending scale (5 4 3 2 1) marked with *p*. The left hand continues with its accompaniment. The system ends with a 'Re \*' marking.

Ossia

a1

*f marcato*

2 5 2 1

3 1

This system contains measures 12 through 16. It begins with an 'Ossia' section in the right hand, followed by a first ending marked 'a1'. The right hand has a dynamic marking of *f marcato*. The system concludes with two measures of a sustained chord, each marked with 'Re \*'.

*diminuendo*

This system contains measures 17 through 21. The right hand features a melodic line with a *diminuendo* dynamic marking. The left hand continues with its accompaniment.

*dimin.* *p*

Re \* Re \* Re \*

This system contains the final five measures of the piece. The right hand has a dynamic marking of *dimin.* and *p*. The system concludes with three measures of a sustained chord, each marked with 'Re \*'.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The instruction *crescendo* is written in the left hand, and *sempre risoluto a tempo* is written above the right hand.

Second system of the piano score. It includes a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a fingering sequence *5 1 2 3 4* for the right hand. A measure is marked *m. s.* (mezza sostenuto). The dynamic marking *p* (piano) is present, along with the instruction *P leggierissimo, vivo*. A *ca.* (coda) symbol is located below the left hand.

Third system of the piano score. The right hand contains a complex melodic passage with numerous slurs and accents. The instruction *cresc.* (crescendo) is written at the end of the system. Fingering numbers are visible below the notes.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with a rapid, intricate melodic line. The instruction *f strepitoso* (fortissimo, stormy) is written below the right hand.

Fifth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The dynamic marking *p* (piano) is written below the right hand.

8

*f p*

*f p*

*marcato*

8 2 1 3 1 2 1

1 2 3 4 1

2 3

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features dynamic markings of *f* and *p*, and a *marcato* instruction. Fingerings are indicated with numbers 1-3. A measure number '8' is shown at the beginning.

*p*

4 3 2 1

5 4

Detailed description: This system contains the next two staves of music. It continues the piece with a *p* dynamic marking. Fingerings 4, 3, 2, 1 and 5, 4 are shown. The music is written in a flowing, melodic style.

*diminuendo*

Detailed description: This system contains two staves of music. A *diminuendo* instruction is placed above the right staff. The music shows a gradual decrease in volume.

*legato*

*diminuendo*

3 3 3 3

Detailed description: This system contains two staves of music. It includes *legato* and *diminuendo* markings. Triplet figures are indicated with the number '3' under the notes.

*poco crescendo*

*f*

Detailed description: This system contains two staves of music. It features a *poco crescendo* instruction and a final *f* dynamic marking. The music builds in intensity towards the end of the system.

senza Pedale

„О чем ты воешь,  
ветр ночной?..“

Слова Ф. ТЮТЧЕВА

„Was heulst du, Wind,  
um Mitternacht?..“

Worte von F. ГЮТСЧЕВ



Deutsch von J. GUENTHER

Op. 37 № 5

Con moto

o  
Was

чем ты во - ешь,  
heulst du Wind, um

ветр ноч - ной,  
Mit - ter - nacht?

o  
Was

чем так се - ту - ешь бе - зум - но?..  
soll dein wahn - sinn wil - des Gro - ßen?

Что зна - чит стран - ный го - лос твой, то  
*Bald seufzt es leis, bald brüllt's mit Macht Aus*

глу - хо - жа - лоб - ный, то шум - ный? По -  
*dei - nem Laut, dem rät - sel - vol - len. Von*

- нят - ным серд - цу я - зы - ком твер - дишь  
*un - be - grif - fen Qu - len spricht Dein Wort*

*con Fu.*

о не - по - нят - ной му - ке, и  
*be - greif - lich je - dem Her - zen, So*



но - ешь, и взры - ва - ешь в нём по - рой не -  
*daß aus je - der See - le bricht Der schrill - le*

- и - сто - вы - е зву - ки!..  
*Schrei ver - hal - ter Schmer - zen.*

*p subito*

*poco sostenuto*

о, страш - ных пе - сен сих не пой про  
*o, sin - ge nicht das grau - se Lied Vom*

древ - ний ха - ос, про ро - ди - мый!  
*Kha - os, un - serm Mut - ter - hor - te!*

*più p ed espressivo (ma a tempo)*

Как жад - но мир ду - ши ноч - ной вни -  
 Wie lauscht das näch - ti - ge Ge - müt So

*diminuendo*

- ма - ет по - вес - ти лю - би - мой! Из  
 gie - rig dem ver - trau - ten Wor - te! Eins

*risoluto e crescendo*

смерт - ной рвёт - ся он гру-ди и  
 uer - den mocht es mit dem Licht, Das

*più risoluto e crescendo*

с бес - предель - ным жаж - дет слить - ся!..  
 grenz los strahlt und e - wig dau - ert...

*poco sostenuto**f*

О, бурь за-снуб-ших не бу-ди: под  
 Des Stur-mes Schlum-mer wek-ke nicht - Weil

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a forte dynamic marking and a 'poco sostenuto' tempo. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

ни-ми ха-ос ше-ве  
 un-ter ihm das Kha-os

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a long note with a fermata, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment maintains its rhythmic accompaniment.

- лит -  
*lau agitato*

The third system shows the vocal line with a fermata and the piano accompaniment with a dynamic marking of 'f'. The tempo changes to 'lato agitato'.

- ся...  
 - ert!

The fourth system features a vocal line with a fermata and the piano accompaniment with a dynamic marking of 'ff' and a 'tempestoso' tempo. The piano part has a more active, rhythmic accompaniment.

SONATE СОНАТА

(Вся пьеса в эпическом духе)

*Molto.*

О чем ты воешь, ветер ночной,  
О чем так сетуешь безумно?  
Что значит странный голос твой,  
То глухо жалобный, то шумный?  
Понятным сердцу языком  
Твердишь о непонятной муке,  
И ноешь, и взрываешь в нем  
Порой неистовые звуки!

О, страшных песен сих не пой  
Про древний хаос, про родимый!  
Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой!  
Из смертной рвется он груди  
И с беспредельным жаждет слиться...  
О, бурь заснувших не буди!  
Под ними хаос шевелится!..

Ф. Тютчев.

Op. 25 № 2

Introduzione

Andante con moto ♩ = 50

Метнерово упутство за вежбање и свирање:

\*) Учити *piano*, без напоса, спокојно, но не медлено а подвижније, чем нужно и постоянно сохранија течне мелодије, но не пользујася для этого педаљу; учити без педали для контрола *legato*, *tenuto* и *cantabile*, но исполняти, конечно, с педаљу. Пользоваться каждым *staccato* и паузами для освеження звука. Арпеджирование аккордов и одновременная игра правой и левой руки в этой пьесе неуместна, ее надо исполнять по принципу камерной точности.

\*\*) Убирати правую руку в аккомпанементе.

# Соната. Sonate.

Motto:

О чемъ ты воешь, вѣтръ ночной,  
 О чемъ такъ сѣтуешь безумно?  
 Что значить странный голосъ твой,  
 То глухо жалобный, то шумный?  
 Понятнымъ сердцу языкомъ  
 Твердишь о непонятной мукъ,  
 И ноешь, и взрываешь въ немъ  
 Порой неистовые звуки!

О, страшныхъ пѣсень сихъ не пой  
 Про древній хаосъ, про родимой!  
 Какъ жадно мѣр души ночной  
 Внимаешь повѣсти любимой!  
 Изъ смертной рвется онъ груди  
 И съ безпредѣльнымъ жаждетъ слиться...  
 О, бурь заснувшихъ не буди:  
 Подъ ними хаосъ шевелится!...

Тютчевъ.

Увод

Introduzione.  
Andante. M. M. ♩ = 50

тема увода

Н. Медтнеръ, Op. 25, № 2.

1 Piano.

MOTO 1 *all' improvvisa* *ff* *dimin.* *tranquillo* *p*

MOTO 2 *Red.* *m. d.*

MOTO 3 *ten.* *poco calando* *cantabile dolce* *Red.*

musical notation with dynamics: *sotto ten.*, *ten.*, *ten.*, *ten.*, *cresc.*, *legatissimo, espressivo*

musical notation with dynamics: *p subito*, *f*, *agitato*, *cresc.*

musical notation with dynamics: *culminacija u voda*, *cantabile*, *mp*, *ff*

20

musical notation with dynamics: *con Ped.*, *f*, *mp*, *f appassionato*, *ten.*

musical notation with dynamics: *meno f*, *cresc.*

musical notation with dynamics: *scendo*, *sotto*, *f*, *ff*

Poco a poco più mosso.

33

Musical score for measures 33-37. The piece is in G major and 5/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Measure 37 ends with a double bar line and a repeat sign.

*crescendo, accelerando*

Musical score for measures 38-45. The right hand contains sixteenth-note passages with fingerings (1-5, 2-4, 3-5) and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 45 ends with a double bar line and a repeat sign.

Прва тема

**Allegro.** M. M. ♩. = 92 - 100

38

Musical score for measures 38-41. The right hand has chords and slurs, with dynamics *fz* and *pesante*. The left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 41 ends with a double bar line and a repeat sign.

*sempre poco pedale*

Musical score for measures 42-45. The right hand features a melodic line with slurs and dynamics *cantando*. The left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 45 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 46-49. The right hand has chords and slurs, with dynamics *p* and *cresc.*. The left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 49 ends with a double bar line and a repeat sign.

МОСТ (1)

46

Musical score for measures 46-50. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *fz*. The left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 50 ends with a double bar line and a repeat sign.

*diminuendo*

First system of the musical score. The right hand starts with a *f pesante* dynamic. The left hand has a *p* dynamic. A triplet of eighth notes is marked with a *f* dynamic.

Second system of the musical score. The right hand is marked *cantando*. The left hand continues with a *p* dynamic.

52

Third system of the musical score. The right hand has a *cresc.* dynamic. The left hand is marked *f cantando*.

Fourth system of the musical score. The right hand is marked *f risoluto*. The left hand is marked *fp leggiero, vivo* and *senza pedale*.

Fifth system of the musical score. The right hand is marked *più f*. The left hand is marked *f risoluto* and *poco pedale*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *Red. MOCT (2)* instruction is present.

58

Sixth system of the musical score. The right hand has a *cresc.* dynamic. The left hand is marked *ffz*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.



First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff features a bass line with chords and slurs. Performance markings include *espressivo* in the lower left and *diminuendo* in the upper right. A *ped.* marking is at the bottom right.

62

Second system of musical notation. The upper staff has a melodic line with fingerings (e.g., 5 2 3, 5 1 3, 1 5 2 3 1 5) and slurs. The lower staff has a bass line with chords and slurs. Performance markings include *mp leggiero* in the lower left and *ped.* at the bottom right.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a bass line with chords and slurs. Performance markings include *cresc.* in the lower left, *ffz* in the middle, and *fz fz fz espr.* in the lower right.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a bass line with chords and slurs. Performance markings include *dimin.* in the middle and *5 3 5 4 2* in the lower right.

68

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a bass line with chords and slurs. Performance markings include *p* in the lower left.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 4 2 1 5 2). The lower staff has a bass line with chords and slurs. Performance markings include *pp* in the lower left and *con pedale* in the lower right.

МОСТ (3)

8

*molto pesante*

72

Друга тема

★ (Tranquillo. M. M. ♩. = 72 - 80)

80

скерцозни део друге теме  
*poco a poco scherzando*

\*) Всѣ встрѣчающіеся здѣсь перемѣны темпа должны быть неуловимы т. е. всегда постепенно подготовлены предыдущимъ движеніемъ, такъ чтобы линия движеній этой части при полной свободѣ оставалась совершенно непрерывной.  
\*) Alle hier vorkommenden Tempo - Veränderungen müssen unbemerkt vorsichtig, d. h. sie müssen immer gewissermaßen durch das Vorhergegangene vorbereitet werden, so daß die Bewegungslinie dieses Teils bei vollständiger Freiheit ohne Unterbrechung fortläuft.

*calando* *tranquillo*

*mf* *p*

*cresc.*

*schierzando*

*m. s.*

*cresc. ed accel.* *svegliando, veloce*

*pp* *f*

93

(Giocondamente. ♩. - 88 - 92)

*leggiere*

*dimin.* *p* *mf*

*articolando*

97

*p leggiero*

*pp senza pedale*

*crescendo*  
*sdegnoso*

кулминација  
*risoluto, pesante* *m.s.*  
*ff* *m.d.*

105

*ten.* *calando* 52 (Stentato. ♩.: 72) *pp*

*poco a poco animato* *p*

109

*sempre cresc.*

кулминација  
(Giocandamente. ♩.: 92)

115

121

First system of the musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (D major). The upper staff contains chords and melodic fragments, while the lower staff has a more active bass line. Performance markings include *crescendo* and *allarg.* (rallentando). A dynamic marking of *fz* (forzando) is present in the lower staff.

125

Second system of the musical score. The upper staff features a complex, rapid melodic line with fingerings (1-2-3-4-5, 10, 2-5, 1-5, 1-2-4-5) and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The lower staff provides harmonic support. Performance markings include *poco calando* (slowing down a little) and *Red.* (ritardando).

Third system of the musical score. The upper staff continues with rapid passages, marked *ff*. The lower staff has a steady bass line. Performance markings include *molto calando* (slowing down a lot) and *pp* (pianissimo). *Red.* markings are used throughout.

129

Fourth system of the musical score. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *ppp dolce* (pianississimo dolce). The lower staff continues with harmonic accompaniment. Performance markings include *poco a poco a tempo* (gradually to tempo) and *cresc.* (crescendo).

Fifth system of the musical score. The upper staff features a dense, rapid melodic texture. The lower staff has a more active bass line. Dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) are used.

РАЗВОЈНИ ДЕО (уводни одсек)  
(Largamente. ♩ = 60)

Sixth system of the musical score, marking the beginning of the development section. The upper staff starts with a melodic line marked *diminuendo* (diminishing). The lower staff has a steady bass line. Performance markings include *ritenuto* (rhythmically slowed down), *f all' improvvisa* (suddenly fortissimo), *diminuendo m. d.* (diminishing mezzo-dolce), and *m.s.* (more sostenuto). A *ten.* (sostenuto) marking is at the end.

136

*molto tranquillo*

*p*

*pp*

*mp*

Ped.

*poco calando*

*fz all' improvvisa*

*ten.*

*p*

Ped.

*fz*

*diminuendo*

централни одсек (први део)  
(Più mosso. ♩ = 72)

144

*p senza ped.*

*f con ped.*

*poco affannato*

*p senza ped.*

*frisoluto con ped.*

други део централног одсека

148

*ff* *trquillo* *mp*

*cresc. e più agitato*

*f* *ff*

трећи део централног одсека  
*cantabile, placido*

154

*pp*

(Poco a poco ritornando al tempo I.)

*cresc.*

158

*f espressivo*



четврти (скерцозни) део централног одсека

*fz p poco scherzando*

*p*

*marcato*

*f risoluto*

*m.d.*

*addolcito, espressivo*

164

*f m. s.*

*espressivo*

*f cresc.*

*p*

*ffz cresc.*

*p*

*loco*

*ff risonante*

170

*p leggierissimo*

*m. s.*

*m. d.*

*m.d.*  
*p* *pp*

*non legato*  
*p* *mf*

176 *f risoluto*

Реприза (Прва тема)  
 Tempo I.

*cresc.* *ff*

*molto pesante*

182 *p* *f* *molto cresc.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A 'Ped.' marking is present at the beginning.

186

Second system of musical notation, starting with the measure number 186. It includes a 'MOCT' marking above the staff. The notation continues with notes and rests.

Third system of musical notation, featuring the instruction 'diminuendo' in the left hand and 'pesante' in the right hand. The notation includes notes and rests.

Fourth system of musical notation, starting with the instruction 'cantando' above the staff. It includes 'p leggiero' in the right hand. The notation includes notes and rests.

192

Fifth system of musical notation, starting with the measure number 192. It includes 'f' in the left hand and 'fz p leggiero vivo' in the right hand. A 'senza pedale' instruction is at the bottom. The notation includes notes and rests.

Sixth system of musical notation, featuring 'più f' in the left hand and 'f risoluto' in the right hand. It includes 'poco pedale' at the bottom left and 'Ped.' at the bottom right. The notation includes notes and rests.

198

Друга тема  
(Tranquillo.  $\text{♩} = 80$ )

204

*f poco affrettando* *poco rit.* *giocondamente p* *mp leggiero*

*articolando*

213 *leggiero p*

*p* *senza pedale*

*cresc.*

219 *m. s.* *f*

*calando* *stentato*

223 *pp subito*

*sempre più agitato*

229 *ff appassionato*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A dynamic marking *p* is present in the second measure.

233

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *f*, *p*, and *fz*. A section of the music is marked *gioccondamente* with a dotted line above it. A *ped.* marking is located in the bass clef.

Third system of musical notation. It features dynamic markings *cresc.*, *ff*, and *poco allargando*.

Завршна група

237

Fourth system of musical notation, labeled as the final group. It includes dynamic markings *ff p*, *sempre crescendo*, and *fz*.

Fifth system of musical notation, continuing the final group. It includes dynamic markings *fz*, *passionato*, and *ff*. A *molto m.s.* marking is present in the bass clef.

Molto giocondamente.

241

First system of musical notation, measures 241-246. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The tempo is 'Molto giocondamente'. The bass clef part has a 'Ped.' marking under the first measure.

Second system of musical notation, measures 247-252. It continues the grand staff. The bass clef part has a 'ff pesante' marking at the beginning and a fingering '1 2 4 2' above the first measure of the second measure.

Third system of musical notation, measures 253-258. It continues the grand staff. The bass clef part has a 'con strepito' marking above the first measure of the second measure.

247

Fourth system of musical notation, measures 259-264. It continues the grand staff. The bass clef part has a 'ritardando' marking above the first measure, followed by 'ff', 'm.s.', and 'diminuendo' markings. There are also 'Ped.' and '\* scabassa' markings in the bass clef part.

Кода (тема увода)  
Tempo dell'introduzione.

Fifth system of musical notation, measures 265-270. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three flats (Bb, Eb, Ab) and a 4/4 time signature. The tempo is 'Tempo dell'introduzione'. The bass clef part has a 'p' marking above the first measure.

253

Sixth system of musical notation, measures 271-276. It continues the grand staff. The bass clef part has a 'poco rit.' marking above the first measure.



First system of musical notation, measures 23-25. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats. The first measure is marked *m.s.* and contains a 7-measure rest. The second measure is marked *m.d.* and contains a 9-measure rest. The third measure contains a 3-measure rest. The notation includes various chords and melodic lines with slurs and accents.

Second system of musical notation, measures 26-28. It continues the grand staff notation with complex chordal textures and melodic fragments. A 3-measure rest is present in the first measure of this system.

Third system of musical notation, measures 29-31. Measure 29 is marked with the number 261 on the left. The system includes a 6-measure rest in the first measure, followed by a *poco calando* marking. The second measure is marked *tr* and contains a 6-measure rest. The third measure is marked *p teneramente* and contains a 9-measure rest. The notation includes a 9-measure rest in the final measure.

Fourth system of musical notation, measures 32-34. The first measure is marked *pp*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The notation features complex chordal textures and melodic lines.

Fifth system of musical notation, measures 35-37. The first measure is marked *f agitato*. The notation includes complex chordal textures and melodic lines.

Sixth system of musical notation, measures 38-40. Measure 38 is marked with the number 268 on the left. The system includes a *cresc.* marking. The notation features complex chordal textures and melodic lines.

24

*ff* *mp cantando* *cresc.* *ten.*

7

1 2 3 4

273

273

*f* *m.s.*

*molto allargando* *perdendosi* *a tempo*

*ff* *pp* *irrisoluto*

*frisonante* *lento*

*tr.*

*poco accel.* *poco riten.* *sempre accelerando*

280

280

*pp* *molto cresc.* *veloce*

5 8

*f* *pp* *leggierissimo* *lunga*

*Sbassa...* *pp* *Attacca*

*Red.*

285

Musical score for measures 285-288. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music begins with a *mp* dynamic and a *marcato* marking. A triplet of eighth notes is indicated above the first measure. The piece concludes with a *crescendo* marking.

материјал из 2. теме 1. става

Musical score for measures 289-292. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music begins with a *crescendo* marking. The piece concludes with a *crescendo* marking.

Musical score for measures 293-296. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music begins with a *f* dynamic. The piece concludes with a *mp* dynamic and a sequence of fingerings: 3 2 1 3 2 1 2 4 3 2 1 3 2 1.

Musical score for measures 297-300. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music begins with a *crescendo* marking. The piece concludes with a *crescendo* marking.

297

Musical score for measures 301-304. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music begins with a *mp* dynamic. The piece concludes with a *crescendo* marking.

300

Musical score for measures 305-308. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music begins with a *f* dynamic. The piece concludes with a *f* dynamic and a sequence of fingerings: 1 4 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1.

ff

Red \*

This system shows the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and fingering numbers (1, 4, 1). The lower staff has a rhythmic accompaniment with slurs and a 'Ped.' marking. A star symbol is placed below the lower staff.

mp

cresc.

This system continues the piece with a mezzo-piano (mp) dynamic. The upper staff has slurs and fingering numbers (5, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 5, 1). The lower staff has slurs and fingering numbers (1, 5, 2, 1, 3).

309

f

ff

p

фугато (мат. 2. теме 1. става)

This system is marked with a forte (f) dynamic and includes a fortissimo (ff) section followed by a piano (p) section. The text 'фугато (мат. 2. теме 1. става)' is written below the staves.

cresc.

This system features a crescendo (cresc.) marking. The upper staff has slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 3, 4). The lower staff has slurs and fingering numbers (2, 5, 3, 4, 5, 3, 4).

f

This system continues with a forte (f) dynamic. The upper staff has slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 3, 4). The lower staff has slurs and fingering numbers (2, 5, 3, 4, 5, 3, 4).

323

f

cresc.

ff tumultuoso

pesante

This system is marked with a forte (f) dynamic and includes a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (ff) section labeled 'tumultuoso' and 'pesante'. The upper staff has slurs and fingering numbers (5, 4, 1, 4, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1). The lower staff has slurs and fingering numbers (1, 1, 3, 2, 4, 1).

*espressivo* *carezzando*

*p leggiero* *(pp)* *(pp) mp*

*pochiss. riten.* *ritornando al tempo*

*leggiero*

2 3 1 1 2 4 1 2 4 5

334

Mat. Teme A  
*a tempo*

*pp susurrando*

1 2 3 4 1 2 3 4

5 3 5 3 1

1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 2 3 5 2 4 5 3 2 1

*p* *cresc.*

1 2 3 4 1 4 1 2 3 4

343

1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 4 3 2 1

други мото из 1. става

349

362

gan - do *f* *leggiero*

*mf* *leggiero*

део Б Tenebroso. (♩ = 60-66) из мат. теме А

372

*p* *poco pedale*

тема Б у деоници леве

*simile*

384

*cresc..*

*diminuendo*

материјал дела А  
Meno mosso, ma poco a poco ritornando al tempo.

391

мат. дела А  
a tempo

404



First system of musical notation. Treble and bass staves. Includes fingerings (1-5, 1-4, 1-7, 1-7) and the instruction *diminuendo*.

412

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamics *mf* *espressivo, dolente* and *p*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamics *cresc.* and *frisoluto*. Pedal markings are present.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamics *f* and *meno f*. Pedal marking is present.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamics *espressivo* and *p*. Pedal marking is present.

426

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamics *mf* and *p*. Pedal marking is present.

Музыкальный фрагмент на двух станах. Верхний стан (тремпет) содержит мелодию с широкими интервалами и быстрыми движениями. Нижний стан (контрабас) содержит аккорды и ритмический рисунок. Динамика *p* (piano) и текст "мат. дела Б" (материал дела Б) указаны.

Музыкальный фрагмент на двух станах. Верхний стан продолжает мелодию. Нижний стан содержит ритмический рисунок с цифрами 2/4 и 5/4. Динамика *mp* (mezzo-piano) и *mf* (mezzo-forte) указаны.

Музыкальный фрагмент на двух станах. Верхний стан содержит мелодию с широкими интервалами. Нижний стан содержит ритмический рисунок. Динамика *f pleno* (forte pleno) и текст "poco a poco ritenuto" (постепенно замедлено) указаны. Номер такта 435 отмечен.

Музыкальный фрагмент на двух станах. Верхний стан содержит мелодию с широкими интервалами. Нижний стан содержит ритмический рисунок. Динамика *diminuendo* (уменьшающееся) указана.

Музыкальный фрагмент на двух станах. Верхний стан содержит мелодию с широкими интервалами. Нижний стан содержит ритмический рисунок. Динамика *cantabile* (cantabile) и *p* (piano) указаны. Текст "тема увода 1. става" (тема увода 1. става) и "Meno mosso, con meditazione." (Медленнее, с медитацией) указаны. Номер такта 442 отмечен.

Музыкальный фрагмент на двух станах. Верхний стан содержит мелодию с широкими интервалами. Нижний стан содержит ритмический рисунок. Динамика *p* (piano) указана. Текст "други мото 1. става" (другие мотивы 1. става) указан.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic values and dynamic markings.

454

*poco a poco crescendo e svegliando*

Second system of musical notation, starting at measure 454. It includes the instruction *poco a poco crescendo e svegliando* and features a *ff* dynamic marking.

Third system of musical notation, featuring a *f* dynamic marking and various musical notations.

Two sets of fingering diagrams for the left hand, showing fingerings for notes on the piano keyboard.

*a tempo (non subito)*

Fourth system of musical notation, starting with the instruction *a tempo (non subito)*. It includes markings for *m.d.* and *m.s.* and a *p* dynamic marking.

мат. дела А                      м.с.

Fifth system of musical notation, featuring a *p* dynamic marking, a *sopra* marking, and a *fz* dynamic marking. It includes fingerings 4 3 2 and 1.

други мото 1. става

470

*p*                      *sempre crescendo*

Sixth system of musical notation, starting at measure 470. It includes the instruction *sempre crescendo* and a *p* dynamic marking. It features complex rhythmic patterns and fingerings.

Ossia:

Ossia notation showing an alternative fingering for the preceding passage, marked with a *3*.

31 *f con strepito*

*ff*

Ossia:

кулминација

479

*crescendo*

*ff*

*P marcato il basso*

*Ped.*

488

*crescendo*

канонски одсек од мат. теме А

*m.s.*

*allegro*

*diminuendo*

вртешка  
*vertiginoso*

496

*p leggiero*

материјал теме А и хроматски мото

505

*dimin.*

*crescendo*

*leggiero*

*m.d.*

*cresc.*

*m.d.*

*ff*

515

Musical notation for measures 515-520. The system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and some melodic fragments. A dynamic marking *mf* is present above the lower staff.

Musical notation for measures 520-525. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords. Dynamic markings *fz* and *ffz* are present.

Ossia:

*molto vertiginoso*

Musical notation for measures 525-535. The system consists of two staves. The upper staff features a very fast, intricate melodic line with many triplets and slurs. The lower staff has a bass line with chords. Dynamic markings *fz* and *p* are present. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

525

Musical notation for measures 535-545. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a bass line with chords. Dynamic markings *fz* and *pp leggiero* are present.

Musical notation for measures 545-555. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords. Dynamic markings *p* and *sempre crescendo* are present.

Musical notation for measures 555-565. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords. Dynamic marking *ff tumultuoso* is present.

Темпо I.

534

musical notation for measures 534-535, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Темпо I.' and the dynamics include 'molto marcato'.

musical notation for measures 536-537, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics include 'p'.

musical notation for measures 538-539, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics include 'crescendo'.

musical notation for measures 540-541, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics include 'mp'.

musical notation for measures 542-543, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics include 'crescendo'.

546

musical notation for measures 544-545, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics include 'mp' and 'crescendo'.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

552

Second system of musical notation, starting at measure 552. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present. A 'Ped.' marking is at the end.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mp* and *crescendo*.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *poco allarg.*. A 'Ped.' marking is at the end.

561

Fifth system of musical notation, starting at measure 561. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *fff*, *P calmando*, and *carezzando*. A 'Pedale tenuto al segno' instruction is at the bottom. A 'Ped.' marking is at the end.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *poco riten.* and *leggiorissimo*.



diminuendo *pp* *susurrando*

1 2 3 4 1 2 3

572

1 3 2 4 1 3 2 4

4 3 2 1 2 3 4

други фугато  
Concentrando, ma sempre con moto.

*p*

мат. теме А 2. става

тема увода 1. става  
*cantabile*

4 5 4 3

*poco crescendo*

*pp*

*ten.*

584

*p*

*poco crescendo*

*poco calando* *pp*

*ten.*

3 4 3 4 3

*a tempo*

*susurrando*

*con Ped.*

2 3 4 1

*poco a poco più agitato*

*poco sostenuto*

*mp espressivo* *crescendo*

597

*fz* *mp* *cresc.*

*f agitato* *cresc.* *ritenuto*

*a tempo*

*ff molto agitato* *p* *ff*

607

*p* *ff*

*fz*

613

*ritenuto*

*meno mosso*

Musical notation for measures 613-615. The piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The bass part has a steady accompaniment. Dynamics include *ritenuto* and *meno mosso*.

*accelerando*

*ff affannato*

Musical notation for measures 616-618. The piano part shows a sequence of chords and moving lines with fingerings (5, 3, 4) and dynamic markings *ff affannato*.

*meno mosso*

*accelerando*

*ff affannato*

Musical notation for measures 619-622. The piano part features a series of chords with dynamic markings *fz* and *ff affannato*.

комбинација првог и трећег мота из 1. става

Musical notation for measures 623-625. The piano part features a complex rhythmic pattern with fingerings (1 2 5 3 1) and dynamic markings *ff*.

626

*allargando*

Musical notation for measures 626-628. The piano part features a series of chords with fingerings (1 2 1 3 2 1 2 1) and dynamic markings *allargando*.

**Largamente.** (♩ = ♩)

УВОДНИ МОТО

варирана тема увода  
*plenisissimo*

Musical notation for measures 629-631. The piano part features a series of chords with fingerings (1 2 1 5 2) and dynamic markings *plenisissimo*.

*poco a poco più mosso*

633

*sempre più dolce*

*m.d.*

*m.s.*

Ossia:

*(sempre più mosso)*

*ten.*

*Ped.*

**Tenebroso.** (♩:60)

645

*di - mi - nu - en - do*

*m.d.*

*p*

*Ped.*

*(sempre più mosso)*

*crescendo*

*p*

*cresc.*

*p*

*crescendo* *f*

660

*ff*

Кода

*f acciaccato* *p* *f*

*dolente* хроматски мото *fz*

мат. теме А

675

*p* *fz* *m.d.* *m.s.*

681

*m.d.* *fz* *Led.* *fz* *sempre più sfrenatamente* *poco allargando* *ff*

вариран други мото 1. става

*al fine* *fz* *fz*

варирана тема А варирана тема Б

*di - mi - nuen - do* *pp* *fz* Мото увода

из теме Б

694

*ten.* *fz* Тема увода

из теме Б 2. става

*trium* *p*

702

Musical score for measures 702-705. The piece is in G major. Measure 702 starts with a piano introduction. Measure 703 features a forte (*fz*) dynamic. Measure 704 includes a *diminuendo* marking and fingerings (2 1 2 1 3). Measure 705 ends with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 706-710. Measure 706 continues the piano introduction. Measure 707-709 show a *sempre dimin. al fine* instruction. Measure 710 ends with a piano (*p*) dynamic and a fermata.

Musical score for measures 711-713. Measure 711-712 continue the piano introduction. Measure 713 ends with a fermata.

714

Musical score for measures 714-717. Measure 714-716 continue the piano introduction. Measure 717 is the start of the main theme, marked *тема увода* and *pp tenebroso, legatissimo*.

Musical score for measures 718-721. Measure 718-719 feature a melodic line with fingerings 3 5 2 5 1. Measure 720-721 show a *perdendosi* instruction and a triplet of eighth notes.

Musical score for measures 722-725. Measure 722-723 are marked *leggierissimo* and *pp*. Measure 724-725 feature a melodic line with fingerings 1 1 2 2 3 4 5 and a triplet of eighth notes.