



**УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ**  
**ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ**  
**КАТЕДРА ЗА ГУДАЧКЕ ИНСТРУМЕНТЕ**

**СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР: РАЗЛИЧИТОСТИ У ПРИСТУПУ  
ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ДЕЛА БРАМСА, ДЕБИСИЈА И ПРОКОФЈЕВА**

Мр Ивана АЋИМОСКИ-ЖИКИЋ

Образложење докторског уметничког пројекта

ментор: мр Јасна Максимовић,  
редовни професор ФМУ

коментор: др Соња Маринковић,  
редовни професор ФМУ

Београд, 2023

**СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР: РАЗЛИЧИТОСТИ У ПРИСТУПУ  
ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ДЕЛА БРАМСА, ДЕБИСИЈА И ПРОКОФИЈЕВА**

Мр Ивана АЋИМОСКИ-ЖИКИЋ

[acimoskozikic@hotmail.com](mailto:acimoskozikic@hotmail.com)

## АПСТРАКТ

Писани део докторског уметничког пројекта истражује различитости у интерпретативном приступу и реализацији соната за виолину и клавир Јоханес Брамса у Ге-дуру оп.78, Клода Дебисија у ге-молу, L140 и Сергеја Прокофјева у Ге-дуру оп. 94а.

Анализа ових соната врши се на основу интерпретацијских планова: темпа и агогике, динамике, артикулације, примене вибрата и корекцији редакције (прсторета и штрихова), који су примењени током припреме дела за концертно извођење. У анализу је укључен преглед тематске структуре, структуре сонатног циклуса и хармонских процедура примењених у композиторској пракси наведених аутора, као и кратак преглед виолинске технике.

Три сонате написане су у периоду од неколико деценија (1879-1943), а припадају периоду позног романтизма, импресионизма и неокласицизма. Различитост у приступу сонатном циклусу ових аутора огледа се у дијаметрално различитим садржајима, унутрашњој конструкцији, хармонском језику, карактеризацији и артикулацији. Доследна, историјски информисана и аутентична интерпретација проблематизује неопходност когнитивне припреме у циљу упознавања са суштином музичког језика композитора, као и примену виолинистичке методологије и примењене технике у испуњавању техничких захтева.

Овај рад би могао послужити као интерпретативни и аналитички водич кроз изабрана дела.

Кључне речи: **сонате за виолину и клавир, интерпретација, интерпретативни планови**

Уметничка област: **извођачка уметност**

Ужа уметничка област: **виолина**

## ABSTRACT

The written part of the doctoral artistic project explores differences in the interpretive approach and realization of the sonatas for violin and piano by Johannes Brahms in G major op.78, Claude Debussy in G minor, L140 and Sergei Prokofiev in D major op.94a.

The analysis of these sonatas is done on the basis of interpretation plans: tempo and agogic, dynamics, articulation, application of vibrato and correction of redaction (фингиринг and боъ strokes), which were applied during the preparation of the piece for concert performance. The analysis includes an overview of the thematic structure, the structure of the sonata cycle and the harmonic procedures applied in the compositional practice of the aforementioned authors, as well as a brief overview of violin technique.

The three sonatas were written over a period of several decades (1879-1943), and belong to the period of late romanticism, impressionism and neoclassicism. The difference in approach to the sonata cycle of these authors is reflected in diametrically different content, internal construction, harmonic language, characterization and articulation. Consistent, historically informed and authentic interpretation problematizes the necessity of cognitive preparation in order to get acquainted with the essence of the composer's musical language, as well as the application of violinistic methodology and applied techniques in meeting technical requirements.

This thesis could serve as an interpretative and analytical guide through the selected works.

**Keywords: sonatas for violin and piano, interpretation, interpretation plans.**

**Artistic field: Performing arts – Violine**

## САДРЖАЈ

<b>АПСТРАКТ .....</b>	<b>3</b>
<b>САДРЖАЈ .....</b>	<b>5</b>
<b>1. УВОД .....</b>	<b>6</b>
<b>2. ОБЈЕКТИВИЗАМ И СУБЈЕКТИВИЗАМ .....</b>	<b>9</b>
<b>3. РАД НА ПРИПРЕМИ МУЗИЧКОГ ДЕЛА .....</b>	<b>10</b>
<b>4. ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ И ВРЕМЕНСКИ ОКВИР .....</b>	<b>12</b>
<b>4.1. Брамс .....</b>	<b>12</b>
<b>4.2. Дебиси .....</b>	<b>14</b>
<b>4.3. Прокофјев .....</b>	<b>16</b>
<b>5. МУЗИЧКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈСКИ ПЛАНОВИ.....</b>	<b>21</b>
<b>5.1 ТЕМПО, ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ ОЗНАКЕ И АГОГИКА .....</b>	<b>21</b>
<b>5.1.1. Брамсове ознаке за темпо .....</b>	<b>22</b>
<b>5.1.2. Дебисијеве ознаке за темпо .....</b>	<b>33</b>
<b>5.1.3. Однос према ознакама темпа у сонати Прокофјева .....</b>	<b>41</b>
<b>5. 2. ДИНАМИКА .....</b>	<b>54</b>
<b>5.2.1. Динамика у Брамсовој сонати.....</b>	<b>54</b>
<b>5.2.2. Дебисијев третман динамичких ознака.....</b>	<b>58</b>
<b>5.2.3. Динамика у сонати Прокофјева.....</b>	<b>61</b>
<b>5.3. АРТИКУЛАЦИЈА.....</b>	<b>64</b>
<b>5.4. ВИБРАТО .....</b>	<b>75</b>
<b>5.4.1. Вибрато у Брамсовој сонати .....</b>	<b>77</b>
<b>5.4.2. Вибрато у сонати Дебисија .....</b>	<b>81</b>
<b>5.4.3. Однос према артикулацији у сонати Прокофјева.....</b>	<b>83</b>
<b>6. РЕДАКЦИЈА ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ .....</b>	<b>85</b>
<b>7. ЗАКЉУЧАК .....</b>	<b>93</b>
<b>8. СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ .....</b>	<b>97</b>

## 1. УВОД

Предмет овог истраживачког рада у оквиру докторског уметничког пројекта формулисан је на основу афинитета према извођењу соната за виолину и клавир. Ово подручје музике, које стоји на граници између солистичке и камерне, чини окосницу виолинистичког реситала и представља интерпретативни изазов који се огледа у вишеслојном богатству слободе и заједништва оба извођача.

Интерпретативни контрасти, а не сличности, полазна су основа у истраживању еволуције концепта сонате за виолину и клавир, наметнути су промишљањем о узорку који би пружио могућност да се ова тема заокружи на такав начин. Овако формулисана тема, која обухвата три географски удаљене средине, три стила и три аутора у временском распону мањем од једног века (1879-1943), даје овом уметничком и теоријском делу докторског пројекта одговарајућу димензију. Брамсова (Johannes Brahms, 1833–1897) *Соната за виолину и клавир*, оп. 78 у Ге-дуру, Дебисијева (Achille-Claude Debussy, 1862–1918) *Соната у ге-молу* L. 140 и *Соната за виолину и клавир* Сергеја Прокофијева (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953) у Де-дуру оп. 94а су репрезентативни узорци позног романтизма у Немачкој, импресионизма у Француској и неокласицизма 20. века у Русији. Избором ове три сонате уобличен је програм који пружа огромне могућности у теоријској и интерпретацијској обради наведених ремек дела виолинске литературе.

Циљ извођачког дела уметничког докторског пројекта је да се на високом уметничком нивоу представе аутохтони, међусобно удаљени домети три гиганта европске музичке културе и укаже на специфичности музичког језика Брамса, Дебисија и Прокофјева, оличене у сонатама за виолину и клавир. Циљ теоријског дела пројекта је да се са позиције извођача и педагога укаже на неопходност владања свим аспектима виолинизма ради постизања аутентичног тумачења музичког језика ових аутора. У слојевитости прожимања виолинске и клавирске партитуре крију се бројне могућности креативне надоградње нотног текста. Кроз анализу тих специфичности сагледаће се и неопходност примене различитих врста виолинских техника, као неопходни предуслов за успешно тумачење карактера, атмосфере и

звучних манифестација ових соната. Основни циљ овог рада је да обједини теоријске и интерпретативне проблеме са којима се сусрећу извођачи у техничком и уметничком приступу музичком делу.

За реализацију интерпретативних задатака, извођачу на располагању стоје различита техничка средства. Техника или вештина коју поседује извођач само је средство у циљу постизања аутентичне и успешне интерпретације (Франческо Ђеминиани, Леополд Моцарт, Ђузепе Тартини, Леополд Ауер и многи други).

Примена извођачких аспеката (вибрато, тонске боје, артикулација, прсторед, једном речи – редакција) подразумева познавање суштине музичких идеја и реторике аутора. Њихова адекватна примена, у циљу постизања и оживљавања аутентичне замисли дела императив је сваког извођача. Основни циљ овог рада је да прикаже и обради теоријске и интерпретативне проблеме са којима се сусрећу извођачи у техничком и уметничком приступу музичком делу.

Теорија интерпретације је једна од најмлађих дисциплина у музиколошком теоријском корпусу. Интерпретација стваралаштва за различите инструменте, глас, инструменталне, вокалне и вокално-инструменталне саставе садржи своје специфичности које произлазе из карактеристика извођачког медија. У овом смислу, без дилеме, један од најкомплекснијих извођачких медија је виолина. За то су заслужне техничко-акустичке карактеристике инструмента које омогућавају веома различите поступке производње звука: пицикато, сул понтичело, употреба сордине, флажолети итд. Будући да је виолина један од првих инструмената који је учествовао у одвајању инструменталног од вокалног идиома још у 17. веку, што је убрзо довело и до појаве првих виртуоза (Антонио Вивалди/Antonio Vivaldi, 1678–1741), у релативно кратком року постављене су основе техничког искоришћавања могућности инструмента, а виртуози су уједно били и композитори. То је допринело брзој интеграцији открића у општој композиторској пракси.

Од периода у коме је завршена модернизација виолине и гудала дошло је до експанзије свих елемената виолинске технике. Акустичко-техничке карактеристике и могућности инструмента су одмах добиле и своје интерпретацијско значење, јер исти нотни текст, који у бароку скоро и није имао интерпретацијске ознаке осим чистог музичког текста (нота), остављао је слободу извођачу да изабере своју интерпретацију, односно да створи лични отисак тумачења текста. С друге стране, и поред индивидуалности, сваки извођач је обавезан да се креће у жанровским и стилистичким оквирима музике коју изводи. Током времена извођач се суочава са

све већим и новим стилиским, али и жанровским изазовима које намећу нови стилови и жанрови. Користећи нова изражајна средства виолинисти и композитори учествују у вишеслојном напретку извођаштва.

Комплексност интерпретацијских задатака виолиниста који делују у новом миленијуму намеће потребу теоријске подршке и упутства у савладавању проблема који се налазе не само на путу интерпретације савремене музике, него музике уопште. Зато не изненађује да су теоријско-интерпретацијске активности посебно добиле на интензитету током последњих десетак година, и у чисто теоријско-музиколошком смислу, али и у уметничко-истраживачком, који су евидентни веома брзим растом уметничких доктората. Индивидуалност интерпретације стваралаштва одређеног аутора још више потенцира потребу да се и у уметничко-истраживачком, али и у теоријско-истраживачком смислу дође до решења у избору најадекватнијег приступа интерпретације специфичног стваралаштва. Поред потребне садржајне компоненте, свакако постоји и методолошка компонента, јер индивидуалност садржаја, подразумева и методолошку индивидуалност, односно развијање метода који ће бити прикладни проблему интерпретације.

Методе које ће бити коришћене у теоријском делу рада су:

- Историјско-аналитички метод, којим ће бити омогућен преглед историјских, културних, социолошких, уметничких и других фактора, који су утицали на еволуцију концепта сонате у три географски удаљене средине у временском периоду од једног века. Кроз метод анализе сагледаће се технике и поступци помоћу којих су ова дела изграђена, изражајна средства која су коришћена и резултат њихове примене. Функционална анализа образложиће значај композитора ових соната у свом времену и својој средини, као и њихов утицај на савременике и следбенике, али и музичку културу у целини.

- Компаративни метод биће коришћен у упоредном истраживању сличности и разлика између соната као музичких феномена. Анализираће се значај концепта сонате као форме у музици Брамса, Дебисија и Прокофјева и њихов значај у виолинској литератури.

- Анализа значајних извођења. Компаративна анализа извођења соната Брамса, Дебисија и Прокофјева, неких од најзначајнијих извођача-виолиниста 20. и 21. века, а која треба да обезбеди увид у интерпретације који их по мом мишљењу квалификују као занимљиве тумаче партитуре.



- Практични, виолинско-интерпретативни приступ представља круну уметничко-истраживачког рада, који се базира на синтези добијених података током процеса теоријског истраживања, на извођачком искуству, знању стеченог кроз сарадњу са педагогом и извођачем редовним професором Ферн Рашковић, током дугогодишњег проучавања и извођења ових дела, на перманентном истраживању и анализи оних педагошких, методичко-дидактичких принципа које користим у раду са студентима Факултета музичке уметности.

## 2. ОБЈЕКТИВИЗАМ И СУБЈЕКТИВИЗАМ

„Знање о музичком делу (...) почива на владању оним што је опиљив вид његове егзистенције, а не само на препознавању његовог звука. То је вид егзистенције који је представљен записом дела као аутономном „ортографијом“ музике, којом се са високим степеном извесности фиксира дело као резултат композиторових музичких идеја и аутономних композиционо-техничких поступака примењених у разради тих одеја. Правац теоријског размишљања усмерен на сагледавање те врсте „објективности“, која у основи рачуна са специфичним видовима и нивоима аутономности музике, могао би се, по Едварду Липману означити као објективизам.”<sup>1</sup>

Ако кажемо да се објективизам, као правац у естетици и филозофији може дефинисати као тврдња да је лепота утемељена у самом објекту и да је сам објекат тако структуисан да се из њега и по њему нешто нужно даје као лепо, то значи да он заступа сам себе и не зависи од субјективног суда, тј. конзумента уметности. Својства, ознаке и особине самог објекта морају бити примарне за сваки озбиљан суд о њему.

Насупрот објективизму, субјективизам лепоту заснива искључиво на субјекту. Лепоту предмета не ствара његов начин постојања, већ наш лични доживљај, осећања и мишљење о њима. Улога уметника је да својим тумачењем музичког дела активно учествује у успостављању хијерархије и везе између објективног постојања музичког дела и конзумента уметности, који је свакако субјективни прималац. Уметник је, при том, и сам субјективни чинилац, јер на основу својих сазнања, вештине, имагинације, музичке интуиције и искуства, али и сопственог јединственог схватања и доживљаја

---

<sup>1</sup> Мирјана Веслиновић-Хофман, *Пред музичким делом* (Београд, Завод за уџбенике, 2007), 51.

музичког дела интерпретира музички текст и преноси свој доживљај музичког дела на публику.

### 3. РАД НА ПРИПРЕМИ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

У поступку припреме за извођење музичког дела чиниоци који су неопходни да би се партитура произвела у реалан звучни доживљај су пре свега познавање целовитости дела, његове структуре, стилске аутентичности композитора, динамичке структуре дела, ритмичке организације и агогике, тонског колорита, артикулације и врсте вибрата који су примерени епохи и захтевима дела. На овим елементима се гради извођачки план. Извођачки план подразумева много слојева. Пре свега извођач се мора упознати са основним елементима музичке фразе, а то су висински и временски чинилац (темпо, метар, ритам), са хармонском структуром дела и њеним компонентама (конструктивна, колористичка и експресивна), као и на логици кретања музичких мисли, које из њих следе.

Партитура је непромењљив члан система музике. У њој је уписан композиторов замишљени отисак интерпретације, а њена доследна реализација је императив сваког извођача. И упркос томе, одступања су неминовна. Томе у прилог иду и резултати истраживања које је спроведено од стране проф. Гарбузова (Николай Александрович Гарбузов) на Конзерваторијуму „Чајковски” у Москви, у коме су учествовали реномирани совјетски уметници. Професор Гарбузов испитивао је однос према интонацији, темпу и ритму. Коришћени су акустички инструменти који су мерили фреквенцију тонова, снимали извођења и упоређивали резултате. Дошао је до закључка да ни у једној категорији не постоји апсолутна вредност, већ да се крећу у „зони интонације, зони темпа и зони ритма.” Овом истраживању учествовали су и студенти виолине у оквиру наставе методике.

Интерпретација је променљив члан овог система, јер зависи од знатног броја чинилаца. Полазећи од истог нотног материјала, од фиксираних идеја композитора записане у партитури, уметник неминовно даје јединствену физиономију делу које изводи, преноси наратив, значење и поруку публици. Интерпретација једног музичког дела пре свега зависи од самих извођача, затим сале, односно акустике у којој се концерт остварује, инструменталног или вокалног састава који учествује, али и квалитета инструмента на коме се дело изводи.

Субјективизам интерпретације једног музичара огледа се у његовом разумевању дела, од темперамента, психолошког склопа и тренутног расположења и надахнућа, његове школованости. У припреми и реализацији једне партитуре извођач се труди да проналази слојеве интерпретације који нису записани у партитури, а пружају му мугућност да чита „између редова”,

да препозна мисли и интенције, расположења и осећања композитора у тренутку стварања дела и да их кроз призму својих схватања и доживљаја пренесе публици. Због тога је битно да сазнамо и препознамо тренутак у коме је дело настало, да би кроз своју визуру и лични и естетски доживљај оживели партитуру.

Интерпретација стваралаштва за различите инструменте, глас, инструменталне, вокалне и вокално-инструменталне саставе садржи своје специфичности које произлазе из карактеристика извођачког медија. У овом смислу, без дилеме, један од најкомплекснијих извођачких медија је виолина. За то су заслужне техничко-акустичке карактеристике инструмента које омогућавају веома различите поступке производње звука: пицикато, сул понтичело, употреба сордине, флажолети итд. Будући да је виолина један од првих инструмената који је учествовао у одвајању инструменталног од вокалног идиома још у 17. веку, што је убрзо довело и до појаве првих виртуоза: Антонио Вивалди, Ђузепе Тартини (Giuseppe Tartini) и многи други. У релативно кратком року постављене су основе техничког искоришћавања могућности инструмента, а виртуози су уједно били и композитори. То је допринело брзој интеграцији открића у општој композиторској пракси. Аспекте интерпретације дефинишемо, пратимо и анализирамо према категоризацији музичких планова. Основу музичког дела даје музички материјал (грађа) који затим може да се излаже (понавља) у изворном или промењеном (варираном) облику. Људска перцепција интерпретира музички материјал кроз неколико планова музичког дела: интервалско-мелодијски, метричко-ритмички, тонално-хармонски, динамички, темпо и агогика, артикулацијски и инструментални. Примена извођачко-инструменталних аспеката (вибрато, тонске боје, артикулација, прсторед, једном речју – редакција) подразумева познавање суштине музичких идеја и реторике аутора, те владање општом и примењеном техником. Њихова адекватна примена, у циљу постизања и оживљавања аутентичне замисли дела императив је сваког извођача.

У свом теоријском раду потрудићу се да анализом извођачких планова расветлим процес припреме за свој докторски уметнички пројекат, чији је практични део остварен 6. јуна 2023. године, уз велику и свесрдну помоћ пијанисткиње Наталије Младеновић, у Сали под луковима у Конаку књегине Љубице у Београду.

Програм завршног докторског реситала:

**Johanes Brahms: Соната за виолину и клавир оп. 78 у Ге-дуру**

- Vivace ma non troppo
- Adagio
- Allegro molto moderato

**Claude Debussy: Соната у ге-молу L 140**

- Allegro vivo
- Intermede – Fantasque et leger
- Finale- Tres anime

**Сергеј Прокофјев: Соната за виолину и клавир оп. 94а**

- Moderato
- Scherzo
- Andante
- Allegro con brio

**4. ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ И ВРЕМЕНСКИ ОКВИР**

Временски оквир и историјски контекст у коме су ове сонате настале у великој мери објашњавају и разоткривају атмосферу дела, музичке идеје, њихов наратив и поруке које из њих ишчитавамо. Да би се што боље схватиле и, још важније, пренеле – неопходно је проучити и сазнати што више о тренутку у коме су настале.

**4.1. Брамс**

Романтизам у уметности настао је после Француске буржоаске револуције и трајао је током 19. и почетка 20. века, пре свега у књижевности а касније и у музици. Отварањем театара и концертних сала, опера и инструментална музика пронашле су свој пут до великог броја конзумента уметности. Поред опера (коју је реформисао Рихард Вагнер/Wilhelm Richard Wagner, 1813–1883) и симфонија у доба романтизма компонују се нове музичке форме – клавирске минијатуре, симфонијске поеме, соло песме, а нови вид компоновања је и програмска музика, која за инспирацију користи књижевни текст. Буђење националне свести довело је до интересовања за народно уметничко стваралаштво, што је резултирало појавом националних школа: руске, чешке, шпанске итд. Уједињење Немачке, до кога је дошло по завршетку француско-пруског рата (1870-1871) и кроз политичке процесе деценијама после неуспешне револуције 1848. године, као и бурна политичка догађања у целој Европи, резултирали су стварањем немачког националног јединства, цветањем националног заноса и порастом национализма. Немачко царство (Други рајх) прогласио Ото фон

Бизмарк<sup>2</sup> у Сали огледала у Версају, у Паризу, током преговора о предаји француске војске, јануара 1871. Ови догађаји поклопили су се са периодом касног романтизма у уметности.

Брамс је један од представника позног романтизма. Као активни пијаниста у младости, на турнејама са виолинистом Едуардом Ремењием (Eduard Reményi) сусрео се са мађарском и циганском музиком. Међутим, пријатељства са Робертом Шуманом (Robert Schumann), Кларом Шуман (Clara Wieck Schumann) и Јозефом Јоакимом<sup>3</sup> обележила су његов живот и каријеру. Јозефу Јоакиму посветио је свој *Концерт за виолину опус 77*. После смрти Роберта Шумана, остао је у блиском контакту са његовом супругом Кларом и њеном децом.

Сонату у Ге-дуру Брамс је написао у периоду када је био погођен смрћу свог пријатеља, композитора Франца фон Холштајна (Franz von Holstein) и сазнао за тешку болест Феликса Шумана<sup>4</sup>, коме је био кум. Два лета, 1878. и 1879. године провео је у Rörtschach am Wörthersee, где је компоновао ову сонату. Премијерно је представљена 8. новембра 1879. године у Бону, у извођењу брачног пара Роберта Хекмана (Robert Heckmann)-виолина и Мари Хекман-Хертиг, клавир (Marie Heckmann-Hertig).

Једно писмо Клари Шуман пре Феликсове смрти сведочи да је ова соната за Брамса имала лично значење. Прва 24 такта другог става је означио у партитури и додао да, ако га Клара полако одсвира „да ће јој то рећи много јасније од њега самог колико срдечно мисли на њу и њеног сина, посебно на његову виолину која сада потпуно мирује....“ Ово изузетно важно писмо поседује посебну вредност, зато што спада у мали број докумената у којима Брамс говори о својим осећањима и значењу своје музике. То доказује да је ову сонату писао за Клару, у којој на најдирљивији начин исказује своју тугу, а њој најдубље разумевање и утеху. Одмах након што је добила цело дело (1879) послала је Брамсу писмо у коме је описала колико је дубоко потресла ова соната: „После дивног првог и другог става можеш да представиш моје блаженство када сам у трећем ставу поново нашла своју сањалачку љубљену мелодију са дивним осминским покретом. Кажем моју, јер не верујем да било који човек може тако блажено и меланхолично да осећа као ја. Након свега дивног и прелепог, још овај предиван став....“ У писму које му је послала после десет година (већ у поодмаклим годинама) обавештава га да је Јозеф Јоаким био код ње у посети поводом 80 година од рођења Шумана, да су свирали заједно ову сонату и додаје: „Последњи став желим да ми буде прелазак одавде на ону страну.“

<sup>2</sup> Otto Eduard Leopold von Bismarck (1815–1898), премијер Пруског краљевства, ујединио 25 немачких држава 1871., познат као *Челични канцелар*

<sup>3</sup> Joseph Joachim (1831–1907) био је један од највећих виолиниста 19. века, професор и диригент. 1879. године је премијерно је извео Брамсов виолински концерт, а дириговао је Брамс. У Лондону је дебитовао са Бетовеновим (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) концертом у Ге-дуру, под диригентском палицом Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn, 1809–1847). Виолину је почео да учи у Бидмпешти код пољског професора Станислава Стервачинског (Stanisław Serwaczyński), који је касније учио Вијењавског (Henryk Wieniawski).

<sup>4</sup> Felix Schumann (1854–1879) Кларин и Робертов син, виолиниста, добио је име по пријатељу својих родитеља, чувеном композитору Феликсу Менделсону (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy 1809–1847)

## 4.2. Дебиси

Пре настанка Брамсове сонате, шездесетих година 19. века у Паризу, тадашњој престоници европске културе и уметности, у који су хрлили многи интелектуалци, уметници и студенти из целе Европе, зачет је нови сликарски уметнички покрет, импресионизам. Пораз у Француско-пруском рату (1871) био је велико понижење за Француску и подигао је ниво отпора према свему што је немачко, па и немачкој култури. Француска култура је у том смислу чинила напоре да буде самосвојна, са оригиналном и препознатљивом физиономијом и направила искорак из униформности западноевропске, пре свега немачке културе и уметности. Едуард Мане (*Édouard Manet*) скренуо је пажњу својом сликом *Доручак на трави* из 1863. године и наговестио рађање новог стила у сликарству. Група уметника је одлучила да крене својим путем и дефинитивно се представила јавности 1874. године, изложбом слика под називом *Удружење непознатих уметника, сликара, вајара, графичара и других*. Своја дела изложили су у фотографском студију и Камиј Писаро (*Camille Pissarro*), Пјер Огист Реноар (*Pierre-Auguste Renoir*), Алфред Сисли (*Alfred Sisley*), Едгар Дега (*Edgar Degas*), Пол Сезан (*Paul Cézanne*) и Берта Моризо (*Berthe Morisot*), мимо *Салона* који организује Француска академија лепих уметности. Покрет је назван по слици *Импресија – рађање сунца* Клода Монеа<sup>5</sup>. Сам Моне током свог живота није добио признање од Академије, али се сматра једним од најзначајнијих светских сликара. Данас у Паризу постоји светски познат музеј импресионизма – Орсај (*Le musée d'Orsay*), који своја ремек-дела излаже у простору реновиране железничке станице *Gare d'Orsay*, саграђене 1898. године. Као и свака авангарда, наишла је на оштре критике, у почетку је оповргавана и исмевана од стране традиционалних, конзервативних академских ауторитета и ликовне критике. Ипак, она је утрла пут модерној уметности 20. века.

У исто време, око 1860. године настао је и нови покрет у књижевности – симболизам. Шарл Бодлер (*Charles Pierre Baudelaire*), са својом збирком песама *Цвеће зла* (1857) сматра се зачетником овог књижевног покрета. Стефан Маларме (*Stéphane Mallarmé*) и Пол Верлен (*Paul Verlaine*) су најзначајнији симболисти. Њихова поезија је у великој мери инспирисала Клода Дебисија.

Импресионизам у музици спонтано се развио под утицајем импресионистичких тежњи књижевника и сликара за новим, модернистичким и особеним начином уметничког изражавања. Ове уметности органски су повезане, преплићу се и сажимају у поимању, опажању и уметничкој пројекцији света, који се мења великом брзином (индустријска револуција, научна открића...). Први композитор који је наговестио импресионизам у музици био је Ерик Сати (*Eric Alfred Leslie Satie*, 1866–1925), који је снажно утицао на младог Дебисија (пре свега

---

<sup>5</sup> Клод Моне/*Claude Monet* (1840–1926), један од најзначајнијих и најцењенијих француских сликара познат, између осталог по серији слика *Локвањи* (око 250 слика), *Стогови сена* и *Руанска катедрала* – *La cathédrale primatiale Notre-Dame de l'Assomption de Rouen* (обухвата више од 30 слика, сликаних у различито доба дана и годишњих доба. Једна од њих налази се у Народном музеју у Београду).

композицијама *Сарабанде* из 1887. и *Gymnopédie* No. 1), на исти начин како је Едуард Мане са *Доручком на трави* распалио машту својих савременика сликара и наговестио прекретницу у новој уметничкој спознаји и перцепцији светлости, боја, форми и композиције слика.

Дебиси је често позајмљивао речи из речника визуелних уметности да опише своја дела, од када је развио своје идеје попут сликара: „Радим на три ноктурна за соло виолину и оркестар. У првом оркестар је само гудачки, у другом флауте и четири хорне, три трубе и две харфе а у трећем обе групе се окупљају.. то је заправо експеримент у проналажењу различитих комбинација унутар једне боје, као што сликар може направити студију у сивој боји, на пример.“<sup>6</sup> .

Дебиси је ратну 1870. и 1871. годину (француско-пруски рат) провео у избеглиштву са мајком, у Кану, где је са својих седам година почео музичко образовање на клавиру. Отац је остао у Паризу да се бори са осталим учесницима Париске комуне. По повратку у Париз, 1872. (са 10 година) уписао је Париски конзерваторијум. Одбијајући строга правила компоновања, трагао је за сопственим музичким језиком. У младим данима био је под патронатом Надежде фон Мек, која је била музички мецена и Петру Иљичу Чајковском (Пётр Ильич Чайковский). Путујући по Европи са њеном породицом имао је прилике да се добро упозна и са руском музиком. Веома је ценио Палестрину<sup>7</sup> (Giovanni Pierluigi da Palestrina), Вагнера<sup>8</sup> зато што био је први немачки композитор који је строга правила западноевропске музике испитивао до крајњих граница, али ипак не нарушавајући њен систем), Шопена<sup>9</sup> (*Балада, Ноктурно, Две арабеске*), Мусоргског<sup>10</sup> (*Пелеас и Мелисанда*, 1893-1902), а највише од свих Ерика Сатија. Од симболиста најближи му је био Стефан Маларме<sup>11</sup> (по његовој поеми написао је ремек дело *Прелудијум за поподне једног фауна* 1894). До почетка Првог светског рата Дебиси је био активан диригент и промотер својих оркестарских дела, која је изводио широм Европе.

*Сонату за виолину и клавир* Дебиси је компоновао у време Првог светског рата, 1915–1916. године, током ваздушних и артиљеријских бомбардовања Париза и тешке ситуације у Француској. Она је део недовршеног циклуса од шест соната за различите инструменте. У том ратном периоду настају *Соната за чело и клавир* (штампана децембра 1915) *Соната за виолу, флауту и харфу* (1915) и *Соната за виолину и клавир* (1916-1917). О својој виолинској сонати писао је пријатљу: „ Ова

<sup>6</sup> Phaik Suan Quah. *Debussy's Life through His Letters*. (NY: Union College - Schenectady, 2014), 34

<sup>7</sup> Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина, Giovanni Pierluigi da Palestrina, (1525 или 1526–1594) италијански ренесансни композитор црквене музике и музички иноватор,установио је нека важна правила компоновања.

<sup>8</sup> Вилхелм Рихард Вагнер (1813–1883) био је немачки композитор, песник, есејиста, диригент и музички теоретичар. За своје опере писао је либрета.

<sup>9</sup> Фредерик Шопен (Frédéric Chopin), (1810–1849), пољски пијаниста и композитор, у класичну музику унео је елементе словенске музике.

<sup>10</sup> Модест Петрович Мусоргски/Модџет Петровић Мусоргскиј, (1839–1881), руски композитор, члан „Велике петорице”, групе композитора који су компоновали музику с коренима у руском фолклору.

<sup>11</sup> Stéphane Mallarmé (1842 –1898) један од сонивача симболизма у књижевности.

соната ће бити занимљива и са документарног становишта и као пример онога што може произвести болестан човек у време рата.”<sup>12</sup>

Премијерно су је извели Гастон Пуле<sup>13</sup> и Клод Дебиси, 5. маја 1917. године у сали Гаво<sup>14</sup> у Паризу. Ова соната представља његову лабудову песму, последње дело и појављивање у јавном музичком животу Париза. Дебиси је умро 25. марта 1918, пре краја рата, од последица дугогодишње болести.

Циклус од шест соната веома је чест у историји музике. На њих наилазимо од доба барока: Бах (Johann Sebastian Bach): шест соната за виолину и хапсикорд, шест Соната и Партита; Хендл (George Frideric Handel): шест соната за виолину; Телеман<sup>15</sup> (Georg Philipp Telemann): шест соната за виолину и клавсен; Бокерини<sup>16</sup> (оп. 5), преко Карл Марија Вебер<sup>17</sup> (оп. 10б) до Ежена Исаија<sup>18</sup>: шест соло соната оп. 27, свака је посвећена познатом виолинисту: 1. Јозеф Сигети (Joseph Szigeti), 2. Жак Тибо (Jacques Thibaud), 3. Жорж Енеску (George Enescu), 4. Фриц Крајслер (Fritz Kreisler), 5. Матје Крикбум (Mathieu Crickboom) и 6. Мануел Кирога Лосада (Manuel Quiroga Лосада).

Повратак форми сонате у последњим годинама живота је одлука коју је донео на молбу свог издавача, али која представља његову жељу да својим музичким језиком обоји ову музичку форму и обуче је у њему својствено рухо. Поред модерних хармонских и њему својствених решења, смело је користио модусе (староцрквене лествице).

„Био је велики иноватор, оснивач новог доба у уметности. Он је био тај који је отворио пут за ново музичко размишљање, предвиђајући готово све струје и правце музике 20. века. Утицај Дебисијевог генија на његове савременике био је снажан. Његови директни наследници постали су француски композитори: Равел (Maurice Ravel), Мијо (Darius Milhaud), Пуланк (Francis Poulenc), Месијан (Olivier Messiaen), Булез (Pierre Boulez). Његов утицај се проширио по целом свету, о чему сведоче дела Стравинског (Игор Стравински), Бартока (Béla Bartók), Шимановског (Karol Szymanowski), де Фалје (Manuel de Falla), Берга (Alban Berg), Веберна (Anton Friedrich Wilhelm von Webern) и многих других.”<sup>19</sup>

### 4.3. Прокофјев

По уједињењу Немачке 1871. мапа Европе је била промењена. Новом савезу са Немачком приступиле су Аустроугарска (1879) и Италија (1882). Француска је била

<sup>12</sup> François Lesure (ed.). *Debussy: Selected Letters*, trans. Roger Nichols (London: Faber, 1987), 324.

<sup>13</sup> Gaston Poulet (1892–1974) био је француски виолиниста и диригент.

<sup>14</sup> Salle Gaveau, концертна сала у Паризу.

<sup>15</sup> Georg Philipp Telemann (1681–1767) барокни оргуљаш и композитор.

<sup>16</sup> Luigi Boccherini (1743–1805) виолиниста и композитор. Његови концерти за виолончело су стандардни програм концерата и такмичења за челесте.

<sup>17</sup> Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786–1826) немачки пијаниста, диригент и композитор.

<sup>18</sup> Eugène Ysaÿe (1858–1931) чувени белгијски виолиниста, виртуоз и композитор.

<sup>19</sup> Людмила Михайловна Кокорева. *Клод Дебюсси (исследованије)*, (Москва: Музыка, 2010), 10,11



принуђена да тражи савезнике, па је 1894. године склопила савез са Русијом. Централне силе, на челу са Немачком претиле су целој Европи развојем ратне морнарице и јачањем војске, па се и Велика Британија приклонила Русији 1907. године. Овај савез назван је Антанта. Заокружење и конституисање националних држава (Француска, Немачка, Италија) и све већа сукобљеност блокова наговештавала је надолазећи рат.

Другу половину 19. века обележила је тенденција у уметности која се базира на руском националном бићу, пре свега на фолклору. Настала је национална руска школа у музици – Велика петорка.

Бурни двадесети век у Русији почео је под владавином цара Николаја Романова<sup>20</sup>. Он је наследио царство са компликованом друштвено-политичком, социјалном и финансијском кризом, као и сложене међународне и геополитичке прилике. И поред економског развоја, губитак руско-јапанског рата 1905. произвео је велико незадовољство у народу и довео до руске револуције исте године. Страдање у Првом светском рату и антиратна пропаганда (због војних губитака, несташице, инфлације) као и незадовољство приликама у самом Царству довели су до Фебруарске револуције 1917. Године. Цар био је принуђен да абдицира (17.3.1917. Русија је после 300 година владавине царске породице Романов, постала Република), да би после Октобарске револуције са породицом био одведен у Јекатеринбург, где је и завршио свој живот. Комунисти су преузели власт, настао је СССР (Савез Совјетских Социјалистичких Република) а нова власт је увела нови државни, друштвени и политички систем.

Замена империјалног система старог 300 година новим – социјалистичким, односно једнопартијским и комунистичким, представља догађај који је променио не само Русију, већ је догађај од прворазредног значаја за целу Европу и свет. Неминовно, промена је утицала на све сегменте друштва – привреду, науку, културу и уметност, веру и духовност.

Почетак 20. века у свету донео је огроман технолошки напредак (проналазак струје, радио таласа, аутомобила и авиона, отварање Суецког и Панамског канала, трансконтиненталне железничке пруге у САД и транссибирске у Русији, пуштен је у рад париски метро поводом светске изложбе 1900. године). Наука бележи открића рендген апарата, откривени су узрочници беснила, колере и туберкулозе, као и вакцине.

На пољу ликовне умености почетак века у Европи доноси модерну уметност и нове покрете – фовизам<sup>21</sup> (Француска, 1905) и кубизам<sup>22</sup> (1907–1908), затим футуризам и апстрактно сликарство (Кандински и Мондријан). Књижевност симболизма уступа место модернизму, који са собом доноси формалне, тематске и

<sup>20</sup> Николай II Александрович Романов (1868 -1918) владао је Русијом од 1. новембра 1894. до 15. марта 1917. Заједно са супругом, сином и четири ћерке убијен је 17. јула 1918. године.

<sup>21</sup> Фовизам је покрет у уметности, основан од групе сликара окупљених око Анри Матиса (Henri Matisse), својом изложбом 1905.године на Париском јесењем салону

<sup>22</sup> Кубизам је уметнички правац у модерној уметности, који је утицао на појаву апстрактног сликарства, настао око 1907.год. у делима Жоржа Брака (Georges Braque) и Пабла Пикаса (Pablo Ruiz Picasso)

садржајне промене: отворенију форму, нове начине употребе метафора, слободан стих, преиспитује социјална, етичка и културолошка начела и друге феномене.

У Москви је 1898. године отворено Московско уметничко позориште<sup>23</sup> које је на репертоару током година имало дела Алексеја Толстоја<sup>24</sup>, Чехова<sup>25</sup>, Максима Горког<sup>26</sup>, Ибзена<sup>27</sup>, Пушкина<sup>28</sup>, Гогоља<sup>29</sup>, Шекспира<sup>30</sup>.

Опера Римског-Корсакова<sup>31</sup> *Бајка о цару Салтану*, на основу истоимене бајке у стиховима Александра Пушкина, доживела је тријумф на премијери у Солодовниковом позоришту<sup>32</sup> (приватној руској опери Саве Мамонтова) 3. новембра 1900. године.

Уметност у царској Русији користила је све форме слободе. Она се развијала без икаквих ограничења. После Октобарске револуције, која би требало да се води прогресивним идејама, совјетски режим је строго контролисао и ограничавао индивидуалност у уметности, са идејом да је њен циљ да осликава нове социјалистичке тековине и буде у служби народа и Партије. И поред тако тешких околности, 20. век припада руским композиторима, као носиоцима најоригиналнијих и безвремених достигнућа на пољу музике – Стравинском (Игор Стравинский), Прокофјеву, Шостаковичу (Дмитрий Дмитриевич Шостакович), Рахмањинову (Сергей Василевич Рахманинов), Хачатуријану (Арам Ильич Хачатурян) итд.

Прокофјев је своју младост и студије на Конзерваторијуму у тадашњој престоници, Петрограду, провео у трагању за физиономијом свог музичког језика и противљењу традиционалним законитостима у компоновању, које је као и сваки студент био дужан да проучи и поштује. Током студија редовно је посећивао концерте у оквиру циклуса *Вечери савремене музике*, на којима је и наступао као пијаниста и представљао своје композиције. Критика га је сврстала у ред

<sup>23</sup> Московский Художественный театр, Основао га је 1898. године руски позоришни глумац, театролог и режисер Константин Станиславски, (Константин Сергејевич Станиславски 1863–1938) заједно са драматичарем и редитељем Владимиром Немировичем-Данченком (Владимир Иванович Немирович-Данченко 1858–1943)

<sup>24</sup> Алексѐй Константинович Толсто́й (1817–1875), руски песник, новелиста и драматичар.

<sup>25</sup> Антон Павлович Чехов (1860–1904), руски лекар и писац новела, приповетки, драма, сматра се једним од највећих новелиста европског реализма. Неки га сматрају зачетником психолошког реализма у књижевности

<sup>26</sup> Максим Горький, рођен као Алексей Максимович Пешков 1868–1936, оснивач књижевног метода социјалистичког реализма и политички активиста. После изгнанства враћа се у Русију на Стаљинов позив.

<sup>27</sup> Henrik Johan Ibsen (1828–1906) норвешки драмски писац.

<sup>28</sup> Александр Сергејевич Пушкин (1799–1837) један од најцењенијих руских песника и по многим оца модерне руске књижевности

<sup>29</sup> Николай Васильевич Гоголь (1809–1852), руски писац украинског порекла, писао је комедије, приповетке и романе

<sup>30</sup> William Shakespeare (1564–1616), енглески драмски писац и песник

<sup>31</sup> Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908), руски композитор, члан „Руске петорке, професор хармоније и оркестрације на Санкт Петербуршком конзерваторијуму. У сарадњи са Александром Глазуновим довршио је Бородинову оперу *Кнез Игор*. Током школовања на конзерваторијуму, Сергеј Прокофјев изучавао је предмет Оркестрација у класи Римског-Корсакова.

<sup>32</sup> Здание театра Г. Г. Солодовникова у Москви, културни центар у коме су се налазиле Московска приватна руска опера (Частная русская опера С. И. Мамонтова) и Оперски театар (Оперный театр Зимина), а од 1961 године Московска оперета (Московский театр оперетты)

оригиналних, авангардних и аутентичних младих стваралаца. На дипломском испиту из клавира (1912) извео је свој *Први клавирски концерт. Класичну симфонију*, као и *Први виолински концерт* компоновао је 1917. године. Следеће године напустио је своју земљу, да би са новим искуствима и пријатељствима, која су имала утицај на његова даља интересовања, компоновао, између осталог, музичко-сценска дела и балете (опере *Заљубљен у три наранџе* и *Огњени анђео*, балете *Блудни син* и *На Дњепру* итд.) и често наступао као пијаниста. Прву концертну турнеју у Русији имао је 1927. године. У периоду Велике депресије (после слома берзе 1929) која је владала Америком и Европом велике продукције – опере и балети – радили су смањеним капацитетом. Почетак тридесетих година 20. века обележило је повећано интересовање за музику Прокофјева у Совјетском Савезу, те је добијао поручбине за балет *Ромео и Јулија* и *Поручник Киже*, као и за филм. У периоду 1932–1936 живео је на релацији Париз – Русија. Дефинитивни повратак у Русију представља почетак његовог зрелог периода, у коме ће настати велики број ремек-дела из свих области музике: камерна и солистичка дела, опере, симфоније, оркестарске свите, балети, кантате и филмска музика. У уметности тридесетих година створен је концепт социјалистичког реализма (соцреализам).

„Совјетски композитори су били позвани да створе националну уметност по форми и социјалистичку по садржају. . . . Стилски, социјалистички реализам захтева задржавање тонског система композиције, широко заснован на народним мелодијама руских песама и народног певања других република Совјетског Савеза. Доктрина социјалистичког реализма се концентрише на национални развој опера и световних ораторијума, у коме се могу изразити револуционарни идеали вербално као и музички..“<sup>33</sup>

Почетком Другог светског рата (већ у августу 1941) руководство је одлучило да евакуише важне уметнике далеко од ратних сукоба. Страдање руских војника и цивила, опсада Лењинграда, Стаљинградска и Курска битка, као и многе друге битке однеле су 27 милиона живота. Парадоксално је да су у време рата уметници могли најслободније стварати, јер су стеге и контрола социјалистичког режима у Москви у великој мери попустиле, из разумљивих разлога. У ратном периоду Прокофјев је компоновао дела која представљају непревазиђене домете његовог опуса: *Пету симфонију*, балет *Пепељуга*, музику за филм *Иван Грозни*, оперу *Рат и мир*, клавирске сонате бр. 7 и 8 и обе виолинске сонате.

У изјави новинарима, један од његових синова на питање које се тиче очеве методе рада цитирао га је речима: „Моја највећа врлина је потрага за

<sup>33</sup> Nicolas Slonimsky, "Socialist Realism," *Music since 1900*. 4th ed. (New York: Charles Scribner's Sons, 1971), pp. 1490-91.

оригиналношћу. Презирем имитације и отрцане методе. Не желим да носим ничију маску. Желим увијек бити свој.<sup>34</sup>

Говорећи о Прокофјевљевом оптимизму треба узети у обзир и још једну изузетну особину његове личности – оштрину и критичност бриљантног, аналитичког ума (није случајно, био је одличан шахиста); невероватно осећање хумора давало му је снагу у суочавању са светом око себе, укључујући Совјетску власт, у својој апсолутној нетрпељивости према било каквом насиљу против личности и спољашњег притиска.<sup>35</sup>

Сонату у Де-дуру, оп. 94 за флауту и клавир написао је по поручбини државног Одбора за уметничка питања. Септембра 1942. прешао је у Алма-Ату<sup>36</sup>. Соната је настала по налогу Левона Атовмјана, службеника финансијског одељења Савеза совјетских композитора у Москви и композиторов креативни и лични асистент. Атовмјан је посетио композитора током његове евакуације и саветовао га о личним и финансијским питањима<sup>37</sup>. У исто време радио је на музици за филм *Иван Грозни* и оркестрирао оперу *Рат и мир*, а следеће године је компоновао музику за балет *Пепељуга* и завршио *Сонату*. Премијерно је изведена и веома добро примљена 7. децембра 1943. у Москви, са флаутистом Николајем Харковским (Николай Харьковский) и пијанистом Свјатославом Рихтером (Святослав Теофилович Рихтер).

У историји музике има више примера блиске сарадње композитора и виолиниста-извођача и интерпретатора. Брамс и Јозеф Јоаким, Менделсон<sup>38</sup> и Фердинанд Давид<sup>39</sup> (Ferdinand Ernst Victor Carl David), затим Леополд Ауер<sup>40</sup> и Александар Глазунов<sup>41</sup> (Алекса́ндр Константи́нович Глазуно́в). Прокофјев је, као и Шостакович и Хачатуријан, наставио традицију сарадње композитора са изузетним виолинистима свога доба и блиско сарађивао са Давидом Ојстрахом<sup>42</sup>. По

<sup>34</sup> Ronald Edwin Lewis. *Influences Seen In Prokofiev's Piano Style*, master thesis (Denton, North Texas University, 1970), 41

<sup>35</sup> Девятова, Ольга Леонидовна. „Сергей Прокофьев в советской России: конформист или свободный художник?” *Человек в мире культуры*. № 2 (2013): 51.

<sup>36</sup> Алма-Ата је највећи град и бивша престоница Казахстана.

<sup>37</sup> Stevens, Danielle Emily. *Sonata for Flute and Piano in D Major, Op. 94 by Sergey Prokofiev: A Performance Guide*, unpublished thesis (San Marcos: Texas State University, 2014)

<sup>38</sup> Феликс Менделсон био је раноромантичарски композитор, оснивач Лајпцишког конзерваторијума и диригент Лајпцишког оркестра.

<sup>39</sup> Ferdinand Ernst Victor Carl David (1810–1873) био је виртуоз на виолини и композитор, блиско је сарађивао са Менделсоном.

<sup>40</sup> Леополд вон Ауер био је чувени виолиниста и професор плејаде светских виолиниста: Јаша Хајфец (Иосиф Рувимович Хейфец), Натан Милштајн (Натан Миронович Мильштейн), Миша Елман (Михаил Саулович Эльман), Ефрем Цимбалист (Ефрём Александрович Цимбаліст) и др. Студирао је у Бечу код Јакоба Донта (Jakob Dont) и Јозефа Јоакима. Чајковски је свој концерт у Де-дуру посветио њему, као и Глазунов свој концерт у а-молу, оп. 82.

<sup>41</sup> Алекса́ндр Константи́нович Глазуно́в (1865–1936) био је руски композитор, професор и директор Петроградског конзерваторијума од 1905–1928.

<sup>42</sup> Давид Фёдорович Ойстрах (1908–1974) руски виолиниста, професор на Конзерваторијуму Чајковски у Москви. Један од најцењенијих виолиниста 20. века. Народни уметник СССР, добитник многих награда и признања (Лењина и Стаљина, Орден Леополда другог (Белгија), државне

Ојстраховој жељи, 1943. године заједно су прилагодили партитуру *Сонате за флауту* оп.94 у *Другу сонату за виолину и клавир* оп. 94а. Ојстрах је *Другу виолинску сонату* премијерно извео са Левом Оборином (Лев Николаевич Оборин) 17. јуна 1944. године у Москви.

## 5. МУЗИЧКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈСКИ ПЛАНОВИ

Интерпретацијске аспекте дефинишемо према категоризацији музичких планова Димитрија Бужаровског (1996) у његовом теоријском раду *Увод у анализу музичког дела*. Према Бужаровском основу музичког дела даје музички материјал (грађа) који затим може да се излаже (понавља) у изворном или промењеном (варираном) временском облику. Људска перцепција интерпретира музички материјал кроз седам планова музичког дела<sup>43</sup>: (1) интервалско-мелодијски, (2) метричко-ритмички, (3) тонално-хармонски, (4) инструментацијски, (5) динамички, (6) артикулацијски и (7) темпо и агогијски (*ibid.*: 13). Они се разликују од физичко-акустичког тумачења звука у којем постоје само амплитудна и спектрална енvelope<sup>44</sup>. Њихова перцептивна условљеност доводи и до когнитивне условљености у којој сазнање о њиховом постојању адекватно прати и графички знак. Интервалско-мелодијски план музичког дела означен је првим нотацијама још у антици. Метричко-ритмички план означен је мензуралном нотацијом (у време хегемоније полифоније 13–17. век – односе се на нумеричке пропорције између различитих трајања нота), тонално-хармонски – крајем ренесансе (први теоријски радови о акордима), инструментацијски – почетком барока (раздвајање вокалног и инструменталног идиома). У бароку се развила артикулација. Означавање темпа у музици почело је у 17. веку. Динамика, темпо и агогика дефинитивно заокружују своје ознаке са романтизмом, који агогику користи и као изражајно средство (рубато). У том смислу, прва четитри су део музичког записа који нису подложни било каквом утицају интерпретатора. Темпо и агогику, динамику и артикулацију Бужаровски назива и интерпретацијским плановима, јер они омогућавају индивидуално тумачење музичког текста.<sup>45</sup>

### 5.1 ТЕМПО, ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ ОЗНАКЕ И АГОГИКА

Темпо представља једну од базичних и најважнијих карактеристика музичког дела. Игра и покрети су стари као и људски род. Музика, која је одувек верно пратила

---

награде Финске итд. Њему су своја дела посветили Прокофјев, Хачатуријан, Шостакович, У току Стаљинградске битке 1942. извео је Виолински концерт Чајковског.

<sup>43</sup> Бужаровски, Димитрије. *Увод во анализата на музичкото дело*. (Скопје: Факултет за музичка уметност, 1996): 34–40, 53.

<sup>44</sup> Бужаровски, Димитрије. „Опросторење музике 21. века". Текст са научног симпозијума, 2014. 5–6.

<sup>45</sup> Бужаровски, Димитрије. 1996, нав. дело, 21.

живот читавих цивилизација, усавршавала се, гранала и развијала заједно са њима. Развојем музике ознаке за темпо добијале су многе модификаторске ознаке, као и интерпретацијске ознаке које ближе одређују расположење и начин извођења (*con anima, con fuoco, furioso, tranquilo, espressivo, appassionato* итд.). Почетак Брамсове сонате садржи низ модификатора и маркера расположења: *Vivace ma non troppo* (темпо), *piano – mezzo voce* (динамика), *dolce* (слатко – маркер расположења). Пажљивим сагледавањем свих инструкција које проналазимо у партитури стичемо увид у базични оквир одсека или дела у целини. На тим основама градимемо слојеве своје интерпретације.

У овом раду неће се хронолошки (по одсецима) анализирати улога темпа у сонатама, али се указује на тумачење делова текста који су за мене били изузетно важни и који битно утичу на обликовање, организацију, а тиме и значење избора темпа у сонатама.

### 5.1.1. Брамсове ознаке за темпо

#### Први став

Ознака за темпо првог става је *Vivace ma non troppo*. (живо, али не превише). Сама ознака темпа наговештава са каквом идејом је Брамс приступио овом ставу. Такт је 6/4, што омогућава широк дијапазон комбиновања метричких образаца и поигравања са моделом дводелности (3+3), али и троделности такта (2+2+2). Међутим, први такт почиње са два акорда у клавиру (половине са тачком), које одмах остварују утисак мира и спокоја, што се наставља до 9. такта. Стабилност клавирског пулса у дубљем регистру даје основну, тамнију и мирну атмосферу прве теме и тиме донекле прикрива именовани карактер темпа (пример 1). Почетни пунктирани ритам прве три ноте (дуга – кратка – дуга), тзв. „кишни мотив“ кореспондира са почетним слоговима “Wal-le ge-gen” Брамсове песме *Regenlied* оп. 59, која је послужила као инспирација и лајтмотив трећег става и целе сонате. У односу на стабилност пулса у клавирској деоници (дводелна подела такта 3+3), виолина наступа у синкопи. Узимајући у обзир конфигурацију метра, као и ознаку темпа, утисак „играчког карактера“ сугерише тренутак у коме ће тај први тон виолине зазвучати. Рана синкопа је примеренија идеји текста од касније (каснијег уласка). Ритмичка фигура, са осминском паузом појачава утисак грациозног плеса. Мотив се јавља и у 3. и 4. такту. У обликовању физиономије почетног мотива прве теме у првом и трећем ставу руководила сам се текстом песме, слушајући извођења Дитриха Фишера Дискауа (Dietrich Fischer-Dieskau), Ленеке Руитен (Lenneke Ruiten) и Едит Вајнс (Edith Wiens). У партитури песме почетна ритмичка фигура нема паузу између прве две ноте, али их сугласник на другој ноти раздваја. У композиторској пракси за соло глас овакав пример је потпуно логичан, јер се у кантиленама подразумева да она мора бити дужа и складна, а текст је задужен за артикулацију.

## Пример 1, почетак првог става

3

## SONATE.

**Vivace ma non troppo.** Johannes Brahms, Op. 78.

Violine. *pm.v.*

Pianoforte. *pm.v. dolce*

Прави утисак о покретљивости и живахности темпа се стиче од 11. такта, у унакрсном ритму, у коме клавирска деоница има осмински покрет, груписан у форми 6+6, са унутрашњом поделом 3+3+3+3. Деоница виолине има троделну поделу такта са пунктираним ритмом, као у примеру 2. Није уписана промена темпа, већ *sempre piano e tranquillo*. Због горе наведеног, али и таласасте динамике остварен је утисак покретљивости и усмерености фразе. О динамичким карактеристикама биће речи касније, али мотивска грађа виолинске деонице, динамички означена јасним тонским врхунцем на половини ноте (*Dis* на почетку 12. такта и нотом *De* на половини 13. такта). Таква ритмичка констелација доприноси утиску немира и експресивности.

## Пример 2, тактови 10-17

Друга тема почиње у такту 36 у доминантном Де-дуру, са ознаком *con anima*. Однос темпа друге теме у односу на основни темпо представља индивидуалну одлуку у интерпретацији, засновану на осећају за промену карактера и захтева новог музичког одсека. Композитор није записао *animato*, већ *con anima*. Проучавајући интерпретације ове сонате, доступне на You Tube приметно је да свакако постоје одступања у већој или мањој мери.

Пример 3, друга тема првог става *con anima*

Адолф Буш (Adolf Busch) – Рудолф Серкин (Rudolf Serkin) (снимак из 1931. године): општи темпо је бржи, нема промене темпа друге теме.



Давид Ојстрах – Лев Оборин (1957) свирају прелаз (од такта 11) брже од прве теме, па се друга тема не разликује много по темпу.

Ицак Перлман (Itzhak Perlman) – Владимир Ашкенази (Vladimir Ashkenazy) (1985): почетни темпо миран, јасна промена темпа друге теме – бржи темпо.

Елизабет Батијашвили (Elisabeth Batiashvili) – Пјер-Лорен Ајмар (Pierre-Laurent Aimard) (2002): врло мала разлика у односу на прву тему, али прави велико успорење у такту пре друге теме.

Јулија Фишер (Julia Fischer) – Јулијана Авдејева (Yulianna Avdeeva) (2021): први четворотакт незнатно бржи од основног темпа, други (за октаву виши) је покретљивији у темпу.

По мом мишљењу, темпо друге теме *con anima* треба бити близак са основним темпом, али утисак о промени темпа у великој мери зависи од интерпретативног плана и од њене припреме у тактовима 34 и 35. Завршетак фразе прелазног одсека у та два такта свакако захтева смирење у декрешенду. У зависности од те припреме, одређује се темпо друге теме, али органски треба бити повезан са њом. Уколико је успоравање веће, и друга тема ће одавати утисак живахнијег темпа.

Следећи детаљ који је занимљив са аспекта организације темпа у ставу је одсек (од такта 70) који уводи у развојни део. Претходи му ритенуто, а од њега почиње одсек *in tempo, grazioso e teneramente*. Играчког и грациозног карактера, у динамици *pianissimo*, са синкопираном пратњом у клавирској деоници, са кратким осминама, она одише елегантним шармом. По карактеру и значењу веома подсећа на лендлер<sup>46</sup>. У Сонати А-дур, оп. 100 у другом ставу Брамс такође користи овај народни плес. Због сличности музичког материјала и карактера, у извесној мери сам изменила редакцију (пре свега штрихове) у односу на штампану, да бих подцртала тај играчки карактер.

#### Пример 4, такт 70-77, лендлер

The image shows a musical score for measures 70-77, labeled as a Ländler. The score is written for piano and violin. The piano part has a syncopated accompaniment with eighth notes. The violin part has a melodic line with eighth notes. The tempo is marked 'in tempo, grazioso e teneramente'. There are blue annotations above the notes: 'v n v n v n' and 'r r'.

Развојни део почиње излагањем прве теме у клавиру, уз пратњу виолине у пицикату (обрнут поступак од почетка става) у *Tempo I*. Појава прве теме у виолини у Ас-дуру (такт 99) најављује драматизацију поступка развојног дела. Од такта 105 наилазимо на ознаку *poco a poco ... piu sostenuto* (107). Овај одсек (од 108) је у динамици углавном у опсегу *forte* и набијен је драматуршким поступцима, врло интензивним дешавањима у партитури. У такту 133 је врхунац овог одсека и кроз

<sup>46</sup> *Ländler* је народни плес који је био веома популаран у областима Аустрије, Немачке и Швајцарске у другој половини 19. века

њего се природно одвија мало успорење. Каденцира у 134. такту, када се смирује и припрема репризу. Од такта 154 стоји ознака *rosso a rosso.... Tempo I* (156) – реприза. Да ли то значи да је цео одсек 107-154 у споријем темпу од основног и да у репризу треба ући са убрзањем? По мом мишљењу у смислу темпа постоји неколико музички логичних целина. Прва је од 107 до 134. Такт 107 има записан *piu sostenuto* у првој половини такта, али од *sforzato* ноте Ес у виолинском штиму, клавир триолским покретом наглашава бурна догађања у музичком ткиву и фрази. Овај веома буран одсек има густу фактуру и у виолини и у клавиру, која подржава његов драматичан ефекат и свакако га не схватам као *sostenuto* карактер. Тиме и темпо не сме бити спорији. Он завршава у такту 134. у коме напетост нагло опада. Следећи одсек је 134-148. У овом делу се смењује мотивски материјал и цео одсек је слободнији у фразирању, са динамичким таласима. По мом мишљењу кључан је одабир темпа од такта 148-154. Од њега зависи реализација изнаке *rosso a rosso.... Tempo I*. Такт 148 почиње мирно, као прва секвенца почетка става, али у молу. Фразу 150-154 схватам као да је време за тренутак стало и треба се схватити као далеки и носталгичан одјек и реминисценција на светлу, дурску тему. Прелаз у репризу (154-156) тада има оправдање које је записано у нотама - *rosso a rosso.... Tempo I*

### Пример 5, такт 148-158

Од такта 208 у репризи је организација темпа још интересантнија, јер овај одсек, после кога следи смирење (217-223 *un poco calando*), уводи у коду става. Кода

почиње у такту 223, почетним мотивом става и кроз два велика узлета у такту 235 достиже врхунац. Закључни део става у коме се јавља унакрсни ритам, коришћен од такта 11-18 (165-172 у репризи). Темпо коде обележен је ознаком *in tempo*, без додатних ознака за убрзање, али га многи виолинисти свирају са убрзањем према крају става, иако сам унакрсни ритам већ одаје утисак покретљивости и већег ангажмана. Фактура у клавиру јасно и смислено доприноси овој аргументацији. У такту 235 и 236 у левој руци имамо четвртински покрет, а у десној осмински. У следећем двотакту је у обе руке осмински покрет и то је тај детаљ којим је Брамс умешно и јасно истакао да се музичко ткиво усложњава и на тај начин ствара утисак нарастања, како динамичног, тако и у смислу покрета фразе. Из тог разлога сматрам да нема потребе за значајним убрзавањем темпа, оно треба да буде природно и употпуњено великим динамичким нарастањем, као што је означено у тексту. Последња четири такта заокружују став грандиозно, стабилним покретом и јасном каденцом.

### Пример 6, од такта 233

The musical score for Example 6, starting at measure 233, is presented in three systems. The first system shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the melodic development in the violin and the accompaniment. The third system features a grandioso section with a strong crescendo and a final cadence. Dynamics such as *f*, *mf*, and *f* are indicated throughout. The score concludes with a double bar line and a fermata.

Брамс је првобитно означио *In tempo poco a poco animato e crescendo* (223 и 224) пре него што је одлучио да прецрта *animato* и остави ознаку као у *in Tempo poco a poco*

*crescendo*. У вези са овим изменама које је Брамс је направио, Браун је приметио: „Чини се вероватно да је Брамс очекивао да ће извођачи постепено убрзавати темпо од такта 223 до краја, мада не нужно у непрекидном убрзању.. Његово уклањање *animato* у такту 235 био је типичан пример опреза, означавајући да је, иако је одражавало његова очекивања, у опасности од претеривања од стране извођача.<sup>47</sup>

#### Други став

*Adagio* је темпо дела А у троделној форми АБА другог става. Такт 2/4, тоналитет Ес-дур. Део Б (такт 25) је означен *piu andante*. Промена темпа одсека Бе и однос *Adagio* и *Piu andante* такође представља једну од битних одлука у формирању концепције овог става. Тај прелаз (такт 25-29) се може спровести са постепеним убрзањем и крешендом у клавирској деоници или јасном променом темпа од такта 25. У својој концепцији овог одсека ја сам се одлучила за прву варијанту, у којој *piu andante* практично почиње у такту 29, из једноставног разлога што се одсек А завршава у декрешенду и са природним малим успорењем. Повезивање краја једне и почетак нове фразе би у темпу морао бити суптилан, у динамици *mezzo voce*. У следећем примеру је обележен почетак секвенце у клавиру, од које је осмишљено агогичко усмерење фразе и убрзање темпа, са крешендом.

---

<sup>47</sup> Jung Yoon Cho. Re-interpreting Brahms Violin Sonatas: Understanding the Composer's Expectations. PhD thesis, University of Leeds, 2017. Стр. 63

Пример 7, други став 23-34, Прелаз са *Adagio* на *Piu andante*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with the tempo marking "più andante." and a piano part with a bass clef. The piano part has a dynamic marking "p m.v." and a blue circle around a group of notes. Blue arrows point to the beginning and end of this circled group. The second system continues the piano part with dynamic markings "p" and "espress." and includes a fermata over a note.

У интерпретацији Буш и Серкин доста успоре крај дела А (од половине 22. такта скоро дупло спорије) а почетак дела Бе свирају са цезуром, тако да одвоје 23 од 24. такта. Фраза почиње упадљиво од прве ноте у 24, као посебан део става. Затим нагло убрзавају у делу Б, али од такта 27 (други мотив по реду). Даље свирају доста брзо и одсечно пунктирани ритам.

Ојстрах и Оборин (1957) почетни *Adagio* свирају доста споро и тешко. *Piu andante* је такође спорији, тако да је њихов међусобни однос сразмеран.

Код Кавакоса и Ванг прелаз је оштар, клавир одмах узима темпо *piu andante*, у карактеру марша, са оштром артикулацијом кратких пунктираних нота. Веома је контрастно конципиран став.

Повратак на део А (такт 68) прва тема у дуплим нотама, *Adagio come I*, али за разлику од дела А, у такту 87-89 имамо *stringendo*, а затим *sostenuto* у такту 89-90.

Такт 92 (кода) у клавирској деоници користи материјал дела Бе, али без промене темпа. Композитор је хтео да кода буде у истом *Adagio* темпу, да би створио утисак трагичне атмосфере, која траје до такта 110. У овом одсеку пулсирајући пунктирани покрет, који се наизменично јавља у басу и горњем гласу клавира, по мом мишљењу дочарава рад срца, који је једва чујан, а ипак звучи злокобно и претећи. Од такта 110 последњи пут чујемо основну прву тему става.

## Пример 7а, други став, прелаз на коду (без промене темпа)

string.  
string.  
sost.  
sost.  
sost.  
sost.

20

pp  
dim.  
pp sempre  
p espress.

## Трећи став

Трећи став је означен темпом *Allegro molto moderato*, умерено брзо. По форми је рондо. Темпо овог става треба размотрити у контексту његовог подтекста, пре свега, његовог литерарног значења, а затим и музичким, артикулацијским и фактурним манифестацијама. Литерарно значење реферира на носталгичну песму Клауса Грота<sup>48</sup> (Klaus Groth) по чијем тексту је Брамс написао своје песме *Regenlied* и *Nachklang*, Op. 59, No. 3 и 4. Почетни стихови „Сипај, кишо, пролиј/ Пробуди поново у мени оне снове које сам сањао у детињству/ Кад се влага пенила у

<sup>48</sup> Klaus Groth (1819–1899), немачки песник, углавном је писао пасторалне лирске и епске песме

песку!/Кад се досадна летња спарина лежерно борила са свежом хладноћом,/ И бледо лишће је капала роса,/ А усеви су били обојени у дубље плаво."

Програмска потка и текст песме одређују и темпо, али и артикулацију, изговор, наглашене слоге и разноликост ритма и дужине дахова код певача. Ритмичност стиха одредила је и музичку фразу. Ове песме се могу изводити у женском и мушком опсегу гласа. У сонати виолина има улогу гласа, са задатком да дочара артикулацију, боју и певљивост људског гласа. Самогласници, дуге ноте и сугласници, као кратке ноте у складу су са књижевним текстом. Ритмичка фигура („кишни мотив“) са почетка првог става (пунктирани ритам дуга – кратка – дуга нота) отвара тему трећег става. Фактура у клавиру (пример 7) ограничава пребрзо извођење, због поновљених шеснаестина и општег носталгичног контекста песме.

### Пример 8, трећи став

21

**Allegro molto moderato.**

The musical score is presented in two systems. The first system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro molto moderato.' and the mood is 'p dolce'. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal and piano parts, with a dynamic marking 'p' in the vocal line.

## Пример 8а, Regenlied, Оп. 59, бр. 3

10 (142)

## 3. Regenlied

Klaus Groth

In mäßiger, ruhiger Bewegung

Singstimme

Pianoforte

Wal - le,  
Re - - gen, wal - le - - nie - - der, we - cke - mir die

Контрастна тема Бе се појављује у такту 29. Нема промене темпа, али се мења карактер, због промене у артикулацији клавирске деонице.

Брамс је као контрастну тему Це у трећем ставу мајсторски уметнуо главну тему другог става. Поред сличности „кишног мотива” са почетка првог и трећег става, примена теме другог става у трећем доприноси јединству музичког материјала у целој сонати. Трећи став је темповски компактан, са дискретним гибањима у темпу и агогици.

Ознаке темпа у наслову првог и трећег става садрже модификаторске ознаке, које делују донекле двосмислено и збуњујуће. *Vivace ma non troppo* (не сувише живахно) и *Allegro molto moderato* (јакко умерен *Allegro*). Брамс је ове ознаке темпа разјаснио са метрономским индикатором – за први став половина са тачком = 64, а за трећи став – четвртина ноте = 84. То нас упућује да је тачно означио брзину извођења, али ове ознаке онда можемо схватити као инструкцију која ближе одређује расположење које треба дочарати. Тиме нам је помогао да ишчитамо и основни карактер ставова.

„Оно што лежи у основи Брамсовог упорног покушаја да задржи текстуалну и музичку кохерентност може бити да потиче од органистичких теорија уметности 19. века.”<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Susan Paik. *Brahms's Violin Sonata in G Major, Op. 78 as the Summation of the Regenlied Tetralogy*. (Indiana University, 2016), 20



„Без повезаности, без најдубље везе између сваког дела, музика постаје тривијални замак од песка без трајног утиска; само повезаност га претвара у мермер у коме се може овековечити рука уметника." <sup>50</sup>(Van Rij, The original may be found in Gotthold Ephraim Lessing, quoted in Brahms, 'Schatzkästlein', ed. Krebs, pp. 112-13, no. 412. (See Van Rij's note 11 in 'Context')

### 5.1.2. Дебисијеве ознаке за темпо

#### Први став

Темпо првог става је *Allegro vivo*, такт 3/4 (у неким издањима је означен и метричком ознаком – половина са тачком = 55), али као да нас завава одсуство пулса у почетним тактовима. Два акорда у клавиру кроз четири такта не наговештавају ни темпо, ни пулс. Само два удаљена сазвучја различитих боја и значења. Први двотакт у виолинској деоници у том контексту (слушајући двотакте у клавиру) схватам као велику триолу, иако је пулс записан као три половинске ноте. Артикулација треба допринети утиску триоле, повезивањем тонова у легату, да би се ухо слушаоца заварало. Двосмисленост схватања пулса се назире већ од самог почетка. У другом двотакту средња нота у „триоли" је скраћена паузом, због неприпадајућег трозвука ес-мола (*ес-гес-бе*), који неочекивано следи у 8. такту и има ознаку *piano poco marcato*. Тиме је овом акорду дато на значају, а тиме је остварен необичан ефекат хармонске и тоналне двосмислености и нарушавања установљеног пулса. Од следећег такта почиње колебљив покрет, који је такође асиметричан. Прва секвенца има ослонац у клавиру на првој доби (у такт 10), док другу започињу заједно. Тек од 15. такта пулс се успоставља, кроз *crescendo* и *En serrant* кулминира у такту 22 (*a tempo*).

---

<sup>50</sup> Ibid. 20. Van Rij, The original may be found in Gotthold Ephraim Lessing, quoted in Brahms, 'Schatzkästlein', ed. Krebs, pp. 112-13, no. 412. (See Van Rij's note 11 in 'Context')

## Пример 9, почетак првог става

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is marked 'Allegro vivo (55 = d.)' and 'p dolce espress.'. The Piano part is marked 'Allegro vivo' and 'pp dolce sostenuto'. The score is divided into three systems. The first system shows the initial entries. The second system includes the instruction 'p poco marcato'. The third system includes 'En serrant' and 'cresc. poco a poco'.

Друга тема (такт 42) не напушта ге-мол, али су тонови из пентатонске лествице. У дотадашњој пракси је друга тема обавезно била у другом сродном, или мање сродном тоналитету (најчешће у доминантном). Тиме је, поред новог тематског материјала постигана хармонска супротстављеност првој теми. У овом случају, карактер и пентатонски призивак су основни елементи који представљају тај контраст. Насупрот флуидном пулсу и мирном карактеру прве теме, низ пентатонских група оштре артикулације доводи до кулминације у *Appassionato* (такт 56-59), који представља врхунац зоне друге теме, потврђен снажном подлогом у клавиру, на првој и другој доби у такту. Низом паралелних доминантних септакорада наниже у клавиру припрема се завршни одсек експозиције – *L'istesso tempo très expresiff*. Завршни одсек друге теме (такт 63-83) као контраст другој теми губи осећај тока и пулса. Клавир нема пулс прве добе у такту, што је омиљена Дебисијева пракса. Тиме остварује деликатан феномен лебдења.

Развојни део почиње у Е-дуру, као *Meno mosso (Tempo rubato)* и ознаком *lusingando* у такту 84. Клавир има остинато покрет кроз четири такта (осмински покрет са нотама *e – xa*). Промена метра је на 2/4 у деоници виолине, док у клавирској остаје 3/4 суштински не мења полиритмију ни темпо, али представља

интересантан детаљ. Ту секвенцу је могао записати и као 2/4 и у клавиру (пример 9). Остављајући различите метричке одреднице приказао је дуализам, који одражава још један контраст развојног дела у односу на спољне одсеке. Нови ниво хармонског дуализма тематске идеје – прва је у Е-дуру (од 88) а друга (од 106) у Це-дуру, али у лидијском модусу са задржаном нотом фис. Као трећи контраст у односу на експозицију је нови тематски материјал. У центру фокуса развојног дела је нота фис (гес од 133), на којој инсистира и коју поново у полиритмији (украшава је глисандима) користи у следећих десет тактова. Темпо је у оквиру *Meno mosso (tempo rubato)* и *Tempo I*. У смислу темпа цео развојни део је суптилан и миран. Проседе развојног дела чине тонске боје, медитативна атмосфера и двосмислене хармонске и тоналне процедуре.

**Пример 10**, развојни део првог става, од такта 84

3

Debussy — Sonata

*Meno mosso (Tempo rubato)*

*pp*

(2) *sur la touche*

*Meno mosso (Tempo rubato)*

*pp*

*tus ingando*

*p*

Као закључак првог става следи фантастична кода, која се припрема фригијским одјецима, од такта 225 темпо *au mouvt*, преко убрзања *en serrant* (233-237). Кода почиње акордом Це-дура у фортисиму (*Molto sostenuto, con fuoco*). Овај акорд доживљавамо као повратак кући после дугог хармонског кретања. Он има катарзични и изузетно изражајни ефекат. Тај тренутак кратко траје, јер се у деоници виолине јављају фигуре које се као арабеске нижу око ноте *Ге* у локријском модусу (у средњем веку је постојао само као теоретски модус, јер га нико није хтео користити због оштрих дисонанци, чак се сматрао ђаволским). Уз дисонантне локријске арабеске (чији опсег сваки пут проширује – од мале секунде, преко кварте, умањене квинте до сексте), клавир понавља акорд Це-дура на јаким добама (двотакти). Комбинација снажног ослонца у квиру а дисонантног локријског модуса у виолини је поступак који ниједан композитор пре Дебисија није користио. Тиме се појачава двосмисленост тоналности и напетост и на бравурозан начин деконструира тоналитет ге-мола. Постоје мишљења да је тај одсек инспирисан циганским мелосом. После петог акорда у клавиру, виолина остаје сама од такта 246 и у *Stretto* (од 248 такта) виртуозним пасажом коначно долази до основног ге-мола.

Да бих приближила поступак одређивања агогике и темпа у првом ставу, упустила сам се у његову структуралну анализу. Тиме бих могла да укажем на карактеристике музичког ткива и идеје које из њега ишчитавам, јер оне у многоме утичу на временски ток. Хармонски покрет одређује и агогички. Први став пружа неограничен број нијанси у спровођењу темпа. Његова фрагментирана, флуидна структура може схватити и као импровизација. Организација темпа је у складу са индивидуалним интерпретацијским планом и оставља огроман простор за креативни приступ музичком тексту. За разлику од Брамсове сонате где су темпа складно, организовано и минунциозно уклопљена у парадигму његове музичке конструкције, у сонати Клода Дебисија извођач има ту слободу и привилегију да сваку своју интерпретацију спонтано мења, да иде до крајњих граница, трагајући за тонским, динамичким и темповским нијансама. Због тога се са лакоћом и великим уживањем изводи широм концертних светских подијума.

#### Други став

Узимајући у обзир коришћење почетне теме првог става у трећем ставу, не чуди што је назив другог става *Intermède*. Да ли га можемо тако и тумачити? Став је пун скерцозних, светлуцавих и лежерних коментара, који контрастирају прозачним и етеричним музичким слојевима, са импровизационим елементима. Он се заиста може схватити на тај начин. Други став *Intermède: Fantasque et léger* – хировит и лаган, светао (четвртина =75), вишедимензионалан је у конципирању темпа. Јасно разликујемо тематске одсеке. Због овакве структуре става, интерпретација би требала да се заснива на реализацији што оштријих контраста у динамичком, артукулационом, наративном и агогичком смислу, са пуно звучних ефеката. Улога клавира у овом ставу је виртуознија и тематски значајнија. Најслободнији одсек из визуре структуре темпа овог става представља првих 18 тактова, које можемо посматрати као рапсодичну и импровизациону уводну каденцу у виолини,

состављену из две секвенце. И поред ознака за темпо, овај почетни одсек оставља велику слободу у интерпретацији. У првих осам тактова наилазимо на следеће смернице: почетни темпо је 75. Следи *diminuendo e rallentando molto* (такт 3-4), *ad libitum quasi cadenza* (5-6), *Lento* (такт 7). И поред јасног усмерења фразе, униформно тумачење је немогуће.

### Пример 11, други став

*Fantasque et léger* (75 = ♩) *dim. e rall. molto* *ad lib. quasi cadenza*

*Lento* *più p* *pp* *f* *f* *au Mouvt*

*mf* *mf* *p subito* *p*

Током става смењују се скерцозни, прозрачни и чулни одсеци и фуриозни пасажии. Шесанестински одсеци чине интегративни фактор става. Они су прекинути са два *Meno mosso* одсека, са статичном хармонском подлогом у клавиру.

После увода следи лежеран одсек (19-27), моторичног и разиграног карактера и стабилног темпа, за којим следи *Scherzando* (27-46). У клавирској деоници појављује се паралелно кретање, са остинатом на ноти *ef* у горњем гласу.

### Пример 12, *Scherzando*

*Scherzando pizz.* *pp* *p* *p*

*Scherzando* *p* *sfz* *p*

Од 40 до 45 такта следи изражајни агогички и динамички талас целостепене фактуре, са смирењем *Cédez*. После још једног разиграног одсека, наступа *Scherzando 2* (од такта 60), *doux e expressif* (меко и изражајно) контрастан је првом и другачијег садржаја, подцртан глисандима, док клавир одржава артикулацију у остинато шеснаестинама са ознаком *piano leggiero*. Као нова идеја појављује се одсек *Meno mosso 1* (од такта 72), у коме клавир и виолина имају бајковиту, рафинирану, медитативну и етеричну унисоно мелодију, са статичном хармонском подлогом у десној руци и ознаком *expressif et sans rigueur*. У поновљеном *Meno mosso 2* (101), једина разлика је остинато пратња, која је у оба инструмента, док се мелодија уздиже изнад ње, само у клавиру. Оба одсека *Meno mosso* завршавају *Rubato* четворотактом. На крају става следи одсек који је као у огледалу са *Scherzando 2*, само измењене хармоније. Последњих шест тактова карактерише миран пасаж у Це-дуру, који се разрешава тек на последњој ноти.

Преглед структуре овог става је важан из угла обликовања темпа. Идеје одсека које се нижу, понављају, варирају и надовезују један на други, контрастирају пре свега у карактеру, артикулацији и атмосфери. Агогика се осмишљава на индивидуалан начин, мотивисан и вођен музичком интуицијом и личним рафинманом. Ознака основног темпа, која стоји у заглављу става је оквирна одредница моторичних одсека. Међутим, темпа као што су *Rubato*, *Meno mosso u plus lent jusqu'a la fin* (спорије и успоравајући до краја) зависе од осећаја мере и баланса у креирању времена. Последња ознака зависи из које тачке темпа почиње успорење, да ли ће трајати дуже и линеарно, и када ће се реализовати (касније и убедљивије, или раније, са мањим успорењем на крају). Поред ових осмишљавања темпа одсека, можда још важније је обликовати „шавове”– прелазе између одсека. Све фразе и спојеви између контрастних музичких и идеја у овом ставу, али и у целој сонати би требало да одишу природном флексибилношћу агогике. Повезивањем свих целина у мозаик испреплетених музичких идеја на природан и једноставан начин остварује се континуитет и јединство дела.

У писму Мануелу де Фаљи (Manuel de Falla) од 13. јануара 1907. на питање реализације темпа током припреме за концертно извођење *Danses*, Дебиси саветује:

„На оно што питате прилично је тешко дати прецизан одговор! Није могуће записати тачан облик ритма, као што није могуће објаснити различите нијансе једне фразе! Мислим да је најбоље да се водиш тиме како се осећаш... Чини ми се да је боја два плеса јасно дефинисана. Постоји нешто што се може извући из прелаза између првог и другог; за музичара као што сте ви то неће бити тешко, а ја сам прилично срећан што препуштам наступ вашем добром укусу.”<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Francois Lesure, Roger Nichols. *Debussy Letters* (Harvard University Press. January 1, 1987), 176.

Када сам га упитао зашто тако мало људи је способно да свира његову музику, Дебиси је, након мало размишљања, одговорио: „Мислим да је то зато што покушавају да се наметну музици. Неопходно је потпуно напустити себе и пустити музику да ради са тобом како хоће – да будеш посуда кроз коју пролази.<sup>52</sup>“

### Трећи став

Трећи став, фуриозни и виртуозни *Finale* (*Très animé*, такт 3/8, темпо 55) почиње клвирским уводом од осам тактова, *leger et lointain*, у *pp* динамици, који као одјек из далека припрема први наступ виолине, која доноси прву тему из првог става, у оригиналом хармонском покрету (*de, be, ge, ec*), у *Meno mosso*, *pp dolce sostenuto, sur la touche*. Очигледно је композитор желео да остави јасне инструкције, како би извођач могао да уочи разлику са почетком сонате (*p dolce espressivo*). Треперави увод клавира, са шеснаестинским покретом, који звучи као тремоло, сасвим другачијом фактуром и атмосфером (из далека) од првог става, није била довољано јасна одредница у интерпретативном смислу, већ аутор инсистира на боји (*sur la touche* – свирати на грифу – где је тон најтиши и најнежнији), динамици и темпу. Интересантан детаљ, по мом мишљењу, разлика у односу на први став је одсуство хармонске подлоге у клавиру *es-мол* акорда (*es-гес-бе*) у 13. такту (у првом ставу је то такт 8). Приметно је потпуно одсуство било каквих догађања у клавиру (примери 13 и 13а).

### Пример 13, почетак првог става

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Debussy's Sonata for Violin and Piano. The score is in 3/8 time and features a Violin part and a Piano part. The Violin part is marked "Allegro vivo (55 = d.)" and "p dolce espress.". The Piano part is marked "pp dolce sostenuto" and "p poco marcato". The score shows the initial chords and melodic lines for both instruments.

<sup>52</sup> Roger Nichols. *The Life of Debussy* (Cambridge University Press. 1998), 167.

## Пример 13а, почетак трећег става

Тема се после великог динамичког и агогичког узлета (*molto crescendo* и *animato*), кроз шест тактова, појављује у такту 29, са променом такта на 9/16 и *ff* динамички у Ге-дуру, виртуозним покретом. У одсеку од 51. такта наилазимо на промену такта на 3/8 и паралелно хармонско кретање до такта 63, по шеми 4+4+2+2 такта. Од такта 67 мења такт на 9/16 да би поново изложио прву тему. Средњи контрастни део (промењен тоналитет) представља предах *Le double plus lent*, чија је магична атмосфера појачана супротним покретом мелодије у виолини и клавиру. Варирана тема у молу, од такта 116 (нема предзнака, али је тема у ге-молу, поиграва се са пасажима у природном молу) има одјек валцера у клавиру, али помереног и флуидног ритма. Још једном варира тему, такт 146, која је опет у Ге-дуру, дословце идентична у виолинском парту, али се први пут у чврстом и јасном осминском ритму појављује клавир (146). Кода почиње од 172 (*peu à peu: Très animé*) поигравањем са материјалом прве теме, да би соната завршила победоносно и оптимистички. Цео став је прошаран читавом палетом расположења, али преовлађује виртуозни и егзалтирани музички карактер. Развијање и трансформисање једне музичке теме, њено приказивање кроз различите призме и перспективе у тоналном, инструменталном, темповском, фактуралном, метричком и многим другим елементима убедљиво доказује велико композиторско мајсторство. Ове процедуре трансформисања теме ронда прекида контрастни, дупло спорији одсек, *Le double plus lent* у фис-молу.

Одломци се не смеју тумачити као засебне целине, већ их треба тумачити и сагледавати као филигрански мозаик испреплетених музичких идеја. У одломку са истовременим музичким нитима, контраст између идеја може се истаћи динамиком,



артикулацијом, тонским бојама и вибратором. Трансформације тематског материјала треба посматрати као вишеструке аспекте исте идеје.

### 5.1.3. Однос према ознакама темпа у сонати Прокофјева

Два аспекта настанка ове сонате морамо имати у виду када анализирамо њен садржај, суштину, интерпретацију и поруку. Први је везан за чињеницу да је писана за флауту и клавир. „Одавно сам желео да пишем музику за флауту, инструмент за који сам осећао да је незаслужено занемарен. Желео сам да напишем сонату у деликатном, флуидном класичном стилу.”<sup>53</sup> Рад на *Сонати за флауту и клавир оп. 94* Прокофјев је започео током свог избеглиштва у Алма-Ати крајем 1942. а завршио у Перму следеће године. Премијера је одржана у Москви 7. децембра 1943. године, у време када је у Москви било много безбеднија ратна ситуација и културни живот се полако вратио у релативно нормалне токове. Премијерно су је извели Николај Харковски и Свјатослав Рихтер.

Друга важна чињеница је улога чувеног совјетског виолинисте Давида Ојстраха у адаптацији деонице флауте. Он је још пре рата, од 1939. сарађивао са аутором у настанку *Прве сонате за виолину и клавир у еф-молу оп. 80*. Прокофјев му је *Прву сонату* посветио, а 1946. године за њу добио Стаљинову награду. Ојстрах је остао у Москви током целог ратног периода и држао концерте широм СССР. После поновног сусрета у Москви, наставили су рад на *Првој*, али је Ојстрах под будним оком аутора учествовао и у преради *Друге сонате*, коју су премијерно су је извели 17. јуна 1944. године Ојстрах и Лев Оборин у Малој сали Конзерваторијума „Чајковски”. Ван СССР први пут су је представили иностраној публици на *Прашком пролећу* 2.6.1946. године (то је уједно била и прва Ојстрахова интернационална турнеја).

Током Другог светског рата СССР и САД су, као савезници, подигли ниво међусобног поверења и интересовања за културну сарадњу. Захваљујући свом предратном боравку у САД и познанству са важним музичким личностима интересовање за *Другу сонату* било је изненађујуће велико. Јозеф Сигети, натурализован Американац мађарског порекла је био међу првим виолинистима који је *Први виолински концерт* ставио на свој репертоар. *Другу сонату* премијерно је извео 22. 11. 1944. у Театру Капитол (Capitol Theatre) у Отави (Канада), а америчка премијера је одржана 26.11. у Бостону, са пијанистом Харијем Кауфманом (Harry Kaufman). Партитура је на захтев америчке стране била послата преко дипломатских служби, а Сигети је на премијери свирао из манускрипта. У првом штампаном издању (New York: Leeds Music Corporation, 1946) је понудио могуће измене у редакцији виолинске деонице. Међутим, Ојстрахова редакција (Москва, Ленинград: Музыкальнѝй сектор Госиздата 1946) је општеприхваћена, пре свега због непосредног контакта и заједничког рада на адаптацији *Сонате* са композитором.

<sup>53</sup> Sergei Prokofiev. *Autobiography. Articles. Reminiscences*, ed. Semyon Shlifstein, trans. Rose Prokofieva (Moscow: Foreign Languages Publishing House, n.d.), 131

Разлике између деонице флауте и виолине нису суштинске, али у великој мери постижу ефекат разноврсности интерпретације у тонском, динамичком, виртуозном и артикулационом смислу. Интерпретативне могућности виолине су дошле до изражаја у свирању акорада, дуплих нота, флажолета, употребе пициката и разноврсне артикулације и виртуозних потеза, као и измењених регистара и ритмичких вредности.

**Пример 14**, друга тема – флаута

**Пример 14а**, друга тема – виолина

## Пример 15, развојни део – флаута

## Пример 15а, развојни део – виолина

Деоница виолине је од стране Давида Ојстраха обogaћена изражајним и технички компликованијим сугестијама, као и елементима које виолина као инструмент пружа. Он је урадио комплетну редакцију *Сонате* (прстореди и штрихови). Колики је онда удео интерпретатора Ојстраха у коначном изгледу *Сонате*? Да ли је због његових интервенција на тексту и редакцији ова соната постигла тако велики и брз успех и постала део стандардног виолинског репертоара? Уплив разноврсне виолинистичке технике, тонског богатства, виртуозитета и генијалних интерпретативних решења које нам је осавио Ојстрах, променили су физиономију *Сонате*. Само неколико месеци дели руску од америчке премијере (и то током рата).

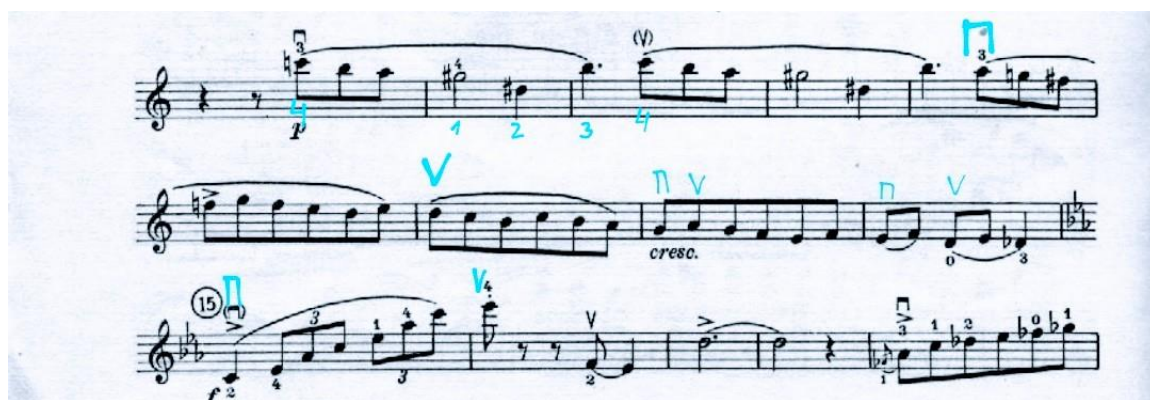
У следећем примеру (последња два такта пре броја 15) извршена је корекција лигатуре због организације штриха и промене артикулације. Деоницу виолине је

Ојстрах умешно редиговао. Уз *crescendo*, артикулација је чвршћа уз одвојене *detache* ноте. У броју 15 це-мол пасаж у *forte* динамици се свира наниже.

**Пример 16**, деоница флауте, дугачка лигатура



**Пример 16а**, деоница виолине, промена артикулације. Пасаж у броју 15 почиње наниже.



У трећем ставу такође је дошло до измена у артикулацији.

**Пример 17**, трећи став, деоница флауте



**Пример 17а**, деоница виолине



Сигети је такође био први виолиниста који је у Америци извео *Прву виолинску сонату*, 2. јануара 1948. у сали Опере (San Francisco Opera House) са пијанистом Џозефом Левином (Josef Lhévinne).

Структура ове обимне четвороставачне сонате личи на барокну црквену сонату, са ставовима умерено лагани – брзи – лагани – брзи (*Moderato, Scherzo, Andante, Allegro con brio*). Одевена у рецентан неокласичарски рафинман Прокофјева, ова соната одише једноставношћу, оптимизмом, скерцозним, бајковитим, лиричним и робусним карактерима, фолклорним алузијама и виртуозитетом. Прегледна форма и прецизност, непретенциозност изражавања музичких мисли, светла, суптилна, прозачна и безбрижна соната, лишена патетике, заједљивости и ироније прави је ужитак и за извођаче и публику. Писана је у његовом најпродуктивнијем периоду, у коме су настала ремек-дела: *Пета симфонија*, опера *Рат и мир*, балет *Пепељуга*, клавирске сонате бр. 7 и 8, музика за филм *Иван Грозни* итд.

Компаративна анализа извођења Давида Ојстраха и Џозефа Сигетија, промотера сонате у СССР и УСА може помоћи у расветљавању тумачења темпа. Прилазећи тексту са различитих концепцијских позиција, они су истакли њене квалитете и утицали на ширење и популарисање *Сонате*.

У целој сонати Прокофјев је дао само два метрономска индикатора. То су почетак првог става - *Moderato* ( $\downarrow = 80$ ) и почетак трећег става – *Andante* ( $\downarrow = 69$ ).

#### Први став

Осим почетне смернице темпа (80), цео први став нема убележене агогичке ознаке и инструкције. Осим короне у 8. такту пре коде, музички ток је линеаран и једноставан. Прецизност интерпретације, изузетно велики и важан значај артикулације, доследно и детаљно спровођење динамичких и артикулационих ознака чине окосницу доброг извођења. Настојање да се партитура улепшава различитим виолинистичким и виртуозним процедурама су у овом случају непожељне и сувишне. Карактеризација музичког ткива је од суштинског значаја. Троделност става је очигледна. Карактер друге теме (22-41) није контрастан првој по темпу. Једноставна и безбрижна друга тема у доминантном А-дуру је доследног пунктираног ритма, коју најављује клавир кроз два такта (31-32). Четвортактне је структуре. У трећем четвортакту канонски се износи материјал. Насупрот лирској првој и другој теми, почетак развојног дела је контрастан по уводном одсеку, оштрог и одлучног карактера, док се у клавиру користи моторичан шеснаестински мотив из моста (9-21). Поигравање са мотивима из експозиције у развојном делу, наизменичном појавом тема са честим модулацијама, чини га узбудљивим и тематски разноврсним. Структура је: 52. такт – прва тема у цис-молу, 58. такт – друга тема у ха-молу, 62. такт – прва тема у гис-молу, 67. такт – друга тема у Бе-дуру и 74. такт – друга тема у Ха-дуру. На крају, од такта 76. је шеснаестински мотив из моста. Честе модулације су поситигнуте мајсторском токатном фактуром и рехармонизацијом музичких мотива и секвенци у клавирској деоници.

Темпо развојног дела, иако није назначено, често се изводи брже. Тако Ојстрах са Владимиром Јампољским (Владимир Ефимович Ямпольский) на снимку из 1955.

године свира темпо 94-106. Сигети са Леонидом Хамброом (Leonid Hambro) на снимку из 1945. године свира 89-94, а на снимку са Артуром Балсамом (Artur Balsam) из 1960. године свира преко 94-99.<sup>54</sup> Почетну тему развојног дела сам свирала у темпу око 105. Повратак на мирнији темпо је реализован кроз такт пре броја 5 (у такту 51). Прва тема која се појављује у такту 52, у цис-молу је у темпу око 95, тако да је цео развојни део је покретљивији у темпу, због драматургије музичког тока. Повратак у репризу се изводи *ritenuto* и *diminuendo* од 84. такта у клавиру.

**Пример 18**, први став, развојни део, такт 51-55



После мирне репризе у којој се понавља материјал експозиције (са другом темом у основном тоналитету) следи Кода (119-130), коју сам свирала у темпу око 105. Последњи пут се појављује мотив прве теме, овог пута у Бе-дур и динамици *pp*, да би се у тек последњем такту потврдио основни тоналитет.

**Пример 19**, Кода првог става

<sup>54</sup> Преузето из рада Viktoria Zora. *Sergei Prokofiev's Violin Sonatas Op. 80 and 94bis: A historical and comparative study of manuscripts, early editions and interpretations by David Oistrakh and Joseph Szigeti*, (Doctoral thesis. London: Goldsmiths, University of London, 2017) 300.

## Други став

*Scherzo – Presto*, други став је троделне форме и нема метрономски индикатор темпа, али је са ознаком *Presto*. Брзина извођења варира у интерпретацији врхунских виолиниста. Ојстрах са Јампољским на снимку из 1955. године свира у темпу 92-100. Сигети са Хамброом (1945) свира доста спорије, у темпу 82-87, а са Балсамом (1960). године свира брже - око 92-95.<sup>55</sup> Темпо који сам ја изабрала је између 97 и 100, са темпом у Коди око 108. Суштински, темпо јесте јако важан фактор у концепцији дела, али је постизање карактера музике много значајнији. Доживљај карактеризације *Скерца* намеће и брзину извођења. Артикулација, шарм, лакоћа и микроагогика у оквиру пулса су најважнији елементи интерпретације овог става. Одсек А је такође троделан, није темповски хомоген у потпуности и метрономски једнодимензионалан. У такту (83-119) појављује се валцер – друга тема, такође скерцозног и ведрога карактера. Он представља средишњи и контрастни део моторичног и скерцозног дела А овог става.

## Пример 20, друга тема, валцер другог става (тактови 95-108)

Темпо Трија (део Бе) у интерпретативном смислу се може тумачити у складу са индивидуалним планирањем. Он је у такту 2/2. Претходни такт (половина са тачком) је изједначен са јединицом бројања у следећем (цео такт 3/4 постаје половина ноте у следећем такту). Организација односа између темпа *Presto* и *Poco più mosso* тумачи се на више начина. Ојстах прави велики ритенуто, кроз свих шест

<sup>55</sup> Ibid., 300

тактова припреме и завршава ceo A одсек у спором темпу. На овај начин прави веће смирење и значајнију припрему Трија, као одвојеног одсека. *Poco più mosso* је дискретно спорији у односу на почетни темпо. Сигети не прави ритенуто, а затим свира јасно спорији темпо и повезује ова два велика одсека (као да је *Poco meno mosso*). *Poco più mosso* се односи на план извођења целог Трија, који се по мом мишљењу треба изводити у незнатно бржем темпу. Због промене метричке јединице (у *Prestu* је ceo такт 3/4 једна јединица бројања, а у Трију је то половина ноте – и такта) и промене прегнантне фактуре и карактера у миран музички покрет, овај одсек звучи спорије у односу на велики виртуозни и скерцозни A одсек – *Presto*.

**Пример 21**, други став, Трио, Сигети (тактови 177-185)



**Пример 21а**, други став, Ојстрах (тактови 173-190)

Трио почиње распеваном руском народном мелодијом (12 тактова), за којом следе скерцозне секвенце, пуне фантастике и каприциозности. Трио је агогички слободан и разноврстан у избору темпа. Ова два карактера се смеђују наизменично и уводе у репризни део А (*Presto*).



Темпо Коде бржи, до 108. Виртуозни *Scherzo* завршава још виртуознијим унисоно пасажима у канону, у великом шфунгу и у бриљантном стилу заокружује овај став.

### Пример 22, крај другог става

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The second system also consists of a treble clef staff and a grand staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f con brio', 'ff', and 'pizz.'. There are also some technical annotations like '1 8' and '4' above notes in the second system.

### Трећи став

Троделна песма *Andante* (1-34, 35-73 и 74-94) има метрономски индикатор ( $\text{♩} = 69$ ), који указује на брзину извођења, али се по мом мишљењу односи само на оквирну одредницу, јер је овај став музички осликана руска бајка, лавиринт музичких фигура и фактуре, чаробни свет лирике и мирних медитативних тема. Чини се да у овом ставу налазимо све оно, што би могли очекивати од мајстора лирике у спором ставу, као контраст експлозивном, робусном, виртуозном и скерцозном музичком сензибилитету приказаном у осталим ставовима *Сонате*. Налазимо озарен, мистериозан и лиричан пејзаж осликан једноставношћу и суптилношћу поетске мисли у првом делу ове троделне форме. Средњи део одише маштовитим и истанчаним хроматским језиком, заједничким, а супротим кретањем деоница, које се траже и сусрећу и на самом крају става коначно проналазе. Агогика је флуидна, у складу са природним и једноставним фразирањем. У исто време пулсација средњег дела је стабилна, микроагогика постоји, али не сме нарушавати музички ток. Осим *ritenuta* у последња 4 такта, у овом ставу не постоји ни један модификатор темпа. Богатство тонских боја, артикулација у легату, микродинамички и макродинамички план, гипко прожимање деоница и једноставан ток чине овај став једним од најлепших страница виолинске литературе.

## Четврти став

Сонатни рондо, *Allegro con brio*, веселог и бриљантног карактера и захтевног виртуозитета претрпео је највише измена у односу на флаутску деоницу. Додавањем акорада, дуплих нота, лежећих нота деоница је украшена и допуњена виртуозним елементима. Де-дур тоналитет је веома захвалан за виолинистичке интервенције, јер му све празне жице на виолини припадају. Тему Ојстрах постепено обогаћује, прво у двозвучима а затим и акордима.

## Пример 23, тема четвртог става, тактови 1 и 2 (одсек А)



## Пример 23а, Тактови 53-55 (одсек А1)



## Пример 23б, Тактови 118-122 (одсек А2)



Структура става је А-В-А-С-А-В-А. Основни темпо није метрономски одређен, али се креће око 115-120. Тема (1-16) је оптимистичког, отвореног, храброг и наметљивог карактера. И у овом ставу сусрећемо се са истим поступком излагања прве теме као и у првом ставу (померање првог четвортакта наниже за велику секунду).

## Пример 24, Први став



## Пример 24а, четврти став



Прелазни одсек (17-29) је робусног карактера и мало споријег темпа, *marcato* (ја сам га изводила темпом око 114) Модификаторе темпа имамо у броју 33 (такт 30) у делу *Бе* (30-53) *Poco meno mosso*, у коме је тема у клавиру праћена виолинским контрапунктом са изражајним пасажима синкопираног ритма. Када виолина доноси тему, клавирска фактура је мирна и стабилна. Кроз *accelerando* и *crescendo* у такту 53, појављује се тема у одсеку А1 у основном темпу (54-72). Она је (пример 23а) појачана двозвучима у виолини, у првом такту. Тема је скраћена (као и тема из *Бе* одсека), па је цео одсек А1 понавља у скраћеном облику и води у средишњи и обимнији део Це (72-121).

Средишњи део става, одсек Це је вишеслојан по материјалу и дуго припреман у клавиру. Повезивање *Tempo I* у *ff* динамици са темом Це одсека припрема клавир кроз 15 тактова. Од почетне љубавне песме слободне у агогици, преко скерцозних и луцидних фреквенци, до поновљене песме у појачаној динамици *ff* и вишем регистру по Е жици, значајнијој и раскошнијој фактури у клавиру. На крају одсека се појављују почетни мотиви прве теме у доминантном А-дуру (од такта 113). Уз паралелно кретање акорада навише и велико агогичко и динамичко нарастање почиње део А2 (број 39 у нотама). Тема у виолини је још значајније украшена (пример 23б). Мајсторство изградње структуре се огледа у скраћивању прелазног одсека и модулирањем, уметањем материјала теме из дела *Бе*. Овај поступак делује

као изломљена линија и на неочекиван и оригиналан начин уводи у Б<sub>1</sub>, *Poco meno mosso*.

**Пример 25**, прелаз на Б<sub>1</sub> (140-149)

256

3007

Кода је у *Allegro con brio* (темпо око 122).

У погледу избора и организације темпа, овај став је најсложенији и најзахтевнији. Његова сложена структура одређује темпо одсека *A* (*Allegro con brio*), *Б* (*Poco meno mosso*), средњег дела *Ц*, који није означен метрономским или темповским модификатором, као и агогичка кретања унутар одсека и њихово међусобно повезивање. Ако би сложена структуру сонатног ронда *A-B-A-C-A-B-A* посматрали као троделну, у чему је део *Ц* средишњи, „реприза” *A-B-A* (1) је скраћена у односу на прву конструкцију *A-B-A*. Композитор сабија и усложњава већ изложени материјал, различитим хармонским процедурама додаје драматичнију димензију, самим тим промене темпа одсека су чешће и тим поступцима доводи до

маестралног, узбудљивог и ефектног краја. Кода је бравурозна и виртуозна, цео став као да завршава у крешенду динамике, виртуозитета, енергије и темпа.

Избор брзине извођења контрастних одсека Бе и Це у извођењу Ојстраха (1960) изгледа *Allegro con brio* 114-117. *Poco meno mosso* 80-85 (тактови 35-50). Средњи одсек Це око 85.

Сигети (1945): *Allegro con brio* 111-113. *Poco meno mosso* 104-107 (тактови 35-50). Средњи одсек Це око 88.<sup>56</sup>

Мој избор темпа је ближи Ојстраховом, с тим што сам одсеке А свирала мало брже, око 120.

Промене темпа у ставу не долазе до изражаја као оштре и намерне, атмосфера дела и његов музички ток профилисани су природно, јасно и непретенциозно.

Одабир темпа у сонати двоструко је профилисан. Означене метрономске инструкције појављују се у првом и трећем ставу. Брзи ставови нису на тај начин прецизирани и на тај начин пружају могућност виртуозитета, који нису сами по себи циљ, већ доприносе скерцозном, односно бурлескном карактеру другог и ватреном и оптимистичном завршном ставу.

Познато је да је Прокофјев инсистирао на прецизности интерпретације и поштовању свих ознака у партитури. Пратећи његове захтеве интерпретација је једноставна и јасна. Као што је већ речено, музика је сама по себи довољно занимљива у сваком погледу, да је осмишљавање свих интерпретацијских планова за мене била занимљив, али лак посао. Јасне структуре и динамичких и артикулационих инструкција, разгранате и маштовите фактуре, разноврсних карактера и врцавог виртуозитета, експресивних и лиричних кантилена ова соната представља прави ужитак за извођаче. Профилисање свих карактера и атмосфере ставова се постиже добрим одабиром техничких и интерпретативних елемената.

Функционални однос тонике и доминанте потврђује (за разлику од Дебисија) основу тоналног система, као полазна основа у његовом проширивању и истраживању модернијих хармонских сазвучја. У сонатном облику првог става користио је устаљени облик испољавања друге теме у доминантном тоналитету (као и Брамс). За разлику од њих Дебиси излаже другу тему тоновима пентатонске лествице у оквиру основног ге-мола.

---

<sup>56</sup> Ibid., 300

## 5. 2. ДИНАМИКА

Динамика представља друго базично и најмоћније изражајно средство, које музици даје суштинску димензију и одређује њену физиономију и значење. Она је срж сваког музичког дела и најдиректније преноси музичку поруку и делује на слушаоца. Динамика је релативан појам и зависи од више фактора: величине инструменталног или вокалног корпуса, од простора у коме се изводи, од квалитета самог инструмента (у инструменталној музици), музичких захтева и стила дела, као и од личности и темперамента самог извођача. Динамика је у доба барока била скромнијег опсега него данас. Пре свега због особина расположивих инструмената. Барокни гудачки инструменти користили су цревне жице и барокно гудало. У 18. веку долази до модернизације гудала<sup>57</sup>, што је у великој мери унапредило виолинску технику и начин пројекције тона, артикулацију и омогућило виртуозитет интерпретације. У доба романтизма делују композитори-виртуози на виолини: Николо Паганини<sup>58</sup> (Niccolò Paganini), Хенрик Вијењавски<sup>59</sup> (Henryk Wieniawski) Хенри Вијетан<sup>60</sup> (Henri Vieuxtemps), Пабло де Сарасате<sup>61</sup> (Pablo de Sarasate) и други.

До 18. века чембало (клавсен, хапсикорд) је било, поред оргуља, главни инструмент са клавијатуром. Звук чембала је скромног динамичког опсега и не пружа могућности динамичке резноврсности. Као солистички инструмент појављивао се до почетка 19. века. Развојем клавира, који постаје доминантно присутан у свим жанровима музике, динамика постаје нова и значајна компонента музичког дела. У периоду романтизма композитори-пијанисти активно учествују у музичком животу Европе – Фредерик Шопен, Франц Лист (Franz Liszt), Клара Шуман, Брамс и многи други, представљајући своја дела на концертима. Клавир се као одговарајући медиј користи за нове трендове у музици. Тиме динамика добија своју важну интерпретацијску улогу у музици.

### 5.2.1. Динамика у Брамсовој сонати

Динамика у Брамсовој сонати има изузетно важно интерпретативно значење и носи и одговарајуће ознаке. Сагледавајући динамику првог става уочљива је преовлађујућа *piano* динамика (p). *Forte* се у експозицији појављује у 17. такту, 25-28, 42-43 и 51-52. Међутим, свака *piano* динамика има и додатно интерпретативно

<sup>57</sup> François Xavier Tourte (1747–1835) био је француски гудалар, заслужан за огромна побољшања и модернизацију гудала. Он је стандардизовао дизајн данашњег гудала.

<sup>58</sup> Niccolò Paganini (1782–1840) један од највећих виртуоза свог времена, оставио је спревазиђена капитална дела виолинске литературе – концерте, каприсе и комаде.

<sup>59</sup> Henryk Wieniawski (1835–1880) пољски виолиниста и композитор.

<sup>60</sup> Henri François Joseph Vieuxtemps (1820 – 1881), виолиниста и композитор, представник франко-белгијске виолинске школе.

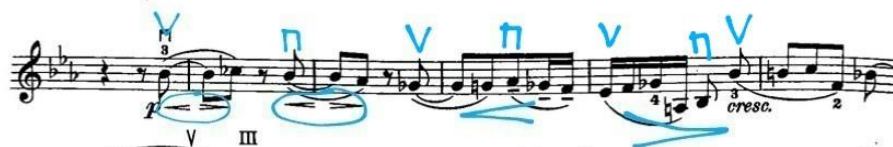
<sup>61</sup> Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués (1844 –1908) шпански виртуоз, композитор и диригент.

објашњење. Почетак – прва тема има инструкцију *piano mezzo voce, dolce*. У такту 11-12 *sempre piano e tranquillo*. Друга тема (такт 36) – *piano con anima*. Такт 51- *piano dolce* итд. Разлика у почетном и *piano* друге теме је на тај начин прецизно дефинисана. Брамс није записао *animato*, што би могло имплицирати темповску одредницу. *Con anima* указује на промену расположења. Играчки одсек у такту 70 је у динамици *pianissimo grazioso e tenderamente*. Инсистирање на интерпретацијским ознакама динамике јасно указује на какве врсте и варијанте *piano* динамике упућује партитура. Тумачећи ове ознаке извођач добија и ширу слику организације музичког текста, али и финих нијанси расположења које треба да дочара у својој концепцији и реализацији дела. Пажљива, суштинска и минунциозна анализа значаја и улоге динамике у огромној мери осигурава доследну и упечатљиву интерпретацију. Лепота тона и певљивост фразе се подразумева у интерпретацији ове сонате. Тон виолине је најприближнији људском гласу. Зато и не чуди, по мом мишљењу, што је у тренутку у коме је Брамс примио тешке вести о Феликсовој болести и смрти посветио раду баш на сонати за виолину. Могуће да је инспирацију (из својих песама из оп. 59) на најдирљивији и најинтимнији начин могао да дочара звуком виолине и тиме пошаље поруку утехе и туге Феликсовој мајци, Клари Шуман. Међутим, само леп тон виолине није довољан у интерпретативном смислу. Постоји пуно различитих нијанси појма лепоте у овој сонати. Због тога и треба инсистирати на разноврсности значења *piano* динамика у првом ставу и начинима на које их треба изразити. Најједноставнији и најправилнији начин је пратити линију инструкција коју нам је композитор записао у партитури.

У реализацији овако постављене динамике прво питање које се намеће већ у првом такту је количина и врста тона којом започињемо сонату. У пола гласа – *mezzo voce* – у односу на шта? Дочарати звуковно појам *mezzo voce* је релативан појам и зависи од фактора о којима је било речи – квалитет инструмента, акустичке особености и величина сале у којој се одвија наступ, од боје и квалитета тона клавира. У интерпретативном смислу значи нежан и интиман начин обраћања. Тешко је у току припреме за концерт (у просторији у којој се вежба) одредити тачан интензитет звука којим ће се отпочети извођење сонате. Ако поставимо себи задатак да одредимо драматизацију експозиције, свакако ћемо поставити линију развоја ових динамика (*piano mezzo voce, dolce – sempre piano e tranquillo – piano con anima – pianissimo grazioso e tenderamente*) и тражити њихово пуно значење. Увидом у шире постављену слику динамике експозиције и четири различите интерпретацијске ознаке, можемо доћи до закључка да је динамика друге теме *piano con anima* најактивнији и најотворенији облик *piano* динамике, али сва четири имају сасвим различиту улогу у излагању музичког текста. Остварење таквог задатка је императив који сам покушала да достигнем у свом истраживачком раду на првом ставу. Тек у сали, на генералној проби, трагамо за овим детаљима, што захтева велику адаптивност и аудитивну осетљивост. Свакако, постоје познате закономерности у пројектовању тона – брзина кретања гудала, тачка контакта струна и жице, количина струна које користимо, притисак и врста и интензитет вибрата. Међузависност свих ових елемената и њихова идеална комбинација и примена доводе до задовољавајућих резултата. Улога вибрата је посебно значајна, јер битно утиче на боју и тембр тона.

Поред широких динамичких замаха, дуго припреманих врхунаца и дугачких и богатих музичких мисли, Брамс користи и карактеристичне динамичке ознаке које служе да на једној или неколико нота детаљно искаже најтананије микропланове своје фразе. У примерима 26 и 26б *crescendo* и *decrescendo* практично треба извести на једној ноти. Поред евидентне графичке сличности, суштинска разлика је у карактеру фразе. У примеру 26б задата динамика се изводи на ауфтакту за другу тему прозраног и ведрога првог става, тако да се ефекат добија не из притиска, већ из брзине кретања гудала, које треба најбрже водити на средини ноте (на почетку и крају гудала брзина је минимална). На тај начин добија се ваздушаст, прозрчан, шармантан и ведар карактер. У примеру 26, на почетку трагичног другог става Гедур сонате, извођење овог уздаха мора имати тежак, дирљив и драматичан карактер. Тамна и туробна фраза се мора дочарати специфичним захватом, који подразумева промену места контакта гудала и жице током те две ноте. Почиње од врха, на грифу. На другој осмини (нота бе) гудало прилази кобилици и тада, у центру, добијамо најјачи тон. Нота цес се тада свира опет ближе грифу. На тај начин добијамо „кружни” покрет гудала, који не иде паралелно са кобилицом. Када се у центру ноте дода и вибрато, добија се записан и интерпретативно осмишљен ефекат. У примеру 26а композитор је јасно ставио до знања какве изражајне смернице је имао у овој фрази. Јасно је да имамо два мала динамичка таласа, с тим што је други за нијансу снажнији.

**Пример 26,** други став, такт 9-14



**Пример 26а,** (134-141) трећи став, тактови 136 и 137 имају динамичке ознаке



Пример 266, Соната А-дур, оп. 100, бр.2. Први став, друга тема



Пример 26в комбинација дужих крешенда и означавање динамичког центра секвенце и динамичких ознака на једној ноти



У седећем примеру у динамици *piano* (31-33), клавир излаже „кишни мотив“ у пратњи виолине. Двозвучи се у нијансама разликују по динамици. Хармонска напетост и опуштање се наизменично јављају (септима – секста), што се манифестује и у микродинамици, коришћењем осмишљене расподеле гудала и разноврсног притиска на жицу. Затим следи двотакт са јесним динамичким таласом.

Пример 27, први став, такт 28-39



У трећем ставу се Брамс односи према динамичким ознакама на исти начин као у првом. Први *poco forte* појављује се тек у такту 45 (тема Бе). После теме Це, која је преузета из другог става, следи динамички врхунац става, који се припрема од такта 92 и кулминира кроз 106. такт (опет тема другог става) до свог врхунца у 110. такту. Соната завршава у динамици *piano*, кишним мотивом, чиме заокружује и обједињује тематско јединство сонате, а крај звучи као последњи опроштај, у складу са у претходном делу рада већ поменутиим значењима.

### 5.2.2. Дебисијев третман динамичких ознака

Динамика у Дебисијевој сонати има колористичку улогу. Поред хармоније, значајно доприноси импресионистичкој тонској палети деликатним мешањем тонских боја. Промене динамике су углавном нагле и брзе, неочекиване као и дебисијевске хармонске промене у несродна и неочекивана сазвучја. Употребом тритонуса (прекомерне кварте), нарушава се однос тонике и доминанте, па тоналитет нема стабилност. Пример потенцирања тритонуса сусрећемо у односу прве теме и развојног дела првог става (ге-мол, Е-дур, која је паралелни дур цис-мола), као и у прва два акорда са почетка става- ге-мол и Це-дур, где опет имамо интервал *бе – е*. Из тог разлога, не препознајемо ни дијатонски квинтни круг, па је немогуће користити традиционалне дијатонске модулације. Употреба пентатонике, целостепених лествица (које можемо назвати првим атоналним материјалом), прекомерних квинтакорада, паралелног кретања акорада, модуса, нонакорада и хроматике одузимају сонати као старој форми њене традиционалне хармонске и дијатонске атрибуте. Дебиси задржава форму, али је претвара у сасвим нови звучни феномен користећи између осталог модусе. Композитор, који је препознатљив по кратким формама, сонати оставља само основна обележја форме (троставачност, конструкцију сонатног облика у првом ставу...). Кодирање Дебисијевог хармонског језика је сигуран путоказ за обликовање фразе, динамике, вибрата, артикулације. Практично, сви извођачки планови налазе упориште у хармонским обрисима дела и њиховим кретањима, бојама и одјецима.

Када би упоређивали светлост као неухватљиви и стално променљив феномен у сликарству са тонским бојама у Дебисијевој сонати, могли би се одмах задржати на прва два почетна акорда у клавиру (ге-мол и Це-дур). Та два акорда имају сасвим различиту боју и значење. Други звучи оптимистично и као да је осветљен сунчевим зраком. Ознака за први наступ виолине *piano dolce espressivo* захтева тон који треба да буде прозрачан и ваздушаст. Тонска густина, боја и значење исте интерпретативне ознаке код Брамса се разликује од Дебисијеве. Експозиција је разноврсна у динамичким ознакама. Обилује наглим променама, од *pp* до *sff* и *forte* динамике. *Fortissimo* се појављује једино у коди (од 237) а *forte* динамика само на још два места у ставу – *Appassionato* (56-59 и 191-195 у репризи). У читавом ставу преовлађују *piano* и *pianissimo* и честа краткотрајна *crescenda* и *decrescenda*.

Развојни део: Е-дур. Секвенца у 88. такту почиње од *fisc*, у оквиру Е-дура.. Друга секвенца је у Це-дуру, све повисилице су уклоњене (такт 106) али исто почиње секвенцу од *fisc*, али сада у лидијском модусу. Уникатан и оригиналан детаљ, поготово ако имамо у виду тритонус *ce – fisc* (прекомерна кварта) о чему је било речи. Развојни део, какав је коришћен у претходним историјским стиловима (поготово од Бетовена, где мотивским радом потенцира драматску борбу и победу) код Дебисија добија сасвим другачије значење. Он не користи мотивску грађу из експозиције. Кроз нови материјал супротставља секвенце у односу дур – модус, и њиховом флуидном ритмичком текстуром остварује рад са музичким материјалом, али на потпуно нов, модеран и генијалан начин. Оваква процедура у његовој композиторској пракси сугерише и употребу интерпретативних елемената – динамике, вибрата, агогике и артикулације. Можемо динамику схватити и као игру светлости и сенке. У обе секвенце је *piano* динамика записана у пертитури, али се мора променити и боја тона, вибрато и динамика. Интерпретативна ознаке изнад секвенце је *sur la touche* изводи се на грифу, уз употребу бочних струна, да би се добила што мекша и прозачнија боја тона. Модус, као звучни феномен дисонантнији је и његова боја је гушћа и тамнија. Фис је значајна нота у обе секвенце и на њој инсистира, око ње се мења и развија хармонија. Контраст се зато може постићи променом динамике. Први став је најбогатији динамичким слободама у нијансирању. Форте динамика не сме прелазити границе тонског квалитета. Сонорност и заобљеност тона у форте динамици је императив мог схватања Дебисијевог тонске палете. Тонске нијансе у тишој динамици би требало посебно пажљиво сагледати и обогатити читавом лепезом различитих нијанси у оквиру *piano* и *pianissimo* динамике. Читав дијапазон динамике на виолини постиже се променом тачке контакта гудала и жице. То је простор од свега 5-6 центиметара, од кобилице до грифа. Могу се одредити четири основне тачке на том растојању, које би оквирно представљале динамику *f*, *mf*, *mp* и *p*. Извођење *forte* динамике се постиже свирањем близу кобилице, а *piano* свирањем на грифу. Врхунско умеће је пронаћи што више нијанси између та два динамичка пола. Други елемент који утиче на разноврсност динамике је брзина гудала, а трећи је количина струна. Свирање пуним струнама ближе кобилице даје квалитетан и соноран *forte*, док свирање са што мање струна (бочне струне) на грифу производи прозачан *piano*. Густина тона зависи и од брзине кретања гудала. Комбинацијом свих ових поступака додајемо и коришћење вибрата, који такође треба бити што разноврснији. Сви ови захвати у техничком смислу пружају моћне интерпретативне алатке, које служе да озвуче наш унутрашњи доживљај и остваре интерпретативне планове и задатке у једном музичком делу.

На Думенилово питање (Maurice Hippolyte Dumesnil – француски пијаниста) о инструкцијама везаним за динамику, Дебиси је рекао да динамичке ефекте не треба преувеличавати.

На крешенду који је водио до врхунца, са ознаком *ff*, стао је поред мене: „Молим вас, не претерујте са овим крешендом. Звучи превише драматично;

почните тише и постићи ћете исти ефекат без нарушавања квалитета вашег тона."<sup>62</sup>

Други став је јасне структуре, која се састоји из више тематских идеја. Став почиње врло изражајном и разноврсном динамиком у првој и другој реченици увода-каденце, од *forte*, до *pianissima*. Моторични одсеци су у *piano/pianissimo* динамици, са незнатним крешендима уписаним у партитуру. *Scherzando* 1 намеће нагле и брзе промене динамике, са ефектима *сфорцанда*. *Scherzando* 2 је експресиван, нежан и прозачан. *Meno mosso, expressif et sans rigoureux* у првој реченици је у *mf* динамици, док је друга са истом интерпретацијском ознаком, али у *piano* динамици. Разноврсност динамичке палете, карактеризације и музичких идеја које се нижу и смењују, изненадни тонски ефекти и богатство боја је основна карактеристика овог става.

Трећи став почиње динамиком *sur la touche* (итал. *Sul tasto* – свирање на грифу, да би се добио што мекши тон), али се тема ронда појављује у *ff* динамици, експлозивног виртуозитета. Динамику варираних тема композитор такође мења. Када се она појави у молу (116) и у последњи пут у коди (176) динамика је *pp*.

Пример 28, почетак трећег става

Пример 29, трећи став, тактови 22-33 (тема почиње од 28. такта)

<sup>62</sup> Roger Nichols. Op.cit., 159.

### 5.2.3. Динамика у сонати Прокофјева

Динамичка палета у експозицији првог става сонате је ненаметљива и једноставно обележена, углавном на почетцима секвенци и у широким потезима, уз врло мало додатних сугестија. Првих осам тактова има ознаку *mf*, затим следи *piano*, који траје до 14. такта, у коме *crescendo* води до *forte* динамике у 15. такту. На први поглед имамо осам тактова *mf* и пет тактова *piano* динамике са крешендом на крају. Анализирајући партитуру у првих осам тактова налазимо на структуру 4+4 и непромењену динамику. Први четвортакт је у Де-дуру, уз кокетирање са зоном ге-мола и Бе-дура у само прва два такта. Други почиње у 5. такту у Це-дуру са истим поступком. Ова два четвортакта по својим тонским особинама и интересантним хармонским поступцима и њиховим бојама (поступком паралелног померања комплетне фактуре четвортакта са Де на Це-дур), треба искористити да се постигне диференцирано звучање. Одабир филигранског динамичког нијансирања у циљу постизања колоритне разлике између њих зависи од схватања њиховог међусобног звучног односа. Први четвортакт отвара сонату. Његова светла боја пуна је аликувних тонова (Де, А, Е). У другом четвортакту ноте Це, Еф, Ес (клавиру уз ноту Ге у виолини звучи у басу нота Ас) немају такве особине, тако да саме по себи звуче тамније. Њихове физичке особине наравно не морају утицати на динамички план и нису једино могуће решење, али по мом мишљењу цела идеја паралелних секвенци у овом случају има своје утемељење у музичкој логици. Други двотакт треба у том случају свирати за нијансу затвореније и тишом динамиком.

Од 9. такта (мост) нови материјал се три пута излаже у моторичном шеснаестинском покрету у *piano* динамици у виду три двотакта. Истим поступком као у првих осам тактова, композитор мења трећи двотакт хармонским силаском наниже. У динамичким ознакама нема промена, али се трећи двотакт (13-14) може другачије третирати – тамнијом бојом и нижом динамиком. Самим тим и *crescendo* на крају 14. такта делује убедљивије и моћније.

Друга тема се од 22. такта излаже у четвортактима, са почетним динамикама *piano*, *mp*, и *mf*, док је последњи у е-молу у 35. такту у динамици *piano*. Микродинамика у овим секвенцама постоји и креће се заједно са мелодијском линијом. Најистакнутија нота се свира са појачаним вибратором и више гудала.

Пример 30, микродинамика (такт 19-30)



Развојни део карактерише појачана динамика  $mf - ff$ , у коме се поиграва наизменичним изношењем прве и друге теме, као и фактуре у клавиру проткане шеснаестинским мотивима из моста, уз низ модулација. После контрастне теме на почетку, прва тема се појављује први пут, у *forte* динамици. Да би се подвукла драматизација развојног дела, брзим смењивањем мотива прве и друге теме уз честе модулације и углавном *forte* динамици, у првој теми јавља се шеснаестински, а не триолски ритам. У експозицији и репризи остаје миран триолски ритам.

Пример 31, (50-54) развојни део – шеснаестинске уместо триолске групе



Пример 31а, (58-64) развојни део



## Други став

Динамика у другом ставу се у појави теме у одсеку А креће између *p* и *mf*. *Forте* динамика се појављује тек у мосту, у такту 62 и низом пасажа доводи до врхунца у *ff* динамици у такту 75. Друга тема-валцер је у *forte* динамици. Скерцозни одсеци су углавном у *piano* до *mf* динамици, јер се артикулација која је примерена за овакав одсек и не може изводити у појачаној динамици (кратке стакато ноте). Као и у материјалу, контрастни одсеци (мост, друга тема и одсек Бе) су у разноврсној динамичкој палети, од *piano espressivo* до *ff*. На такав начин се и у динамичком смислу јасно оцртавају обриси разноликих музичких материјала. Средњи део Бе није динамички хомоген. Руска песма на почетку је у *piano* динамици, а затим следи *forte*. Промене динамике у овом одсеку су честе и изненадне. Градације су кратке а динамички дијапазон огроман.

## Пример 32, одсек Це другог става 157-177



Трећи став је обојен дивним замагљеним тоном, у служби мирне и чаробне поетске приче. Углавном се креће између *pp* и *mf* динамике. Ни једном није уписана *forte* динамика. Ратноврсност тонских боја постиже се специфичним контактом гудала и жица, прозачним и деликатним покретима десне руке.

Четврти став је обојен ведрим и здравим тоном, јарких боја и појачане динамике, која се углавном креће између *f* и *ff*. Једина оаза мира и спокоја, у динамици *piano* је поетична тема из Це одсека. Друга тема је у динамици *tr*.

Прокофјев је маестрално конципирао *Сонату*, приказујући четири контрастне музичке слике, уклопљене у складну целину, лишену његове карактеристичне заједљивости и сарказма. Уобличена као класични сонатни циклус, соната приказује његов рафиниран и оригиналан музички језик. Једноставност и природност музичког тока садржи у себи богатство идеја, контрасна расположења и карактере и богату динамичку палету, која их подржава и обогаћује.

### 5.3. АРТИКУЛАЦИЈА

Артикулација у музици представља начин изражавања, дикцију, експресивно читање партитуре и њену надоградњу. Темпо и динамика су базично важни интерпретацијски планови, али се артикулација позиционира као најважнији комуникативни феномен у једном концертном извођењу и од круцијалне је важности у обликовању интерпретације. Као што је већ речено, избор темпа и динамике у извесној мери зависи од акустичких особина инструмената (у овом случају виолине и клавира) и концертне сале. Артикулација се у већој мери мора прилагодити величини простора, као што је случај у позоришту. Добра дикција једног глумца подразумева разговетност текста, тако да га гледалац у последњем реду савршено може разумети. У интерпретацији музике, ово правило важи на исти начин. Сугласници (кратке ноте) морају бити јасни и одсечни у великим и јако акустичним салама (или црквама) да не би долазило до разливања звука и нејасног изговора. Артикулација представља интрепретацијски план који прати инструкције из партитуре али оставља највише слободе у индивидуалном тумачењу музичког текста.

Начини повезивања или одвајања кратких нота у смислу артикулације формиран су још у доба барока. Легато, нон легато, тенуто, портато, стакато, маркато, тенуто, акценти, сфорцата припадају групи артикулацијских ознака из текста. Спикато (*spiccato* гудало се спушта из ваздухана жицу и напушта је опет после сваке ноте<sup>63</sup>), сотије (*sautille*), рикоше (*ricochet*), мартеле (*martele*), деташе (*detache*), акцентовани деташе (*accented detache*), гранд деташе (*grand detache*), флаутандо (*flautando*), лежећи (*linked*) и летећи стакато (*staccato volante*), артикулисани легато, коле (*colle*, свира се из надлактице, као и из ручног зглоба, користећи оба у исто време, са тим да се гудало подиже после сваке ноте<sup>64</sup>) су елементи виолинске технике десне руке. Владање свим њеним аспектима представља предуслов за успешно извођење, а маштовита примена виолинске технике у служби тумачења партитуре је предуслов успешне интерпретације.

Ноте које су повезане лигатуром могу се артикулисати (изговарати) на више начина: у бржем темпу је неопходан брз, лак и моторичан пад прстију на жицу (артикулисани легато), а у умеренијем темпу врстом вибрата, који је посебан за сваки прст (између нота настаје мали прекид у вибрату). Уколико је фраза мирног или распеваног карактера, вибрато се изводи без прекида, преноси се са прста на прст, па уз легато у десној руци кантилена може попримити лик оперске арије (*Cantabile*).

<sup>63</sup> Иван Галамиан. Свирање на виолини и виолинска педагогија, Универзитет уметности у Београду. Београд 1977, стр. 74

<sup>64</sup> Leopold Auer. Violin Playing As I Teach It. (Dover Books On Music: Violin). Alfred Publishing, NY: 1980. Str. 72



## Легато

**Пример 33**, Прокофјев – други став (62-69), артикулисани легато.



Пад прстију у овако брзом темпу мора бити прецизан и брз, да би свака нота у пасажу била изговорена.

**Пример 34**, Брамс – први став, (5-12)



Легато у десној руци, артикулација из вибрата, који није општи, већ артикулише сваку осмину посебним (артикулисаним) вибратором. Осминске пасаже (тактови 6, 8-10) треба изводити потпуним везивањем нота у легату, складним променама жица, али са јасном артикулацијом у левој руци.

**Пример 35**, Брамс- други став (83-95), пример повезивања нота у легату сталним вибратором



Пример 36, Дебиси- тема трећег става (23-34), артикулисани легато.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with the tempo and dynamic markings "Poco a poco. Animato e cresc." and "molto cresc." followed by "sf". The music consists of eighth-note patterns with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. There are also markings for breath or phrasing like "(9)" and "(16)". The bottom staff is in bass clef and features a continuous eighth-note accompaniment with slurs and accents.

Изразито изражена артикулација и активан пад прстију леве руке.

Пример 37, Брамс – почетак трећег става, артикулисан вибрато (на свакој ноти појединачно)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. It begins with the tempo marking "Allegro molto moderato (♩ = 84)" and the dynamic marking "p dolce". The music consists of quarter and eighth notes with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The bottom staff is in bass clef and features a continuous eighth-note accompaniment with slurs and accents.

Пример 38, Прокофјев (157-176) други став, одсек Це.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 3/4 time signature. It begins with the tempo marking "Poco più mosso del d. d." and the dynamic marking "mf". The music consists of quarter and eighth notes with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The middle and bottom staves are in bass clef and feature a continuous eighth-note accompaniment with slurs and accents. There are also markings for breath or phrasing like "(V) rit." and "p".

Првих пет тактова се изводи појединачним вибратором за сваку ноту. Следећих дванаест тактова мирна кантилена се изводи непрекидним вибратором (тема Це одсека). Шеснаестине су у артикулисаном легату изговорене активним и брзим падом прстију на жицу (последњи такт). Тако се добија разноврсност у остваривању различитих легато артикулација

Пример 39, Дебиси – први став (26-40), легато са динамичким таласима.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with the dynamic marking "p" and the tempo marking "simili". The music consists of eighth-note patterns with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The bottom staff is in bass clef and features a continuous eighth-note accompaniment with slurs and accents.

Свира се без вибрата, али са убрзањем/успорјењем гудала и расподелом гудала.

Пример 40, Прокофјев, трећи став.

Легато се изводи мирним и нечујним падом прстију на жицу, да би се добио утисак замагљеног бајковитог карактера.

Пример 41, Дебиси, први став (86-97)

Легато са истакнутим нотама које се чују као други глас. Изводе се благим одвајањем од претходне лигатуре и додавањем брзине гудала

Пример 42, Брамс – трећи став (7-14), груписане 2+2 ноте под једним луком.

Променом штриха и добрим прсторедом остварује се задата артикулација.

Пример 43, Брамс- први став (11-19)

Осмине се свирају активније него дугачке ноте, јер у супротном остају тонски недовољно изражене. Дуже ноте ће свакако звучати довољно јасно, али се кратке морају изједначити са њима.

#### Пример 44, Прокофјев, друга тема првог става



Пунктирани покрет се свира у легату, шеснаестине су јако битне и активне.

#### Кратке ноте које су у легату или благо одигнуте од жице

Извођење кратких нота захтева посебну пажњу и умешност. У зависности од захтева текста могу бити исвиране на жици (у легату) или одвојене од жице

#### Пример 45, Брамс - почетак првог става - „кишни мотив”



Пауза између прве две ноте је од изузетног значаја, јер означава уздах. Одизањем гудала са жице оне се одвајају. Дужина и брзина гудала, место контакта, количина струна и притисак су чиниоци који утичу на обликовање почетног мотива. Осмина је навезана на трећу ноту. Црта изнад осмине не значи да се она одваја и од претходне и од следеће ноте. У следећем такту легато мора бити артикулисан из вибрата, јер би одвајање у десној руци (портато, који можемо чути у одређеним извођењима) било непримерено у овом мотиву. У следећа два такта понавља се претходни поступак.

#### Пример 46, Прокофјев почетак првог става



Кроз прва два такта све ноте су у портату, са благим отпуштањем гудала између њих.

Пример 47, Дебиси – први став, развојни део (88-103)

$\left(\frac{2}{4}\right)$  sur la touche  
*p*  
 Tempo I°  
*pno*  
 $\left(\frac{3}{2}\right)$  von  
*pp*

Осмине са тачкама, а под луком се свирају као портато, међусобно су минимално одвојене, попуштањем притиска, али без заустављања гудала. Изводе се на грифу, бочним струнама (*sul tasto*). Затим следи пасаж са артикулисаним легатом.

Пример 48, Дебиси, први став (31-47)

*pno*  
*von* 3° Corde  
*p*  
 Rit.  
 enh.  
*piu pp*  
 // a Tempo

Портато у различитим смеровима гудала. У следећем такту следи глисандо, који је записан на два начина. У такту 36 има међуноту, а уповратку је прави глисандо истим прстом (портаменто).

Пример 49, Брамс – први став (67-76), лендлер (од такта 70) у првом ставу

*rit.*  
*PP*  
*in tempo*  
*PP grazioso e teneramente*

Грациозни карактер се постиже лаганим одизањем гудала близу жице после четвртине ноте. Осмина се незнатно одваја од претходне ноте (четвртине са тачком), да би се појачао нежан играчки карактер.

**Акцентоване ноте**

Акцентоване ноте се могу изводити гудалом и у мањој мери вибратором. У зависности од захтева фразе и карактера музике изводе се на различите начине. Углавном се изводе повећаном брзином на почетку гудала и већим притиском кажипрста на штап гудала. Могу се изводити са жице или из ваздуха.

**Пример 50,** Брамс први став, развојни део (129-134)



Три ноте су једине акцентоване ноте у првом ставу. Изводе се на жици, са великом почетном брзином гудала.

**Пример 51,** Брамс – трећи став (101-103)



Изводе се на сличан начин, почетном брзином гудала, за чим следи јасан изговор низа шеснаестина левом руком.

**Пример 52,** Дебиси - трећи став (141-147)



Изузетно велики и активни акценти, изводе се из ваздуха, наглим спуштањем гудала на жицу и великом почетном брзином, уз значајан вибрато на почетку ноте. У последња два такта додата су и *crescenda*, тако да се расподела гудала мења. Потребно је оставити места на гудалу после акцента, да би се повећала брзина и добио већи *crescendo*

**Пример 53,** Дебиси – почетак другог става



Прве две групе осмина су означене крешендом и тачком на другој осмини. Осмина са тачком је наравно краћа, али мора бити и акцентована због *crescenda*. Прва и друга нота *fis - de* (и трећа и четврта *ge - dis*) су у левој руци повезане портаментом. Прва нота *fis* се свира навише, из ваздуха, са убрзањем гудала. Када се глисандом дође до ноте *De*, нагло се повећа брзина, а гудало нагло подигне са жице. У следећој групи на жабици (наниже) се прави акцент, следи глисандо а нота *dis* се не скида са жице, јер је повезана са следећом четвртином. После тога следи виртуозан пасаж са убрзањем и усмерењем ка трилеру.

**Пример 54, Дебиси - трећи став (159-163)**



Да би акцент квалитетно звучао мора се у левој руци извршити припрема. Скок на ноту фис треба извести у паузи (са претходном нотом). Прст леве руке мора притиснути жицу пре спуштања гудала, а скок (промена позиције) изведен је изузетно брзо. Ово је врло важно правило у виолинској техници. Ако, као у овом примеру, скоку претходи празна жица, она је у свом природном положају. Када (поготово у високим позицијама) притиснемо прстом жицу, висина жице се спушта у односу на гриф и кобилицу (као да пропадне у односу на остале жице). На тако намештен прст спуштајући гудало добијамо кристалан и квалитетан тон. У супротном (истовременим спуштањем прста и гудала на жицу) долази до дисторзије тона. Ово правило се користи и када са било ког прста преазимо у високе позиције. Тек после ове припреме, спушта се гудало из ваздуха на жицу и онда, са жице прави акцент. Због тог поступка почетак ноте има „угриз” и звучи бриљантно и јасно. Акцент изведен са жице, наглим и брзим покретом је најјачи акценат, као и *сфорцато*. Од почетне брзине гудала зависи да ли правимо акценат или *сфорцато* (као најјачи акценат).

**Пример 55, Прокофјев – почетак четвртог става**



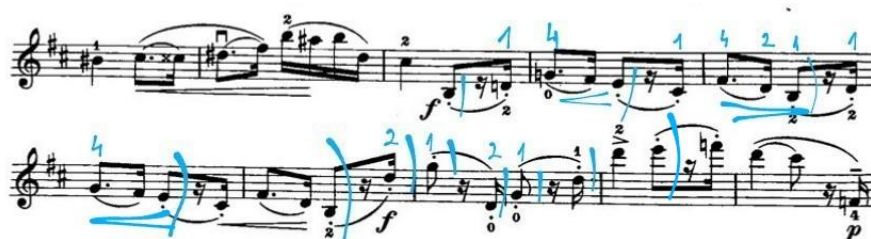
Акценти (акцентовани мартеле) су изразити, на почетку нота, изведени брзим покретом гудала, појачаним притиском кажипрста и тежине десне руке на гудало и снажним кратким вибратором. Између нота су кратке паузе, јер се после активног почетка отпусти притисак.

**Кратке ноте**

Извођење кратких нота се изводи напуштањем жице и одизањем гудала у ваздух. Постоји више врста потеза којим се постижу различити звучни ефекти. У ову групу спадају спикато, сотије, коле, рикоше, лежећи и летећи стакато. Примењују се у зависности од потреба музичке фразе и карактера одређеног одсека. Сотије, рикоше, летећи и лежећи стакато спадају у виртуозне потезе.

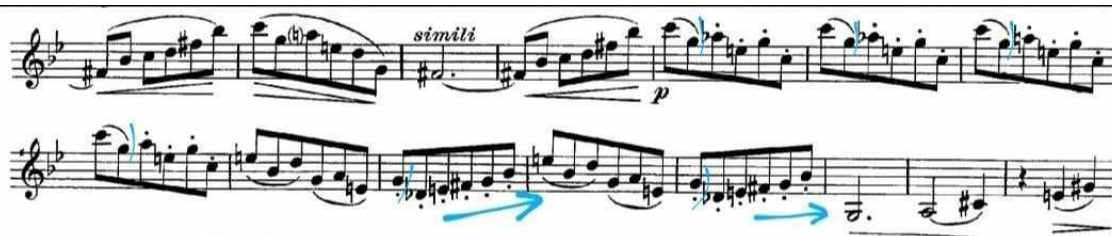
У Брамсовој сонати се виртуозни потези не појављују. Артикулација сонате се базира на легато артикулацији, са краћим нотама типа портато. Једино се у средњем одсеку другог става појављују оштрије артикулисане ноте.

Пример 56, Брамс – средњи део другог става (34-43)



Паузе одвајају кратке мотиве. У оквиру мотива налазе се и легато и кратке ноте. Кроз две легато ноте у првом и трећем мотиву се изводи крешендо и усмерење на кратку ноту. На овај начин је мотив као у огледалу. У другом и четвртном се у оба мотива изводи *crescendo* и кулминира у последња два такта овог примера.

Пример 57, Дебиси - први сатав (26-40)



У овом примеру се такође појављује комбинација легата и кратких нота. Карактер је дијаметрално супротан претходном – у динамици, карактеру и артикулацији. У примеру је обележено када се гудало одиже од жице. Друга нота у легату је скраћена и оштро одигнута са жице, а за њом следе четири кратке ноте у оштром спикату. У доњем реду низ од шест нота је усмерен ка следећем такту. Кратке ноте се свирају око средине гудала бочним струнама, са брзим одизањем гудала, али близу жице.

Пример 58, Дебиси - други став (16-25)

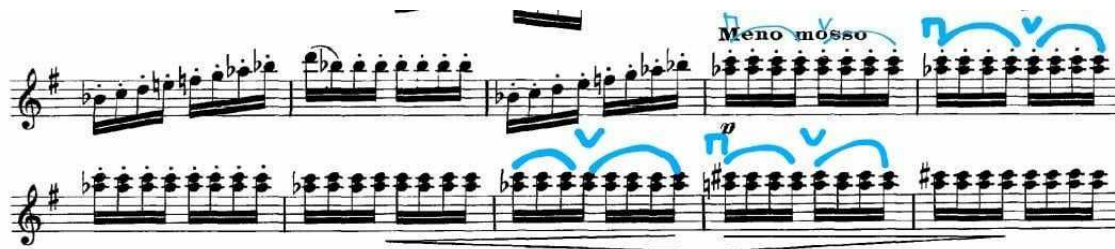


Прва три такта се изводе стакато у истом смеру, по осам нота. Уз то су додате динамичке ознаке. Изводе се на врло специфичан начин. Крешендо се изводи померањем гудала са грифа ка кобилици, уз уједначену дужину гудала (не повећава се дужина додиром гудала са жицом). Приближавањем кобилици добија се јачи тон. У *decrescendu* је процедура обрнута – гудало се удаљава од кобилице и иде назад према грифу. У броју 1, од 5. такта су прве ноте у групи водеће ноте, а остале три су у другом плану, као остинато. Подцртавање мелодијске линије спроводи се повећањем количине гудала на првој ноти у лигатурама (свака лигатура има све већи



простор на гудалу), док се две ноте остината свирају са малим одизањем од жице и са мало гудала.

### Пример 59, Дебиси – други став (98-107)



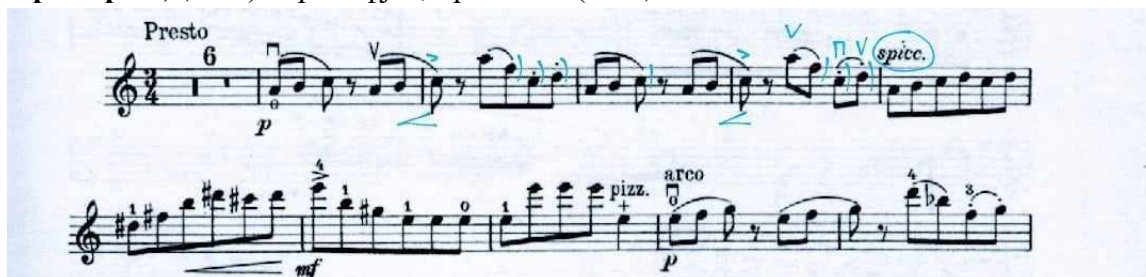
Кратке ноте у овом одсеку су у служби претње теме која је у клавиру, тако да сам одлучила да их свирам портатом, по четири на гудалу, јер би свирање јако кратког штриха уписаног у нотама било тонски сувише наметљиво и нарушавало би прозачност теме. Дужина нота је у складу са истим у клавирској деоници леве руке. У такту са крешендом сам изабрала овај штрих, да бих кроз пет нота навише пришла делу гудала мало испод средине и тиме добила врхунац динамичког таласа.

### Пример 60, Прокофјев - први став (42-45), развојни део



За аразлику од трагичног карактера у Брамсовој и лаганог и прозачног у Дебисијевој сонати, кратке ноте у развојном делу сонате Прокофјева одражавају ватрен, борбен и војнички карактер. Због тога се изводе кратким потезом који почиње са жице, тако да има изузетно оштар почетак. Изводи се на жабици, а контактано место је што ближе кобилици – до мере квалитетног тона. Користе се пуне струне и нагло и брзо се одвајају од жице. Триолске групе се свирају на жици са мало гудала и усмерене су ка следећој ноти. Свирају се по Ге жици и обухватају ноте које поседују изражене аликвоте, које онда користимо да би се појачала њихова звучност. Додавањем празне жице Е у другом такту, од стране Ојстраха, овај звучни ефекат се максимализује.

**Пример 61, (1-16). Прокофјев, први став (1-16)**



Артикулација кратких нота у летећем стакату и спикату.

**Пример 62, Прокофјев – четврти став (32-35)**



Маркато ноте у задатој динамици свирају се на доњој половини гудала, мало изнад жабице. Гудало се одиже са жице на нотама, обележеним у примеру. Током паузе рука се кружним покретом из рамена враћа на исто место близу жабице (две ноте узастопно наниже).

**Пример 63, Прокофјев – четврти став (65-66)**



Ноте у *ff* и са тачкама у овом случају се свирају ближе жабици, зато што на том месту имају довољан тонски волумен и оштру артикулацију.

Сагледавајући аспекте фразирања кроз артикулацију закључак који се намеће је да композитори у овим сонатама примењују различиту и разгранату артикулацију. У Брамсовој сонати се не користе виртуозни штрихови, већ претежно дугачки певљиви или елегантно играчки испевани одсеци, што намеће потребу коришћења портамента као начина повезивања нота (код певача уобичајен и природан прелаз са једне ноте на другу без намерно изведеног глисанда). Употреба акцената је скоро занемарљива. Тематски заокружена, тонски засићена, распевана и носталгична соната, чији ставови личе на триптих романтичарских сликара. Њене боје су загасите, густе и засићене. Микродинамика је прецизно забележена, а промене темпа нису оштре и контрастне. Други став је срце ове сонате, потресан и искрено

несрећан. Артикулација се базира на портату, нон легату, а само у другом ставу се појављује стакато. По разноврсности артикулације скромнија је од осталих соната, али је њени други квалитети својом лепотом чине оним што јесте.

Дебиси у свом тонском (сликарском) дијапазону користи светле и транспарентне боје, уноси генијалне хармонијске иновације, модусе и разноврсне артикулационе процедуре, примењује пуно глисанда, ватрених и виртуозних пасажа, тремола. И поред тематских реминисценција у првом и трећем ставу, богатство идеја, као и атмосфера приказује импресионистички наратив заокружен класичном сонатном формом. Много је виртуознија од Брамсове сонате. Мањег је обима али и виртуозитета који није сам по себи циљ, већ средство изражавања музичких идеја. Артикулација је изражена и разноврсна, захтева честе промене брзине гудала и вибрата. Кратке ноте у другом ставу су скерцозног карактера а широк динамички и изражајни дијапазон у сонати и виртуозан трећи став чини је захтевном на плану артикулаије.

Прокофјев је своју комплексну и обимну сонату градио на лирским, моторичним, скерцозним, робусним и поетичним идејама. Класичне форме, јарких и смелих боја, оштрих контраста, смелих линија и модерног рафинмана подсећа на слике Кандинског (Василиј Васильевич Кандинский). Разноврсност артикулације примерена је контрастима у оквиру ставова, али и њихових међусобних обличја. Бајковита, раскалашна, борбена, сањалачка, безбрижна и фуриозна, ова соната представља драгуљ виолинске литературе 20. века. Располагање свим видовима технике омогућава прецизну интерпретацију, али и слободно и креативно изражавање сопственог тумачења детаља из партитуре и преношење композиторских захтева кроз сопствену призму.

## 5.4. ВИБРАТО

Вибрато представља још једно моћно средство које краси звук виолине на јединствен начин. Историјат вибрата није значајан за овај рад и обраду интерпретацијских планова и елемената извођења ових соната, али бих желела напоменути да постоји велики број студија и радова на ову тему, сагледану и образложену из различитих перспектива (методика, историја интерпретације, техника свирања на виолини, естетика итд.). Међу најранијим теоретским радовима на ову тему наилазимо на рад Франческа Ђеминијанија<sup>65</sup> (Francesco Xaverio Geminiani). Његово најзначајније теоретско дело је *Уметност свирања на*

---

<sup>65</sup> Francesco Xaverio Geminiani (1687–1762) био је композитор, виртуозни виолиниста и музички теоретичар, концермајстор Опере у Напуљу, у Лондону наступао у претњи Хендла. Учио је виолину код Корелија.

виолини<sup>66</sup>. Леополд Моцарт<sup>67</sup> (Johan Georg Leopold Mozart) нам је оставио *Трактат о основним принципима свирања виолине*<sup>68</sup>. Ђузепе Тартини<sup>69</sup> је такође у свом теоретском делу *Трактат о музици према истинској науци о хармонији (Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*<sup>70</sup>) између осталог, разматрао употребу вибрата, као орнамента (украса). Употреба интензивног и континуираног вибрата на свакој ноти кулминирала је крајем 19. и почетком 20. века. Међу великим педагозима који нису преферирали извођење вибрата на свакој, па и најкраћој ноти био је Леополд Ауер. У својој књизи *Violin Playing as I Teach It*<sup>71</sup> наводи:

„...сврха вибрата, ефекта треперења тона који се обезбеђује брзом осцилацијом прста на жици је да пружи изражајнији квалитет музичкој фрази, па чак и једној ноти фразе. Као и портаменто, вибрато је првенствено средство које се користи за појачавање ефекта, за улепшавање певачког одломка или тона. Нажалост, и певачи и свирачи гудачких инструмената често злоупотребљавају овај ефекат, као што то чине и са портаментом (...) неки извођачи по навици изводе вибрато са убеђењем да тиме чине своје извођење ефектнијим, а неки од њих налазе да је вибрато веома погодан начин да прикрију лошу интонацију и ружан тон...”<sup>72</sup>

Међутим, у последњих 50 година порасло је интересовање према историјски информисаној интерпретацији, па је на основу доступних теоретских радова покренут масовни процес ближег проучавања аутентичности свирања дела из епоха барока (без вибрата), класицизма и романтизма.

Вибрато представља једно од особених и уникатних начина музичког изражавања сваког извођача на гудачким инструментима, као и код соло певача. Разноврсност употребе вибрата представља веома важан елемент виолинске технике, али и музичке изражајности. Она мора бити у складу са епохом, музичким стилем, особеностима композиторовог музичког језика и захтевима које нам једно музичко дело ставља на избор. Такође, мора бити усклађена са особинама инструмента, акустиком простора у коме се одиграва концерт, специфичностима фразе, али и физичким законима продукције тона. Вибрато је такође нераскидиво повезан са динамиком. У зависности од количине притиска струна на жицу у десној руци, као и означене динамике у делу, вибрато добија своју димензију. Није довољно

<sup>66</sup> *Art of Playing on the Violin Op. 9* (1751) објављен у Лондону је студија свих аспеката виолинске технике тог доба приказана кроз 24 вежбе о променама позиција, вибрату, артикулацији, потезима итд.

<sup>67</sup> Johan Georg Leopold Mozart (1719 — 1787) био је аустријски дворски виолиниста, педагог и теоретичар.

<sup>68</sup> *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* (нем. *Versuch einer gründlichen Violin Schule* 1756), уџбеник о извођачкој пракси, инсистирао на певљивости виолине као људског гласа (*cantabile*).

<sup>69</sup> Giuseppe Tartini (1692-1770) био је чувени италијански виолиниста, композитор и теоретичар

<sup>70</sup> *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1754)

<sup>71</sup> Frederick A. Stokes Company, 1921

<sup>72</sup> Leopold Auer. *Violin Playing as I Teach It* (Frederick A. Stokes Company, 1921), 58–59.

само изводити покрет вибрата левом руком, већ га треба стално прилагођавати тонском квалитету и интензитету.

Вибрато има неколико основних особина: ширина и брзина извођења покрета, ширина амплитуде у смислу интонативног опсега, интензитет, равномерност (или неравномерност) пулсације, место на жици на којој се налази тон (позиција), жица на којој се налази тон (Ге или Е жица) итд.

Ширина покрета вибрата зависи од захтева музичке фразе. Дугачке ноте су јако погодне за шири вибрата. У констелацији краћих (сугласници), дугачка нота (као самогласник) углавном дозвољава шири и значајнији вибрата. У фрази која се гради и развија, нота која је центар и врхунац фразе свакако захтева интензивнији и шири вибрата. Свирање нота по Ге жици захтева шири вибрата од нота на Е жици из чисто физичких закономерности. Високи тонови на Е жици (која је најтања) имају јако узану амплитуду фреквенције и узан центар интонације па се морају изводити са уским и бржим вибратам, за разлику тонова на Ге жици. Продукција тона на Ге жици је много квалитетнија ако се комбинује са широким и споријим вибратам, нарочито у великим салама. Брзина вибрата може бити константна (спор и брз) или са убрзањем и успорењем (током једне ноте), чиме се појачава експресивност самог тона.

Свака нота има свој интонативни центар. Неки виолинске школе постављају вибрата од ниже границе интонације ка центру, док друге постављају од центра интонације навише – ка горњој граници опсега. По мом мишљењу, центар интонације увек мора представљати и центар вибрата, а амплитуда навише и наниже варира од претходно објашњених параметара.

Интензитет вибрата искључиво зависи од музичке фразе и њен је органски део. Наравно, зависи и од епохе, односно карактеристика композиторске праксе аутора. Немогуће је замислити исти интензитет вибрата у Баховим делима, Моцартовим, Дебисијевим или делима Шостаковича.

Аликвотни тонови који се чују приликом свирања одређених (поготово нота које одговарају жицама на виолини – Ге, Де, А и Е) нота на виолини, чине да виолина много више резонира. Самим тим, вибрата мора прилагодити тако, да буде у складу са брзином тих фреквенција. У супротном може нарушити природне вибрације инструмента и довести до дисторзије интонације.

#### 5.4.1. Вибрато у Брамсовој сонати

Коришћење вибрата, као и динамике, о којој је било речи у претходном поглављу, код Брамса има изузетно експресивну улогу. У том смислу, детаљније ћу приступити анализи вибрата кроз одређене примере.

Дугачке лигатуре се изводе константним тоном (без одвајања од жице – портата). Једини начини да се ноте артикулишу је начин пада прстију леве руке (која може бити разноврсна) и разноврсне примене вибрата.

У првом ставу сам у два наврата користила ефекат свирања без вибрата. То је такође моћно изражајно средство и веома рафиниран детаљ, који треба употребљавати промишљено и децентно.

Од 148-151 сам свирала *senza vibrato* ради постизања специјалне атмосфере, коју сам описивала у ранијем тексту о органитовању темпа у сонати (припрема репризе).

**Пример 64**, Брамс – први став, такт 148–151



Из сличних разлога сам то поновила у тактовима 217-223 у припреми Коде (*un poco calando*).

**Пример 65**, Брамс – први став, припрема Коде

О врстама *piano* динамике и интерпретацијским ознакама у првом ставу је било речи раније. Врсте вибрата коришћене у *piano mezzo voce*, *piano con anima*, *pianissimo grazioso e teneramente* међусобно се разликују по свим својим карактеристикама и спроводе се у односу на певани, односно играчки карактер. Бурни развојни део свакако је захтевао активнији, раскошнији, бржи и узбуђенији вибраторо.

Вибрато у Брамсовој сонати захтева промишљање и добро испланирану организацију коришћења овог изражајног средства. Брамсове интерпретативне ознаке и хармонске фразе у сонати се морају поштовати и на пољу вибрата, јер његово погрешно или стихијско коришћење у великој мери може нанети штету дугачким музичким мислима, расположењима и карактеру ставова. Интерпретативне ознаке јасно указују на његову замисао и служе као јасан путоказ у планирању интерпретације. Одредити количину вибрата за концерт, у коначници, захтева брзу адаптивност на лицу места, наравно у зависности од акустике. Концерт у катедрали и позоришној сали се не могу упоређивати. У „сувим“ салама је неопходно користити много више вибрата. У катедрали се вибраторо мора свести на минималну меру, ону која је довољна да тон не буде потпуно раван, односно без вибрата. Аликвоти су у таквим просторима многоструко повећани и тада десна рука преузима главну улогу и она је задужена за обликовање тонског тембра.

Други став

Разноврсност брзине и интензитета вибрата у првим тактовима другог става су одличан пример.

Да би се појачао динамички, али и музички ефекат туге и патње у оквиру само два тона бе и це, а затим бе и ас) потребно је ускладити вибрато и брзину гудала. Почетак ноте бе може бити потпуно без вибрата, који следи са убрзањем и повећањем амплитуде покрета – до следеће осмине. Она представља центар мотива. Од ње следи смањење вибрата. На сличан начин се овај мотив обликује и брзином гудала – од спорог, са убрзањем на врхунцу и опет успорењем на крају.

### Пример 66, други став

За разлику од краткотрајних и брзих промена у начину извођења вибрата из претходног примера, на почетку теме је неопходно константно и изразито повезивање нота вибратором, што сличнијег интензитета и брзине. Са развојем фразе, сви тонови се изводе са линеарним повећањем интензитета вибрата (тактови 87 и 88) а затим иду ка смирењу у такту 90.

### Пример 67, Брамс – други став (15-27), тема

У коди (која почиње у такту 92), од такта 97 нисам користила вибрато до такта 110 (тема А) из разлога о којима је било речи у поглављу о темпу.

## Пример 68, други став, кода (96-110)

## Пример 69, други став. Тема од такта 85 (у делу А од такта 18)

## Трећи став

У трећем ставу дугачка фраза прве теме је у легату. Вибрато се користи на свакој осмини, али је због артикулације и динамичке уједначености (цела тема је у *piano* динамици) потребно разговетно исвирати сваку ноту, при том водећи рачуна да на дужим нотама (четвртина са тачком – самогласник) вибрато буде одмерен и суздран, тако да та нота квалитативно не одскаче у односу на осмине (сугласници).



Да се то не би догодило, претходна и следећа нота (у односу на дугачку) морају се изводити активније и у тону и у вибрату од дугачке. Трагати за певачком фразом, артикулацијом текста, бојом тона и носталгичном атмосфером теме *Regenlied* је императив у припреми извођења овог става.

У следећем примеру сам и у динамичком смислу, али и врстама вибрата обојила ноте *es – e – eis*. (тактови 113, 115 и 116). Вибрато је поред динамике везан и за хармонску манифестацију фразе. Промена хармоније је увек повезана са променом начина извођења вибрата.

### Пример 70, трећи став, хармонија и вибрато

The image displays a musical score for Example 70, consisting of two systems of staves. The first system (measures 112-114) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The tempo is marked 'tranquillo' and the dynamics are 'mp'. The second system (measures 115-116) continues the vocal and piano parts, with dynamics ranging from 'p' to 'dim.'. The score is attributed to J. B. 35.

### 5.4.2. Вибрато у сонати Дебисија

Поред бравурозно авангардних хармонских идеја и динамичке разноликости Дебисијеве сонате, вибрато представља један од кључних интерпретативних елемената. Најслободнију и најразноврснију примену вибрата примењивала сам са циљем креирања спектра тонских и динамичких боја, комбинујући све његове особине (од *senza vibrato* до егзалтираног и скоро дивљег вибрата).

Први став је сложена слика дебисијевске хармонске архитектуре, различитих боја и значења. Оригиналноста презентације хармонских поступака применом пентатонике, целостепених лествица, модуса итд. захтева тонско нијансирање и бојење које је у складу са њима. Вибрато је један од конструктивних елемената те архитектуре, али у суштинском смислу утиче на атмосферу и диференцирање карактера фразе.

Пример 71, Први став, (131-147).

На поновљеној ноти вибрато се мора свирати са малом почетном брзином и затим је смањити. Када би свирали уједначен вибрато, артикулација портата би се замаглила. Потребно је ускладити дужину нота и врсту и начин свирања вибрата.

Пример 72, кода првог става

У коди се уз све ознаке у нотама, ефекат појачава употребом јако интензивног, скоро дивљег вибрата. Он је на одвојеним нотама у прва два такта кратак и посебан за сваку ноту, а у следећа два такта (у крешенду) се појачава и проширује.

Други став *Intermède: Fantasque et léger*. Моторични делови става се свирају без вибрата. Кратке ноте се не вибрирају, јер би се тиме нарушила интонација и довела до дисторзије тонске слике. Ако је нота толико кратка, означена тачком у артикулацији, краћа и од најбржег покрета вибрата у левој руци, онда се свакако не користи. Због обиља овакве артикулације у ставу, одсеци који су им контрастни по материјалу и темпу представљају огроман оквир на коме ће се лепота тона и вибрата максимално користити. Прво такво место је *Scherzando 1* (такт 60). Први четвортакт сам замислила као *pianissimo* са мало вибрата, са почетком на Де жици. Други сам свирала по Ге жици, са флажолетима на одсмини ге, са већим вибратором и *piano* динамици. Разноврсност брзине и интензитета вибрата у овим кратким оазама оплемењују интерпретацију у изражајном смислу. Одлазак на флажолет у другом четвортакту контрастира првом због ранијег отпуштања вибрата и глисанда. Комбинација вибрата и глисанда, временска организација почетка глисанда (који може почети раније и трајати дуже или обрнуто) подлеже естетском рафинману извођача.

## Пример 73, други став од такта 60

Debussy Sonata Violin

**Scherzando**

*p doux et expressif*      *leggiere*      *poco*      *p*

*mf*      *mf*      *p*

[3] **Meno mosso**

## Пример 73а, од такта 114

*trem.*      *f*      *dim. e rall.*      *p*

*più p*      *pp*      *sempre rall.*

**Plus lent jusqu'à la fin**

Вибрато као важно изражајно средство у Сонати Клода Дебисија има изузетно важну улогу. Посебно је важно нагласити да је у остварењу квалитетне и оригиналне интерпретације неопходно користити што разноврснију и богатију лепезу вибрата, јер уз хармонију, артикулацију и добро осмишљену агогику представља значајну компоненту.

### 5.4.3. Однос према артикулацији у сонати Прокофјева

Артикулација, разноврсност карактеризације и захтевни виртуозитет чине окосницу у интерпретацији ове сонате. Вибрато има своје важно место у првом и трећем ставу, као и спорим одсецима – у другом ставу средњи део *Poco più mosso*, у четвртом ставу друга тема и цео одсек Це.

Вибрато прве теме у првом ставу је ситан и прозачан, равномеран. Прва два четвортакта разликују се по боји и хармонији, о чему је било речи у ранијим поглављима, па се самим тим разликују и у вибрату, први је мало интензивнији.

Пример 74, први став, прва тема

Пример 74а, први став, друга тема

Вибрато у другој теми дискретан због пунктираног пулса и прозачности карактера.

Појављивање прве теме у развојном делу у динамици *f* и *ff* захтева интензиван и страствен вибрато.

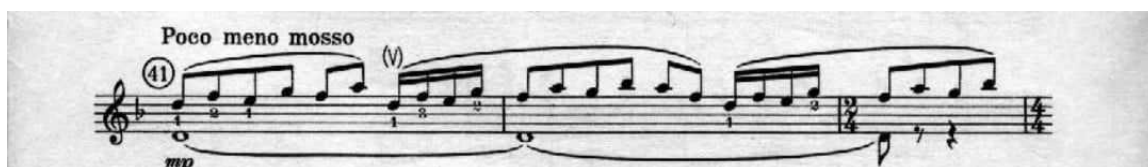
Трећи став у теми доноси сањалачки карактер, вибрато је ситан и треперав у складу са бајковитом атмосфером

Пример 75, почетак и крај трећег става



Крај сатава, од броја 31 свирала сам *senza vibrato*

### Пример 76, друга тема четвртог става



У овом примеру је тема подвучена дугачком нотом на празној де жици, због чега вибрато треба пажљиво одмерити. Прешироки и интензиван вибрато није пожељан, јер одудара од фреквенције празне жице.

Улога вибрата у овој сонати није главно изражајно средство, али мора бити примерена захтевима фразе и карактера музике. Разноврсност коришћења вибрата доприноси профолисању кантилена на природан и спонтан начин.

## 6. РЕДАКЦИЈА ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Полазећи од интерпретативних захтева музичког дела, његовог темпа, музичке фразе, артикулације и музичког текста у целини, пред извођачем стоји захтеван рад на његовом уобличавању. Поред опште информисаности о стилу, структури дела, историјској позадини у коме је настало, карактеристикама композиторске праксе, неопходно је прилагодити интерпретацију многим њеним условљеностима попут акустичких карактеристика инструмента, личног разумевања текста, техничких захтева итд. Редакције које налазимо у партитурама ових соната углавном чини низ предлога реномираних виолиниста, тако да их можемо посматрати као путоказ, али их тумачимо условно. Уртекст је полазна основа на којој треба креирати интерпретацију. У својој педагошкој пракси увек сам се руководила индивидуалним особеностима својих студената, а у извођачкој – сопственим проналажењем путева ка што аутентичнијем приступу музичком делу. Током процеса припреме овог уметничког пројекта истраживала сам велики број различитих могућих решења, испробавала и мењала прстореде и штрихове, конципирала читаву нову редакцију. Узимајући чист текст желела сам да на основу нових сазнања и у међувремену стеченог искуства приступим редакцији на нов и свеж начин. Све три сонате сам свирала у прошлости, па сам желела да избегнем ослањање на старе извођачке параметре и навике. У педагошком смислу служим се истим премисама, тако да

сваком свом студенту помажем у креирању редакције која на најбољи начин може допринети њему својственој, што ефикаснијој и успешнијој интерпретацији. Редакција прстореда мора специјално бити прилагођена виолинисти са мањом шаком, кратким 4. прстом или неким другим отежавајућим ергономским карактеристикама. Организација штрихова и комбиновање тонских боја на различитим жицама треба такође прилагодити звучним карактеристикама инструмента на коме се свира. У том смислу сам имала задовољство, али и тежак задатак да свој докторски концерт одржим на виолини Гваданини (Giovanni Battista Guadagnini из 1750. године), коју сам љубазношћу руководства ФМУ у Београду добила две недеље пре концерта. Инструмент на коме нико није свирао више од 50 година имао је карактеристике које су захтевале измене у већ дефинитивно осмишљеној и уобличеној редакцији. Звучност и боја Де жице није била у складу са осталим жицама, тако да су биле неминовне корекције у избору њеног коришћења. У настојању да добијем већи тонски волумен била сам принуђена да коригујем и штрихове у великим динамичким узлетима и најистакнутијим врхунцима.

У следећим примерима је приказан део корекција штрихова и прстореда коришћених у припреми соната за концертно извођење.

У Брамсовом првом ставу, од такта 70 (у репризи од 205) користила сам штрихове који су примерени *Лендлеру*, народном плесу, популараном у Аустрији, Баварској и Немачкој од краја 18. века. Аналогија са другим ставом *Друге сонате* оп. 100 (пример 18а) је евидентна, па сам избором штрихова постигла играчки карактер.

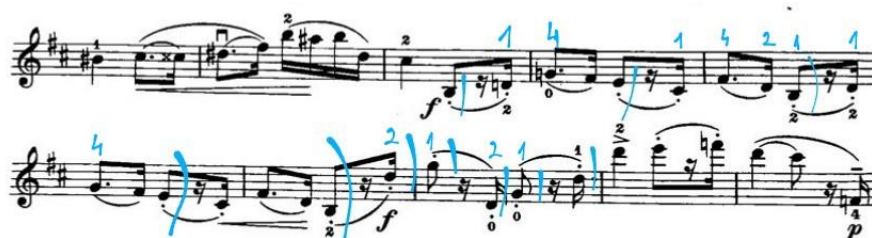
#### Пример 77, Брамс први став од такта 70

The image shows a musical score for Example 77, consisting of two staves. The first staff begins with the tempo marking 'in tempo' and the dynamic marking 'pp grazioso e teneramente'. Blue annotations 'v n' are written above several notes in both staves, indicating specific bowing or fingering techniques. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

#### Пример 77а, други став Брамсове сонате у А-дуру, оп. 100, *Лендлер*

The image shows a musical score for Example 77a, consisting of two staves. The first staff begins with the tempo marking 'Vivace' and a 3/4 time signature. Blue annotations 'v n' are written above several notes in both staves, indicating specific bowing or fingering techniques. The music is in the key of A major.

Пример 78, Брамс – други став, средњи одсек



Прилагођавање прстореда карактеру овог одсека је спроведено по Ге жици, без коришћења празних жица и флажолета. У карактеру посмртног марша је по мом мишљењу то непримерено, па је прсторед из нота промењен на овај начин. Овакав карактер захтева изражајан вибрато, што флажолети и празне жице не поседују.

У следећем примеру (79), у *Scherzando* другог става Дебисијеве сонате (26-39) у извођењу пицката користила сам кажипрст и средњи прст десне руке. Уобичајен начин свирања пицката кажипрстом тешко може достићи потребну јачину тона с обзиром на петогласне акорде у клавиру. Ово је уникатан начин извођења пицката, који није коришћен до сада. Црвеном бојом је обележен прсторед леве руке, а плавом наизменично коришћење прстију десне руке. Том приликом гудало се држи дубоко у шаши, осталим прстима. Два прста која учествују у извођењу пицката покрећу се слично покретима окидања жица на гитари.

Пример 79, Дебиси, други став, такт 26-39

У такту 63 и 67, где је уписан *crescendo*, логично је да се фигура изводи навише (пример 80). У примеру 80а, због *decrescendo* у такту 123 променила сам штрих почетка фразе, да би фигура у била наниже.

## Пример 80, Дебиси, други став (60-67)

**Scherzando**  
*p doux et expressif*  
*poco*  
*p*  
*veggiero*  
*mf*  
*mf*

## Пример 80a (123-144)

*trem.*  
*f*  
*dim. e rall.*  
*p*  
*più p*  
**Plus lent jusqu'à la fin**  
*pp*  
*sempre rall.*

Почетак другог става Прокофјева може се изводити различитим штриховима:

## Пример 81, чист текст

Violino      СКЕРЦО      II      SCHERZO      5  
Presto  
*p*  
*spicc.*

## 81a Ојстрах

Presto  
*p*  
*spicc.*  
*mf*  
*p*  
*pizz.*  
*arco*



## 816 Augustin Hadelich

Двотакти се разликују по усмерењу. Први је затворен, док се други развија даље. Промена штриха у техничком смислу помаже, али је још важније да и на тонски, чак и визуелан начин прави разлику између њих.

Пример 81в редакција коју сам користила

Пасажи у другом ставу Прокофјева (62-72) такође представљају занимљив пример. Прва два пасажа у виолини су изразито значајни и упадљиво солистички, док у клавиру имамо моторичан осмински пулс. Због тога сам осам нота пасажа свирала на Е жици (максимални број нота које могу припадати Е жици), као и ноту еф која следи после пасажа. Обрнут штрих у односу на Ојстрахову редакцију омогућио је велики крешендо навише, и акцентовану осмину *ef* наниже. Искористила сам и прсторед и штрих који ми омогућавају максималан звучни и артикулациони учинак. Моћни звучни ефекат и карактер пасажа тиме добијају на значају. Солистички пасажи у виолини уступају место равноправном наизменичном пасажном кретању виолине и клавира. Због тога сам од такта 69, следећа четири пасажа завршавала нотом *ef* на А жици, да би се улоге виолине и клавира изједначиле по важности. Следи велики заједнички динамички узлет који експлодира у *fortissimo* (75) и даље уводи у раскашши валцер (такт 82).

Пример 82, редакција Прокофјев други став, од такта 62

Violino

Преласком на нову виолину нисам била задовољна тонском сликом у првом такту. Нота Еф је по А жици звучала скромно, недовољно моћно и акцентовано, тако да је промена прсторедра и одлазак на Е жицу задовољио потребе карактера теме пуног енергије и ентузијазма (*con brio*).

Пример 83, почетак 4. става, *Allegro con brio*, промена прсторедра због недовољног тонског волумена на А жици.

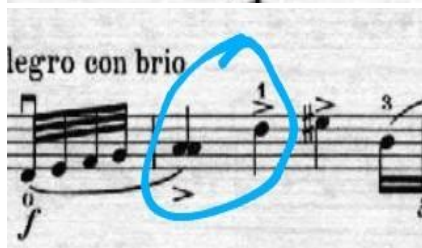
Allegro con brio

Пример 84, *Allegro con brio*, комбинација рикошеа и летећег стаката доприноси виртуозитету и јаснијој артикулацији

Кроз ове примере приказан је само део интервенција које су током рада на програму спроведене различитим техничким и изражајним средствима у циљу постизања потребних ефеката. Редакција је саставни део музичког текста, који креативним и промишљеним поступцима, на трагу композиторове замисли и идеје, репрезентује музичке намере интерпретатора. Постојеће интервенције су осмишљене у циљу решавања чисто техничких извођачких проблема. Међутим, много значајније су дубинске промене, које омогућавају детектовање и артикулисање сопственог концептуалног идејног решења, којим се остварује специфичан дух дела. Карактеризација фразе, артикулација, тонске боје и динамика, разумевање релевантних закономерности у структури музичког ткива, акустички феномени појединачних инструмената (виолине), пројектовање заједничког звука са клавиром и њихов међусобни однос, усклађивање интерпретације са извођачком праксом партнера (на клавиру), прилагођавање акустици и још пуно тога је антиципирано у процесу израде редакције за ове три сонате. Редакција је лични отисак извођача, кроз њу се јасно види логика музичког размишљања, креативност и оригиналност, интерпретативна интелигенција итд.

**Пример 85**, сваки став почиње кватром. Прокофјев врло често користи кварту на почетку ставова својих концерата и соната.

The image displays two musical staves. The top staff is labeled "Moderato (♩ = 80)" and shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a quarter rest followed by a quarter note, which is circled in blue. Below this staff is the dynamic marking "mf". The bottom staff is labeled "Presto" and shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It contains a quarter note followed by a quarter rest, also circled in blue. Below this staff is the dynamic marking "p stacc.".



Пример 86, мотив сличан DSCN мотиву, који је касније био заштитни знак Шостаковича од 1953. године

The image shows a piano score with two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has two blue circles highlighting specific melodic motifs. The second system shows a piano accompaniment with a blue circle highlighting a motif. The score includes various dynamics such as *mp*, *p*, and *mf*, and includes fingerings and articulation marks.

## 7. ЗАКЉУЧАК

Стилови у уметности, па и музички стилови су се смењивали у дужим временским периодима, као што се мењало друштво уопште. Средњовековна уметност трајала је хиљаду година (5-15 век). Хуманизам и Ренесанса, (препород) настали су у периоду открића Америке, проналаска штампарске машине, компаса, пробудили су интересовање за класичне науке, филозофију и уметност и нов поглед на свет ослобођен стега црквених догми. Обухватају 15. и 16. век. Барок је трајао још краће, око 150 година. Овај период је изузетно значајан за инструменталну музику. Виолина је један од првих инструмената који је учествовао у одвајању инструменталног од вокалног идиома још у 17. веку, што је убрзо довело и до појаве првих виртуоза. У релативно кратком року постављене су основе техничког искоришћавања могућности инструмента, а виртуози су уједно били и композитори. У том периоду стандардизовано је модерно гудало. Доба класицизма у музици трајало је од средине 18. до почетка 19. века, када уступа место романтизму. Импресионизам је трајао свега неколико деценија на преласку из 19. у 20. век. Прогресија технолошких и научних открића и развој друштва су добили огромне размере. У сликарству се рађају поентилизам, фовизам, кубизам, дадаизам, експресионизам, апстрактна уметност итд. Уметност увек прати развој друштва на различите начине и оставља траг у историји и сведочанство прилика и времена у коме је настала.

Велике националне државе које су биле стуб европске културе, уметности, политике и утицаја – Француска, Немачка и Русија – изнедриле су плејаду научника, песника, писаца, композитора и виртуозних извођача. У тим земљама у размаку од неколико деценија настале су три сонате које су предмет овог уметничког пројекта (1879–1943). Позни романтизам у Брамсовој, импресионизам у Дебисијевој и неокласицизам у сонати Сергеја Прокофјева представљају изазовну тему, која се заснива на сагледавању музичких идиома ова три композитора, интерпретативних контраста у концепцији соната за виолину и клавир, њихове улоге и позиције у свету музике. Упоредне анализе коришћења интерпретативних планова и концепције, коришћење изражајних средстава, уочавање различитости у коришћењу специфичних техничких задатака итд. У овом раду је на примерима приказана примена виолинске технике и њена разноврсност. Са позиције извођача и педагога указује се на неопходност владања свим аспектима виолинизма и њихово имплементирање, са циљем аутентичног тумачења музичког језика ових аутора, као и да прикаже и обради теоријске и интерпретативне проблеме са којима се сусрећу извођачи у техничком и уметничком приступу музичком делу. У слојевитости прожимања виолинске и клавирске партитуре крију се бројне могућности креативне надоградње текста из партитуре. Специфична улога редакције (уређивање прсторедра и штрихова, а тиме и артикулације) је обрађена на начин, који из угла аутора овог пројекта представља есенцијални вид музичког промишљања и велико уживање у трагању за избором једне од безброј могућности које нам стоје на располагању, а употребљена у циљу остварења аутентичне и препознатљиве интерпретације. Трагање никада не престаје, ако је извођач отворен за поновно преиспитивање. У овом раду приказан је резултат мог поимања музике заснован на досадашњим

сазнањима, који ће се временом, надам се, још обогатити и мењати, у складу са новим искуствима у извођачком и педагошком раду.

У функционалности тоналитета најтрадиционалнији је Брамс. Прокофјев се ослања на дијатонски систем компоновања, али му он служи као полазна основа у његовом проширивању тоналитета и истраживању модернијих хармонских процедура. Дебиси приступа нефункционалном тоналном систему – избегавањем доминанте и коришћењем целостепених лествица, чиме постиже ефекат хармонске и тоналне двосмислености. Коришћење модуса, хроматике, тритонуса (прекомерне кварте), пентатонике, паралелног кретања септакорада и нонакорада и међусобно неочекиваних и удаљених сазвучја га одваја по оригиналности и иновативности у приступу тоналној и хармонској структури. У сонатној форми првог става Брамс и Прокофјев другу тему доносе у доминантном тоналитету, што је уобичајена композиторска пракса. Дебиси у другој теми не напушта основни ге-мол, али користи тонове пентатонске лествице.

Брамсов музички језик у овој сонати карактерише певљивост, мали контрасти између одсека, носталгична атмосфера ставова, дугачке музичке мисли рафиниране звучности, са пуно маркера расположења. Посебно се истиче детаљно обележавање динамике и њена улога у профилисању различитих расположења. Динамичка палета је разноврсна и захтева детаљан, темељан и разноврстан приступ тонском бојењу. Она има изузетно важно интерпретацијско значење. Лепота тона и певљивост фразе су најприближнији људском гласу, што је круцијално важно, с обзиром да је соната заснована на његовим песмама *Regenlied* и *Nachklang* из опуса 59. Поред широких динамичких замаха, дуго припреманих врхунаца и дугачких и богатих музичких мисли, Брамс користи и карактеристичне динамичке ознаке које служе да на једној или неколико нота детаљно искаже најтананије микропланове своје фразе. Легато и портато артикулација преовладавају у музичком току, па је улога вибрата у артикулацији изузетно важна. Соната завршава *piano*, у коме се као опроштај чује „кишни мотив“, који представља лајтмотив и на тај начин истиче тематско јединство целе сонате.

Дебисијева соната, написана током Првог светског рата и његова последња композиција, мањег је обима (траје око 13 минута) представља прави драгуљ виолинске литературе. Иновативна, рецентна, контрастна, светла и прозрачна, виртуозна, фуриозна, скерцозна, ова соната представља филигрански мозаик испреплетених музичких идеја. Повезивање свих целина треба извести на природан и једноставан начин, чиме се остварује континуитет и јединство дела. Трансформације тематског материјала треба посматрати као вишеструке аспекте исте идеје. Оригинале композиторске процедуре уметнуте су у оквир сонатног циклуса, који служи као својеврсни „стаклени зид“, кроз који сагледавамо неконвенционалне поступке и оригиналан садржај. Конструисање развојног дела на једној ноти са полиритмијом, око које се одиграва цела хармонска драматургија, кода у локријском модусу, двосмислене хармонске и тоналне процедуре као да се поигравају и пркосе устањеним нормама сонатног циклуса и форме. Богатство динамичке лепезе, пуно глисанда, сфорцата, виртуозних пасажа и скерцозних стаката, кратких и контрастних идеја и темпа, слободне агогике и импровизационих слободних одсека захтевају разноврсност артикулације и адаптивност примењене технике, а допуштају велику интерпретативну слободу без претензија њеног

додатног украшавања, јер музика говори сама за себе. Поново ћу цитирати Дебисијеве речи: „Неопходно је потпуно напустити себе и пустити музику да ради са тобом како хоће – да будеш посуда кроз коју пролази.“

Прокофјев је своји *Сонату бр. 2* написао за флауту и клавир током Другог светског рата. Заједно са Давидом Ојстрахом деоницу флауте је прилагодио за виолину. Ојстрахова редакција обogaћена је елементима виолинске технике, додавањем дуплих нота, акорада, флажолета. Преобучена у нову тонску раскош и виолинистички артизам, соната је постала стандарни и незаобилазни део репертоара свих професионалних виолиниста. Куриозитет представља чињеница да је премијерно изведена током рата (Ојстрах – Оборин) у СССР – 17. јуна 1944, као и САД и Канади новембра исте године (Сигети –Кауфман). Са данашње тачке гледишта невероватна је чињеница да су СССР и САД током рата тако блиско сарађивале (као савезници у рату) и на пољу културне размене. Прокофјев је *Сонату* написао у свом најпродуктивнијем периоду и уобличио као стабилну неокласичну конструкцију одевену у модернистички музички рафинман, чији карактери одишу једноставношћу, оптимизмом, скерцозним, бајковитим, моторичним, лиричним и робусним карактерима, фолклорним алузијама и виртуозитетом. Прегледне форме и строге прецизности интерпретације, једноставна и непретенциозна у начину изражавања музичких мисли, светла, суптилна, прозачна и безбрижна соната, лишена патетике, заједљивости и ироније одражава композиторову генијалну индивидуалност.

У својој припреми за докторски концерт осмислила сам оригиналан и до сада непримењен начин извођења пициката (*pizzicato*) у другом ставу Дебисијеве сонате (пример 79), користећи кажипрст и средњи прст десне руке, као на гитари.

Открила сам у слоју клавирске деонице у *Сонати* Прокофјева три пута поновљен мотив (од различитих почетних нота) које звуче идентично као мотив DSCН (пример 86), које је Димитриј Шостакович користио у већини својих дела као свој заштитни знак од 1953. године.

Сви ставови сонате Прокофјева имају почетни интервал кварте (пример 85).

Све три сонате написали су врсни пијанисти.

Две сонате су писане током Првог и Другог светског рата (Дебиси и Прокофјев).

У концертном извођењу ове три сонате у психолошком смислу најнапорнија и најзахтевнија је Брамсова соната, пре свега због њене деликатности, носталгичне и тужне садржине, изостанка већих контраста у погледу темпа између ставова. Њена структура нема брзи став, већ је у оквиру темпа *Vivace ma non troppo*, *Adagio* и *Allegro molto moderato*. Додате модификаторске ознаке на *Vivace (ma non troppo)* и *Allegro (molto moderato)* јасно упућују на одабир темпа.

Припрема Дебисијеве сонате донела ми је највећу могућу слободу у избору интерпретативних и изражајних средстава и креативних решења, а концертно извођење надахнуће и могућност спонтане интерпретације. Соната Прокофјева је толико једноставна и јасно конструисана, контрастних карактера и технички изазовна и виртуозна, али захтевна у прецизности артикулације и интерпретације. Својим оптимизмом и здравом, виталном логиком пружила ми је могућност поигравања и уживања на сцени.

„Богатство имагинације извођача, садржајно и продубљено разумевање ауторске замисли и њено креативно тумачење, зналачко и стваралачко владање уметничким фразирањем и јасна порука одабраних дела коју шаљемо слушаоцу свакако су најважнији елементи остварења извођачког плана,"<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Mihailović, Dejan. *Elementi violinizma*, op. cit., 117.



## 8. СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Auer, Leopold. *Violin Playing As I Teach It*. (Dover Books On Music: Violin). Alfred Publishing, NY: 1980.
2. Бужаровски, Димитрије. *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: Факултет за музичка уметност, 1996.
3. Бужаровски, Димитрије. „Опросторење музике 21. века“. Текст са научног симпозијума 2014.
4. Веслиновић-Хофман, Мирјана. *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
5. Galamian, Ivan. *Свирање на виолини и виолинска педагогија*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1977.
6. Девятова, Ольга Леонидовна. „Сергей Прокофьев в советской России: конформист или свободный художник?“ *Человек в мире культуры* № 2 (2013): 39–59.
7. Zora, Viktoria. *Sergei Prokofiev's Violin Sonatas Op. 80 and 94bis: a historical and comparative study of manuscripts, early editions and interpretations by David Oistrakh and Joseph Szigeti*. Doctoral thesis. London: Goldsmiths, University of London, 2017.
8. Lesure, Francois & Roger Nichols. *Debussy Letters*. Harvard University Press. January 1, 1987.
9. Lewis, Ronald Edwin. *Influences Seen In Prokofiev's Piano Style*, master thesis. Denton: North Texas University, 1970.
10. Mihailović, Dejan. *Elementi violinizma*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1995.
11. Nichols, Roger. *The Life of Debussy*. Cambridge University Press. 1998
12. Prokofiev, Sergei. *Autobiography. Articles. Reminiscences*, ed. Semyon Shlifstein, trans. Rose Prokofieva. Moscow: Foreign Languages Publishing House, n.d.
13. Slonimsky, Nicolas. "Socialist Realism", *Music since 1900*. 4th ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.
14. Stevens, Danielle Emily *Sonata for Flute and Piano in D Major, Op. 94 by Sergey Prokofiev: A Performance Guide*, Unpublished thesis). Texas State University, Texas, San Marcos: 2014.
15. Chun, Hsieh I. *Performance of the Violin Concerto and Sonatas of Johannes Brahms Witii an Analysis of Joseph Joachim's Influence on his Violin Concerto*. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland at College Park, 1997.
16. Paik, Susan. *Brahms's Violin Sonata in G major, op. 78 as the Summation of the Regenlied Tetralogy*. Indiana University, 2016.
17. Cho, Jung Yoon. *Re-interpreting Brahms Violin Sonatas: Understanding the Composer's Expectations*. PhD thesis, University of Leeds, 2017.
18. Кокорева, Людмила Михайловна. *Клод Дебюсси (исследование)*. Москва: Музыка, 2010.
19. Quah, Phaik Suan. *Debussy's Life through His Letters*. Union College - Schenectady, NY: 2014.

## БИОГРАФИЈА

Ивана Аћимоски-Жикић, редовни професор ФМУ у Београду, своје музичко образовање започела је у Нишу. Средњу музичку школу „Корнелије Станковић“ у Београду завршила је у класи проф. Драгољуба Јовановића. Основне и магистарске студије на ФМУ у Београду завршила је у класи ред. проф. Ферн Рашковић. Током студија била је стипендиста САНУ, Фондације Иве Погорелића и Концертне агенције Загреб. Дуги низ година била је ангажована на Факултету уметности у Нишу, а од оснивања, 2010. год. радила је и као један од ментора при Одељењу за таленте М.Ш. „Коста Манојловић“ у Земуну. Учествоје у раду екстерне комисије ФМУ на испитима у Школи за музичке таленте у Ћуприји.

Ивана Аћимоски-Жикић била је члан жирија на 65. међународном такмичењу Јарослав Коцијан (2023), MUSICARTE ONLINE COMPETITION (2023) Италија, S.E. Aphrodite Voice - International Online Competition (2023) Кипар. Од 2015.год. је стални је члан жирија ENKOR International Violin and Piano Competition (сада International Academy of Performing Arts and Sciences), затим на такмичењу гудача у Нишу (2009. и 2019), на 8. Међународном такмичењу „Петар Коњовић“ (2001), Арт оф стрингс у Крагујевцу (2018), „Меморијал Љубивоја Николића“ у Београду (2018 и 2019) и Фестивалу музике „Јохан Себастијан Бах“ 2000. у Београду, Интернационалним сусретима виолиниста у Новом Саду 2022. године.

Као солиста, учествовала је на угледним фестивалима: Вилијам Волтон (Италија), 13th International festival LUCI DELLA RIBALTA, Нарни (Италија), Охридско лето, НИМУС, Скопско лето, Међународна музичка Академија у Хенефу (Немачка), Сомборске музичке свечаности, Земунске музичке вечери, Сарајевска Зима. Одржала је низ реситала у престижним салама: у Сали Конзерваторијума „Чајковски“ у Москви, сали Панчо Владигеров у Софији, сали „Ернест Ансерме“ у Женеви, Chiesa Ss. Annunziata у Соренту, Музеју Града Скопља, цркви Св. Софије у Охриду, сали Лисински у Загребу, КНУ, Скупштини града Београда, Zhejiang Conservatory of Music, China, Атријум Народног музеја, Сала Матице српске, Сала Дома војске, Народно позориште Сарајево, Глазбени завод, Загреб итд.

Као представник ФМУ учествовала је на концерту професора и одржала мастерклас на Zhejiang Conservatory of Music, China 2019. године.

Поред реситала у земљи и иностранству имала је прилике да сарађује са престижним оркестрима (Београдском филхармонијом, РТВ Сарајево, Нишким симфонијским оркестром, БГО „Душан Сковран“, Домом Војске, Камерним оркестрима "Аморозо", Келнским ансамблом "Феникс", Камерним оркестром Факултета уметности у

Нишу) и еминентним диригентима. Одржала је низ концерата у Шпанији, Француској, Немачкој, Италији, Кини, Русији, Бугарској, Македонији, Великој Британији...

У оквиру Националне концертне сезоне 2008. год. одржала је преко десет реситала са Александром Сердаром и Наталијом Малденовић.

Као члан БГО „Душан Сковран" (1994.-2000.) учествовала је на концертима у земљи и иностранству, на фестивалима: „Охридско лето", Међународни фестивал „Санторини", „Мокрањчеви дани", БЕМУС, НОМУС, НИМУС, Трибина композитора, „Софијске музичке недеље" „Европа у Санкт Петербургу" и у градовима Велике Британије, Грчке, Кине, Русије, Македоније, Мађарске и Бугарске.

Студенти у класи Иване Аћимоски-Жикић редовно наступају у салама у Београду: сала КНУ, Галерија САНУ у КНУ, Скупштина града Београда, Музеј Народног позоришта, СКЦ, Гварнеријус, АРТГЕТ, Конак кнегиње Љубице, Црква Св. Јована Крститеља-Ечка, Карловачка гимназија, Италијански институт за културу у Београду, Ректорат универзитета уметности, Народна библиотека, Кућа Краља Петра, сала Јеврејске општине итд. и освајају прве награде на међународним такмичењима: „Петар Коњовић" у Београду (Милош Стевановић 2017), Стринг фест у Сремској Митровици (Доротеа Обрадовић 2015), Антонио Салијери у Лењагу -Италија (Александра Богдановић и Владана Стевановић 2010), Константин велики 2021. (Сташа Жикић), Такмичење гудача у Нишу (Доротеа Обрадовић 2015, Андријана Дурмишевић 2019). Поред тога, достојно репрезентују ФМУ на концертима Гудачке катедре и концертима најбољих студената факултета. У њеној класи на ФМУ је дипломирало двадесет пет студената, а на ФУ у Нишу четири.

Ивана Аћимоски-Жикић одржала је низ мастерклас радионица у Кини, Италији, Чешкој, на АРЛЕММ-у, у музичким школама у Нишу, Новом Саду и Земуну, Школи за таленте у Ћуприји, као и на Дивчибарама.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Ивана Аћимоски-Жикић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта  
односно докторске дисертације: 223/2013

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

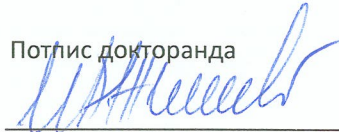
#### **СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР: РАЗЛИЧИТОСТИ У ПРИСТУПУ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ДЕЛА БРАМСА, ДЕБИСИЈА И ПРОКОФЈЕВА**

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду,

30.8.2023.

Потпис докторанда



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације**

Име и презиме аутора: мр Ивана АЋИМОСКИ-ЖИКИЋ

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта  
односно докторске дисертације: 223/2013

Студијски програм: Гудачи-виолина

Наслов докторског уметничког пројекта  
односно докторске дисертације:

**СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР: РАЗЛИЧИТОСТИ У ПРИСТУПУ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ДЕЛА  
БРАМСА, ДЕБИСИЈА И ПРОКОФЈЕВА**

Ментор: мр Јасна Максимовић

Коментор: др Соња Маринковић

**ИЗЈАВЉУЈЕМ**

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду,

30.8.2023

Потпис докторанда

