

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ЂОКИЋ Ж. ВЕСНА

„ОБЛИЦИ ИСПОЉАВАЊА ПРОГРАМНОСТИ
У ШУМАНОВИМ КЛАВИРСКИМ
ЦИКЛУСИМА: *КАРНЕВАЛ* ОП. 9,
ДЈЕЧИЈЕ СЦЕНЕ ОП. 15 И
КРАЈСЛЕРИЈАНА ОП. 16“

ЗАВРШНИ УМЈЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

МЕНТОР: мр АЛЕКСАНДАР СЕРДАР, редовни професор
КОМЕНТОР: др ДРАГОЉУБ ШОБАЈИЋ, редовни професор

БЕОГРАД, 2013.

UNIVERSITY OF ARTS BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

DJOKIC Z. VESNA

„THE FORMS OF EXPRESSING PROGRAMME
MUSIC IN SCHUMANN’S
PIANO CYCLES: *CARNAVAL* OP. 9,
SCENES FROM CHILDHOOD OP. 15
AND *KREISLERIANA* OP. 16“

FINAL ART PROJECT

MENTOR: ALEKSANDAR SERDAR, Full Professor MA
CO-MENTOR: DRAGOLJUB SOBAJIC, Full Professor PhD

Belgrade, 2013.

Ментор: мр Александар Сердар, редовни професор, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности.

Коментор: др Драгољуб Шобајић, редовни професор, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности.

Чланови комисије: мр Александар Сердар, редовни професор, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности; др Драгољуб Шобајић, редовни професор, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности; мр Никола Рацков, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности.

ЗАХВАЛНОСТ

Са пар ријечи, у исто толико, редова споменућу људе којима истински дугујем много више од ове захвалности. Велико хвала наставници Љиљи Јововић, професорима Борису Краљевићу и Владимиру Бочкарјову. Посебну захвалност изражавам професорки Анки Асановић, професору Александру Сердару (ментору) и професору Драгољубу Шобајићу (коментору) за дугогодишње, континуирано учешће како у мојој пијанистичкој формацији тако и у изградњи моје умјетничке личности. На крају, хвала мојим родитељима, брату Владимиру, драгима Небојши и Дејану.

ИЛУСТРАЦИЈЕ

Слика	стр.
1. Жан Антоан Вато – <i>Пјеро</i>	16
2. Морис Санд – <i>Арлекин</i>	18
3. Морис Санд – <i>Панталоне, Коломбина</i> ¹	19
4. Е. Т. А. Хофман – <i>Крајслер</i>	45

¹ Превод је преузет из Д’Амикове (Silvio D’Amico 1887–1955) *Повијести драмског театра*. Превод са италијанског Франо Чале (1927–1993). Загреб, Накладни завод МХ, 1972

АПСТРАКТ:

У овом раду се истражује програмност Шуманових трију клавирских циклуса *Карневал* оп. 9, *Дјечије сцене* оп. 15 и *Крајслеријана* оп. 16. Истраживачки концепт се састоји из три фазе које су материјализоване кроз три дијела рада. Прва фаза – први дио рада – је општег или уводног карактера. У њој се представља кратак приказ развоја програмске музике, романтичар као продукт и феномен „новог доба“, романтичарска минијатура као конкретан допринос музичкој умјетности романтизма и одлике Шуманове умјетничке и интимне личности.

У централном дијелу рада спроводи се истраживачки процес – одгонетање и анализа програмности предочених трију клавирских циклуса Роберта Шумана након чега слиједи поглавље о карактеристикама композиторовог пијанистичког стила унутар датих циклуса. Програмска анализа *Карневала* је приказана кроз утицај традиционалних позоришних маски (ликова) из комедије дел арте, утицај људи из Шумановог личног и умјетничког окружења кроз њихово портретисање, утицај валцера на цјелокупну форму као и постојање и утицај елемената монотематског принципа компоновања као формуле за обликовање дјела. Када су у питању запажања о пијанистичком стилу у *Карневалу*, она се фокусирају на ритмички концепт овог циклуса. *Дјечије сцене* су програмски приказане са два аспекта – приповједача и његове перцепције дјечијег окружења и догађаја из дјечијег живота. Указано је на мисаони и филозофски музички концепт приповједача и на наивни и безбрижни композиторско-пијанистички израз перспективе дјечијих догађаја. Пијанистички, *Дјечије сцене* су приказане кроз изазов пијанистичког израза тих двају крајности (филозофске, мисаоне с једне и дјечије с друге стране). Програмски садржај *Крајслеријане* представљен је кроз преглед Хофмановог књижевног израза али и његове умјетничке личности уопште, затим кроз карактеристике измишљеног лика Крајслера као и кроз Шуманову транспозицију истог у музички израз. Снага пијанистичког израза у *Крајслеријани* истакнута је противрјечностима (прије свега ритмичким карактеристикама) које са собом носи циклус.

У финалној, трећој, етапи рада резимиран је истраживачки и аналитички процес који ће резултирати са практичним дијелом овог умјетничког пројекта као пијанистички концепт који се обликовао у односу на теоријску спознају, истраживачки процес и пијанистичку посвећеност.

Кључне ријечи:

Шуман, романтичарска клавирска минијатура, циклуси, програмност, монотематизам, пијанистички стил.

Умјетничко-истраживачка област – Извођачка умјетност – пијанизам.

ABSTRACT:

This thesis examines the programme music of Schumann's piano cycles: *Carnaval* op.15, *Scenes from Childhood* op. 15 and *Kreisleriana* op. 16. The research concept includes three phases materialised through the same number of sections. The first phase, that is, the first part of the thesis is general or introductory. In short terms, it considers the development of programme music, the notion of the romantic figure regarded as the product and phenomenon of "contemporary age", the romantic miniature being a concrete contribution to the Romantic era of music and the composer's artistic and intimate personality.

The research process is being conducted in the central part dealing with the analysis of the programme music of the three piano cycles of Robert Schumann following the chapter on the characteristics of the composer's pianistic style based on the mentioned cycles. The program analysis of *Carnaval* is accomplished in relation to the influence of traditional theatre masks (characters) from the commedia dell' arte, the influence of people involved and portrayed in Schumann's personal and artistic background, the influence of waltz on the overall form and, the last but not the least, the use and influence of monothematic principle of composing as a formula for shaping a musical piece. In regards to the pianistic style of *Carnaval*, the focus of the observations is on the rhythmic concept upon which the cycle is based. *Scenes from Childhood* are shown from two perspectives – that of the narrator and the one concentrating on his perception of childhood surroundings and circumstances. The narrator's thoughtful and philosophical musical concept and his naïve and carefree composing and pianistic expression of childhood events will also be scrutinized. Pianistically, *Scenes from Childhood* are presented through the daring piano expression of the two extremes (philosophical and thoughtful on the one hand, and through childish naïvety on the other). The program content of *Kreisleriana* is carried out through general review of Hofmann's literary expression and artistic personality, as well as through the characteristics and musical transposition of Kreisler, Schumann's fictional character. The vigour of pianistic expression in *Kreisleriana* is highlighted by contradictions (above all, rhythmic features) which permeate throughout the cycle.

In the last, third, section of the thesis, the research and analytical process will be summarised resulting in the practical part of this art project achieved with respect to the theoretical comprehension, research process and pianistic commitment.

Keywords: Schumann, piano miniature in the Romantic period, cycles, programme music, monotematism, pianistic style.

Artistic research area:

Performing Arts - pianism.

САДРЖАЈ:

1. ПРЕДГОВОР	1
2. УВОД	3
3. ОПШТИ УТИЦАЈИ НА ШУМАНОВ КОМПОЗИТОРСКИ ИЗРАЗ	4
Развој програмске музике	
Појам романтичар и романтичарска клавирска минијатура	
Преглед Шуманових програмских клавирских циклуса минијатура	
Одлике Шуманове умјетничке и интимне личности	
4. АНАЛИЗА ПРОГРАМСКОГ САДРЖАЈА ТРИЈУ ШУМАНОВИХ КЛАВИРСКИХ ЦИКЛУСА – <i>КАРНЕВАЛ, ДЈЕЧИЈЕ СЦЕНЕ И КРАЈСЛЕРИЈАНА</i>	12
Испољавање програмности у <i>Карневалу</i> оп. 9	
Испољавање програмности у <i>Дјечијим сценама</i> оп.15	
Крајслер као Хофманова фикција из перспективе Шумана – Програмност у <i>Крајслеријани</i>	
Музички приказ Шуманове <i>Крајслеријане</i> оп. 16	
5. ЗАПАЖАЊА О ШУМАНОВОМ КЛАВИРСКОМ СТИЛУ	59
6. ЗАКЉУЧАК	66
СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ	70

1. ПРЕДГОВОР

С обзиром на то да програмности Шумановог композиторског опуса припада најзначајније мјесто када је у питању одгонетање његових музичких идеја и замисли, јасно је да се њен значај у истој мјери транспонује приликом извођачког искуства са истим. Дакле, поетичност Шуманових композиторских идеја се преноси на пијанистички израз, при чему је пијанистичка вјештина средство за изражавање вишег циља – комплексне умјетничке идеје. На том путу, истраживање и анализирање програмности наведених Шуманових клавирских дјела је неизбјежан и веома значајан процес, а занимљивост и разноврсност материје је одлучила приликом избора да предмет истраживања у овом раду не буде механичко већ креативно и идеолошко пијанистичко искуство са наведеним Шумановим клавирским циклусима.

Конципиран као концерт – реситал и умјетничко-истраживачки рад, Завршни умјетнички пројекат је прилика да се пијанистичко искуство и идеје вербализују, односно преточе у писану ријеч и обогате истраживачким процесом, а да при томе буду у директној вези и еквивалентне самом извођењу. Тим путем ће се свијест и сазнања о дјелима из Завршног умјетничког пројекта, разматрана и са аспекта умјетничко-истраживачког процеса који захтијева писана форма, унаприједити, што ће директно утицати на извођење. Синтезом сазнања стечених у процесу настајања писане форме и искустава стечених пијанистичком посвећеношћу и трагањем за најадекватнијим изразом хтијења и идеја, добија се форма пијанситичко-вербалног излагања комплексног пијанистичког програма Шуманових клавирских циклуса *Карневал* оп. 9 *Дјечије сцене* оп. 15 и *Крајслеријана* оп. 16, који ће се на предочени начин представити и на самом завршном испиту.

Осим што представљају иновацију у пијанистичкој литератури и још један медијум за пијанистички израз, овакви радови, читаоцу могу понудити можда нови, другачији поглед, и освјежити размишљања о одређеним клавирским дјелима. Дакле, они несумњиво обогаћују приступ извођаштву, тиме умјеност извођења подижу на виши ниво.

2. УВОД

Тема „Облици испољавања програмности у Шумановим клавирским циклусима: *Карневал* оп. 9, *Дјечије сцене* оп. 15 и *Крајслеријана* оп. 16“ је настала као продукт тенденције да се оживи свирачка експресија, односно да се истакне умјетнички концепт као циљ сваког извођења. Наиме, и XXI вијек (као и XIX и XX) је доба више него очигледне експанзије пијанистичке умјетности, прецизније, вјештине свирања на клавиру. Захваљујући сјајним пијанистичким школама, развој пијанистичке технике се уздигао на, рекло би се, највиши ниво, а продукти тих школа су пијанистички „титани“ који својом беспрекорном вјештином показују апсолутну свирачку супериорност. У данашње вријеме, када су плејаде младих пијаниста на исти начин супериорне, понудити снажан умјетнички утисак сваким свирањем постаје свирачка обавеза, али и једини параметар разлике међу извођењима. Без намјере да се унизи неопходност највишег степена свирачке вјештине, циљ овог рада је надградња креативног аспекта извођаштва, иако је јасно да се извођење подједнако заснива на резултатима одређеног ступња вјештине и хтијења извођача.

Одгонетање и анализирање програмности наведених дјела Роберта Шумана биће и начин да се музички садржај визуелизује довољно за покретање и (активно) учешће извођачке уобразиље у извођачки процес. Уједно, одгонетање програмности је један од најважнијих задатака који се поставља пред истраживачем и тумачем предочених Шуманових клавирских дјела. Будући да је извођачки умјетнички израз (такозвана артистичност) индивидуалан, у овом раду су у малој количини истакнута лична запажања и искуства са умјетничким обликовањем извођења.

Крајњи продукт овако постављеног пијанистичког концепта, који је потпомогнут умјетничко-истраживачким резултатима, је јасна и потпуна умјетничка визија трију клавирских циклуса Роберта Шумана која ће се представити као комплементарна пијанистичко-излагачка форма нове, умјетничко-истраживачке, генерације докторанада извођачких умјетности.

3. ОПШТИ УТИЦАЈИ НА ШУМАНОВ КОМПОЗИТОРСКИ ИЗРАЗ

Развој програмске музике

Програмност неког музичког дјела је извјестан садржај из различитих области (литературе, легенде, историје, других умјетности, природних појава и др.) којим је дато музичко дјело инспирисано. Програмност је, дакле, све оно што је ван музике, а што је покреће и учествује и њеном испољавању од стране композитора. Са тим у вези, програмска дјела готово увијек носе наслове из којих се указује на садржај, идеју, слику или расположење представљено у дјелу. Програмска настојања се сријећу кроз историју музике још од времена Старих Грка, међутим, о програмским дјелима (у којима су звуци из околине средство, а не циљ у музици) може се говорити тек од епохе барока – многа дјела Купрена (Francois Couperin 1668–1733), *Годишња доба* Вивалдија (Antonio Vivaldi 1678–1741). Са Бетовеновом (Ludwig van Beethoven 1770–1827) *Пасторалном симфонијом*, материјализована је тежња за ревизијом програмске музике и постављен је програмско-музички концепт, гдје је музика „више израз осјећаја неголи сликање”² (цитат Бетовена).

Своју експанзију и пун израз програмност доживљава управо у клавирским минијатурама раних романтичара. Након што се испоставила као издвојени умјетнички правац, програмност је за своју супротност са собом донијела нови израз у музичкој терминологији – *апсолутна музика*. Она обухвата инструменталне облике који се развијају паралелно са програмском музиком али изван њеног оквира и домета, којима наслов не одређује садржај (сонате, симфоније, концерти, камерни састави). Пошто су

² Јосип Андреис. *Повијест гласбе*, Том II. Загреб, Либер Младост, 1976. стр. 420.

усвојени, термини *програмско* и *апсолутно* постали су симболи противничких табора који су подијелили инструменталну музику и изазвали жучне расправе. Јаз између програмске и апсолутне музике данас се задржао као историјска чињеница, односно као израз почетног импулса за стварање дјела.

Појам романтичар и романтичарска клавирска минијатура

Романтизам је одраз општег погледа на живот и стварност који је утицао на сва подручја умјетничког стваралаштва у XIX вијеку. Почео је као књижевни покрет. Врло брзо је узео маха у Њемачкој гдје га је најавио још један књижевни правац *штурм унд дранг*³ (*sturm und drung*). Романтизам се развија у свакој умјетности једнако, успоставља додирне тачке међу умјетностима и тежи ка њиховом прожимању. Насупрот XVIII вијеку, добу рационализма и просвећености, зрелог Хајдна (Joseph Haydn 1732–1809) и Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart 1756–1791), почетак XIX вијека доноси превласт снаге осјећања, заноса, страсти, необузданости и маште. Умјетност добија субјективни, аутобиографски и (најчешће) песимистички израз. Тај снажни преокрет није случајан, десио се усљед великих друштвених промјена и превирања, а за резултат је имао песимизам и изолацију ондашњих умјетника – *романтичара*.

Романтичар се, дакле, коначно отргао стега и подређене улоге и постао је слободан – самим тим и препуштен себи (друштву). Иако умјетничко уздизање носи „узвишени“ статус носи и неразумијевање околине, гдје је романтичар принуђен на бијег од стварности па своје (стваралачко) уточиште налази у прошлости (антика, средњи вијек – баладе, легенде), егзотици (далеким људима и обичајима, фолклором), фантастичним елементима (народне легенде, митска грађа), природи, свом интимном и субјективном свијету – у свеобухватности мисли, окружења и живота уопште. Затечен нескладом између стварности и маштања, своје незадовољство романтичар изражава протестом кроз

³ *Штурм унд дранг* (превод са њемачког – Олуја и набој) је њемачки књижевни правац који је настао у Стразбургу а траје од 1770. до 1785. год. Одликује га изражен култ личности, осјећања и природе. Залаже се за слободу осјећања и противи рационалистичком догматизму. Покрет представља прекид са просветитељством и наговјештава долазак романтизма. Главна изрека тог књижевног покрета је „осјећај је све“ (Осјећам, дакле, постојим). *Штурм унд дранг* је протест против свих дотадашњим социјалних, политичких и естетских идеала – норми. Идеали представника *штурм унд дранга* су слобода и хуманост. Главни идеолог *штурм унд дранга* је био њемачки драмски писац и романописац Ф. М. Клингер (Friedrich Maximilian Klingler 1752–1831) по чијем комаду овај правац носи назив. Литерарни узор тог правца су Хомер и Шекспир. Најпознатији представници *штурм унд дранга* су Ф. Шилер и Ј. В. Гете.

своја дјела, критикујући друштвене односе и погубност социјалних разлика. Елементи критике, сатире и протеста сријећу се у свим умјетностима у романтизму.

Већ је споменута романтичарска тенденција тражења додирних тачака у различитим умјетностима и тежња ка њиховом међусобном прожимању, па у том смислу не изненађује чињеница да су романтичари били вишеструко надарени – били су књижевници, композитори и сликари у исто вријеме (Е. Т. А. Хофман нпр.), а због тога су и своје тежње у умјетности износили хетерогено.

Романтичарске тенденције у музици јавиле су се већ у зрелим дјелима бечких класичара – Хајдна и Моцарта, док Бетовенова музика већ од другог стваралачког периода значајно најављује будућа времена. Елементи романтизма у музици јављају се постепено – освајање нових хармонских, формалних, инструменталних, мелодијских, ритмичких и оркестарских изражајних простора текло је сасвим полако. На развој клавирске музике првенствено је утицало интересовање за модерни клавир, клавирска педагогија, формирање плејаде изврских извођача – композитора који ће своје изузетно свирачко умијеће искористити у својим дјелима и тако отворити нове путеве за развој клавирске музике. Значајно је споменути један конкретан романтичарски допринос музици XIX вијека. Наиме, романтичарски композитори увели су *култ мале форме*. Може се слободно рећи да је он настао као продукт типично романтичарске нестабилности, напрасности, промјене душевних и емотивних стања. Склоност романтичарских композитора ка малим музичким формама огледа се у њиховој љубави према *клавирској минијатури*. Свијет роматике XIX вијека живи у Шубертовим (Franz Schubert 1797–1828) Шумановим (Robert Schumann 1810–1856) и Менделсоновим (Felix Mendelssohn 1809–1847) кратким клавирским комадима – *клавирским минијатурама*. Под изразом клавирска минијатура обједињено је више различитих жанрова клавирских композиција: прелудијуми, емпромптији, музички моменти и др. Ови клавирски комади су били омиљени и веома карактеристичан облик романтичарске клавирске музике. Како је раније наведено, служили су као средство за изражавање најразличитијих расположења, мисли, ставова или емоција романтичарских композитора. Зато не чуди још један општи и заједнички назив за комаде оваквог типа – *карактерни комади*. Осјећај импровизаторског и варијационог уткан је у структуру ових клавирских комада. Они су, углавном, кратки и често изграђени само на једној музичкој мисли која се значајније не разрађује. Зато се најчешће обједињују

у *циклус* или збирку. Циклус подразумијева значајнију повезаност комада – најчешће тематску, или постојање садржајне нити која даје подлогу за драматургију у оквиру облика, условљава смјену контраста, линију музичког тока и често је програмског типа.

Преглед Шуманових програмских клавирских циклуса минијатура

За развој клавирске минијатуре нарочито је значајно стваралаштво Роберта Шумана. Иако због повреде руке⁴ није успио постати концертни пијаниста, клавир је у његовом стваралаштву заузео значајно мјесто. Наиме, његови опуси од 1 до 23 су искључиво композиције писане за соло клавир.

Општи преглед клавирских циклуса Роберта Шумана одаје композиторов афинитет према веома карактеристичном композиторском поступку према којем се читаво музичко ткиво испреда из једне основне мисли услед чега она постаје основа читаве архитектонике коју умјетник (композитор) гради на начелу једне главне теме са неколико мање или више слободних варијација – дакле афинитет ка монотематском и варијационом принципу компоновања. Шуман његује циклусе програмских минијатура. Први од њих били су *Лептири (Papillons)* оп. 2, чији се програмски садржај темељи на ликовима браће близанаца Валта и Вулта из романа Жана-Пола Рихтера (Jean-Paul Richter 1763–1825). *Лептири* су жива карневалска сцена на којој се портретишу различите природе људи. Ту линију продужава и најобимнији и најсадржајнији Шуманов циклус *Карневал (Carnaval)* оп. 9 (о њему ће бити ријечи касније). У циклусе донекле сличне *Карневалу* спадају и *Игре Давидових савезника (Davidsbündlertänze)* оп. 6 које сликају композиторова контрастна душевна стања, *Крајслеријана (Kreisleriana)* оп. 16, која је инспирисана ликом ексцентричног диригента Крајслера, лика из Хофманових приповједака и романа (о којој ће такође бити ријечи касније).

Међу осталим клавирским циклусима као што су *Фантастични комади (Phantasiestücke)* оп. 12, *Шумски призори (Waldszenen)* оп. 82, посебно мјесто заузима циклус инспирисан дјецом – *Дјечије сцене (Kinderszenen)* оп. 15, као и још један циклус са

⁴ Да би осамосталио домали прст он је при раду средњи прст десне руке помоћу завоја чинио непомичним и тако вјежбао. То неопрезно експериментисање изазвало је укоченост десне руке која се, ни поред љекарских интервенција, никада није опоравила. У прољеће 1832. године прст му је парализован.

сличном тематиком, а различитом намјеном – *Албум за младеж* оп. 68⁵ (*Album für die Jugend*). Док је *Албум за младеж* намијењен различитом узрасту дјецe и успјешно прилагођен њиховим извођачким способностима, схватањима и осјећањима, *Дјечије сцене* су музика о дјеци и одраз су збивања у дјечијем свијету, гледаних очима одраслог човјека. Још један значајан Шуманов циклус, донекле сличан Карневалу, је *Бечки карневал* (*Faschingsschwank aus Wien*) оп. 26 настао 1839. године, у исто вријеме кад и *Ноћни комади* (*Nachtstücke*) оп. 23 – циклус од 4 карактерна комада.

Одлике Шуманове умјетничке и интимне личности

Од огромног значаја за овај рад (за цјеловитију представу и разумијевање), али и незаобилазан пут у пијанистичком тумачењу Шуманових клавирских дјела, јесте његова богата умјетничка личност и одређени догађаји из живота који су га инспирисали и обиљежили његово стваралаштво. Немогуће је представити укупну Шуманову личност у једном поглављу, међутим, у тексту који слиједи указаће се на одређене карактеристике његовог раног животног и стваралачког периода које су у директној вези са предметом истраживања.

Шуман је одрастао уз оца који је сплетом околности умјесто као књижевник, завршио као продавац књига. Свијет књижевности који је Шуман у дјетињству упознао помагајући оцу у књижари увелико ће обиљежити његову личност. Наиме, Мефисто и Фауст су само неки од надимака које је као дванаестогодишњак добио од својих другара цитирајући дјелове Гетеовог *Фауста* којег је знао напамет. У исто вријеме Шуман је основао и књижевни скуп (дружину или кружок) у којем је са дјецом свог узраста поткријепљено разговарао о класицима и романтицима, а који се може сматрати зачетком идеје о Давидовим савезницима (*Davidsbündler*). С тога није необично што је будућа Шуманова композиторска оставштина у својој суштини поетска, што се својим програмом у највећој мјери ослања на књижевност, његову велику страст.

⁵ *Албуму за младеж* Шуман је додао важан предговор, објављен под насловом *Домаћа и животна правила младог музичара*. Озбиљност Шуманових иновативних идеја и љубави према музици су представљени кроз те ванредно корисне савјете.

Тек када је израстао у младића, појавила се дилема његове вокације. Отежавајућа околност у избору професије је била смрт Шумановог оца (1826. године) с обзиром на то да га је он најбоље разумио и савјетовао. На наговор своје мајке, Шуман је уписао студије права у Лајпцигу које, иако су се чиниле сигурном и уносном професијом, нису биле њему блиска и претјерано занимљива област. Сплетом околности у Лајпцигу почиње сарадњу са Фридрихом Виком (Friedrich Wieck 1785–1873), угледним клавирским педагогом са којим је имао изузетно значајно професионално и животно искуство. Вик је био познат по професионалности, строгоћи и досљедности у раду које Шуману нису у потпуности одговарале, међутим, послје извјесног лутања одлучио је окончати студије права (тимае отказати послушност својој мајци) и настанити се код Вика како би интензивно радили. Жеља за брзим напредовањем и фанатично али непрактично вјежбање Шумана доводе до повреде домалог прста десне руке⁶ и тимае до урушавања сна о концертном пијанисти. Претпоставља се да га је овај несрећни случај усмјерио ка његовом најреалнијем музичком изразу – компоновању. Те године, иако кризне и турбулентне, испостављају се веома продуктивним. То је вријеме када настају његови први композиторски опуси, искључиво клавирски, занимљиви, маштовити са израженим индивидуалним печатом.

Споменуто је да је Шуман имао значајно животно искуство са Фридрихом Виком. Наиме, Вик је био отац Кларе Вик (Clara Wieck 1819–1896), младе пијанисткиње коју је Шуман упознао још у првим контактима са својим клавирским педагогом. С временом се између ово двоје умјетника развила љубав коју стари Вик никако није одобравао (због Шуманове несигурне будућности и менталног здравља). Пошто другачије нису могли, Шуман и Клара су 1840. године судски ријешили борбу за своју љубав и вјенчали се. Иако је овим радом обухваћен период прије брака Роберта и Кларе Шуман, постојање и значај њиховог односа за Шуманову личност и рад су огромни. О томе свједоче многе странице Шумановог дневника, као и музика посвећена и инспирисана Кларом.

Млад и вишеструко талентован, Шуман је 1834. године дошао на идеју (која се реализовала) за оснивањем музичког часописа који ће подизати свијест о музици и утицати на музички укус. Часопис *Нове музичке новине* (*Neue Zeitschrift für Musik*) је

⁶ Постоје двије претпоставке о узроку повреде руке. Једна говори да је, да би осамосталио домали прст, при раду је средњи прст десне руке уз помоћ завоја чинио непомичним и на тај начин парализовао руку; док друга, мање позната, претпоставка наводи да је до коначне парализе руке дошло због употребе љекова на бази живе, помоћу којих је лијечено ендемски или стечени сифилис.

постао жариште напредних идеја, а интересантан је по томе што је Шуман у њему, уз огромну дозу индивидуалности а вјештином свог пера, раскринкавао све „лажно“ у тадашњем музичком животу, чијом су музичком критиком владали љубитељи музике – аматери – и одлучивали о томе ко ће имати успјеха и бити познат. Шуман се вјештином свог пера борио против лошег монопола и музичког укуса који су наметнули управо неуки критичари. Под разним псеудонимима, у једном (већ споменутом) романтичарском облику Давидових савезника, јавља се Шуманова фиктивна дружина која се бори против Филистејаца (Philistins) како је Шуман називао своје противнике, неистомишљенике. Шуман је, заправо, своју борбу, идеје и размишљања о музици упоређивао са борбом Давида против Голијата и Филистејаца и Давидовом побједом. Јудејски краљ Давид је свирао, компоновао и вјеровао је у једног Бога. С друге стране, Филистејци су многобошци, клањали су се многим идолима. У симболичком смислу може се пренијети значење да Шуман као и Давид вјерује у једног Бога, дакле у праве умјетничке вриједности, а Филистејци као политеистички народ симболишу лажне и пролазне вриједности. Како је на неки начин санкционисао неукус и непрофесионализам, тако је вишеструко подржавао квалитет у музици. Неријетко ће се у његовој критичарској али и музичкој оставштини наићи на праве (ријечју или музиком исписане) есеје који одају почаст великанима његове прошлости и актуелности (Баха, Бетовена или Шопена). У својим музичким критикама, захваљујући истанчаном музичком укусу и расуђивању, Шуман је изградио посебан стил. Постао је критичар за узор, а његова критика је постала умјетност у којој је сва проблематика ондашње музичке актуелности приказивана страшћу и снагом израженог литерарног талента.

Да би изложио различита гледишта о умјетничким питањима, Шуман је измишљао личности умјетника различитих ставова али и различитих карактера. Разлог тој потреби је свакако несвакидашње развијена и богата машта, али и утицај њемачких књижевника (Жана-Пола и Хофмана) који су се у свом медијуму изражавали на сличан начин. Ту тенденцију Шуман је, поред своје критичарске дјелатности и писама, сачувао и у својој композиторској оставштини. Умјесно је запазити Шуманову генералну наклоност ка шифровању како кроз музику путем слова (ABGG, ASCH), тако и кроз музичко-литерарну оставштину кроз имена односно псеудониме (Еузебијус, Флорестан, Мајстор Паро и др.). Тај „вео тајанствености“ нужно води у претрагу и дешифровање. Шуман његује већ

споменути култ мале форме, међутим, његов конкретан допринос таквој форми су специфични циклуси клавирских комада у којима истиче у првом реду карактеристичан облик испољавања програмског садржаја, монотематског поступка и варијационог принципа компоновања. Наиме, *Карневал*, *Крајслеријана* и *Дјечије сцене* представљају компактне циклусе сложеног садржаја који захтијевају бављење (истраживање, проучавање) овим, условно ванпијанистичким, аспектима. Значај програмског садржаја у овим Шумановим циклусима је толики да би цио свирачки концепт требало заснивати на јасној програмској представи. Маштовито прављење мелодијских линија уз помоћ слова (имена) и даље коришћење истог материјала као модел за монотематски поступак, је такође један од Шуманових доприноса овој романтичарској форми.

4. АНАЛИЗА ПРОГРАМСКОГ САДРЖАЈА ТРИЈУ ШУМАНОВИХ КЛАВИРСКИХ ЦИКЛУСА – *КАРНЕВАЛ, ДЈЕЧИЈЕ СЦЕНЕ И КРАЈСЛЕРИЈАНА*

Програмност у *Карневалу* оп. 9

Карневал је писан 1834. и 1835. године. То је вријеме када у Њемачкој влада салонска музика којом су ондашњи клавиристи виртуози, Фридрих Калкбренаер (Friedrich Kalkbrenner 1785–1849), Хенри Херц (Henri Herz 1803–1888) и други, служећи се бљештавим виртуозитетом, значајно утицали на укус публике. *Карневал* представља одраз борбе коју је Шуман водио са дијелом њемачке музичке јавности који је заговарао и пропагирао неукус и непрофесионализам у музици. Посветио га је пољском виртуозу, виолинисту Каролу Липињском⁷ (Karol Lipinski), чијим је извођачким способностима био одушевљен.

У ширем смислу те ријечи, карневал је доба прослава и фестивала уочи васкршњег поста гдје се славе људи као грешна бића. Ријеч карневал је настала од италијанских ријечи *carne levare* – уклонити месо, или *carne vale* – збогом месо. Карневалске свечаности обично укључују маскиране параде и плесове, бакљаде, ватромете, обасипање цвијећем, конфетима и на крају свечано спаљивање или сахрањивање велике лутке – кривца за све годишње проблеме. Највјероватније се развио из римских луперкалија и сатурналија, али је утемељен и на магијском вјеровању у тјерање злих сила, као и протјеривање зиме. Има и друштвени значај јер се на шаљив и прихватљив начин осликава и критикује друштво.

Музичка замисао Шумановог *Карневала* сродна је причи из једног његовог чланка: „Редакторов бал⁸ – Извјештај Жанкирију⁹ у Аугсбург“. Ријеч је о умјетничко-историјском балу који је уредник Нових музичких новина наводно приредио да би присутне упознао са новинама у музичком животу. На карневалском балу догађају се комични сукоби

⁷ Ова два умјетника су се упознала 1835. године на огромној двогодишњој турнеји коју је имао Липињски.

⁸ Роберт Шуман (Robert Schumann). The editor's ball (из књиге *Schumann on Music – A selection from the Writings*, стр. 128–133: Dover Publication, Inc. New York, 1988). Чланак је први пут објављен у часопису *Neue Zeitschrift für Musik* 1837. чији је покретач и уредник био Шуман.

⁹ Жанкири је Давидсбиндлерово име мађарског пијанисте и композитора Стефана Хелера (1812?–1888). Он је једно вријеме био дописник Шумановог часописа *Neue Zeitschrift für Musik* из Аугсбурга. Псеудоним је добио по једном свом писму у коме је рекао да он није Жан-Пол већ *Жан ки ри* (*Jean qui rit*; Жан који се смије) или *Жан ки плер* (*Jean qui pleure*, Жан који плаче)

Давидових савезника (Шуманових пријатеља) и Филистејаца (како је Шуман називао своје непријатеље и „критичаре“).

Шуман је *Карневал* назвао „минијатурним сценама на четири тона“ који се на различите начине комбинују и граде све музичке теме овог специфичног циклуса. Цио, веома обиман, комад створен је из неколико основних мотивских језгара, датих на почетку сваког става, које Шуман током дјела мајсторки трансформише. Дакле, ријеч је о примјени принципа монотематског поступка. Четвортонски мотив у себи садржи име чешког града Аша (Asch)¹⁰, а могућа је веза са Шумановим презименом – **SCH**umann. Цјеловитост композиције обезбјеђује сродност материјала првог и последњег комада, логика тоналног плана (који се креће у кругу дурских тоналитета са снизаницама Ве, Ес, Ас, Дес и њихових паралела), контрастна смјена комада и концепт (игре) валцера као формалног јединства. Наиме, валцер се у *Карневалу* појављује поприлично често – 14 од 22 комада су написани у трочетвртинском такту и скоро сваки став, бар у своја два такта, користи карактеристике валцера. Може се слободно рећи да се јединство у *Карневалу* увелико постиже употребом облика валцера у већини комада. Још ако се узме у обзир популарност овог облика почетком XIX вијека у Њемачкој, потпуно је јасно и оправдано његово интензивно присуство у циклусу.

Карневал садржи 22 мала комада а њих 20 је нумерисамо. Комад (фрагменти) „Сфинге“ није нумерисан, док „Интермецо – Паганини“ припада „Њемачком валцеру“. Слиједи попис комада из *Карневала*, заједно са преводом наслова, тоналитетима и ознакама за темпо, односно музички покрет.

1. *Préambule* – Увод (Ас-дур; Quasi maestoso; 3/4)
2. *Pierrot* – Пјеро (Ес-дур; Moderato; 2/4)
3. *Arlequin* – Арлекин (Бе-дур; Vivo; 3/4)
4. *Valse noble* – Отмени валцер (Бе-дур; Un poco maestoso; 3/4)
5. *Eusebius* – Еузебијус (Ес-дур; Adagio; 2/4)
6. *Florestan* – Флорестан (ге-мол; Passionato; 3/4)
7. *Coquette* – Кокета (Бе-дур; Vivo; 3/4)

¹⁰ Аш је мјесто у којем је одрасла Ернестина Фрикен која је (кратко) била Шуманова вјереница и то баш у вријеме када је настао *Карневал*.

8. *Réplique* – *Разговор* (Бе-дур – ге-мол; L'istesso tempo; 3/4)
Sphinxes – *Сфинге*
9. *Papillons* – *Лептири* (Бе-дур; Prestissimo; 2/4)
10. *Lettres dansantes* – *Разиграна слова* (Ес-дур; Presto; 3/4)
11. *Chiarina* – *Кјарина* (це-мол; Passionato; 3/4)
12. *Chopin* – *Шопен* (Ас-дур; Agitato; 6/4)
13. *Estrella* – *Естрела* (еф-мол; Con affetto; 3/4)
14. *Reconnaissance* – *Препознавање* (Ас-дур; Animato; 2/4)
15. *Pantalon et Colombine* – *Панталоне и Коломбина* (еф-мол; Presto; 2/4)
16. *Valse allemande* – *Њемачки валцер* (Ас-дур; Molto vivace; 3/4)
Intermezzo: *Paganini* – *Међустав: Паганини* (еф-мол; Presto; 2/4; са репризом *Њемачког валцера*)
17. *Aveu* – *Признање (љубави)* (еф-мол – Ас-дур; Passionato; 2/4)
18. *Promenade* – *Шетња* (Дес-дур; Comodo; 3/4)
19. *Pause* – *Пауза* (Ас-дур; Vivo; 3/4)
20. *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* – *Марш Давидових савезника против Филистејаца* (Ас-дур; Non allegro–Prestissimo; 3/4)

У Шумановом *Карневалу* програмност се испољава на два начина – кроз специфичан облик Шумановог монотематизма – употреба слова које аутор музички осмишљава и кроз тематски повезане ликове и ситуације. Међутим, прије него се представи позадина (програмност) у *Карневалу*, важно је истаћи сљедећи детаљ. Наиме, у писму Игњацу Мошелесу (Ignaz Mosheles 1794–1870), од 23. августа 1837. године, евидентан је напор Шумана за „оправдавањем“ постојања програмске позадине у *Карневалу*. Будући да је Мошелес, у односу на Шумана, припадао старијој генерацији која баш и није „вјеровала“ у програмску музику, логичним се намећу и Шуманови напори да програмност стави у други план. О овоме свједочи управо дио споменутог писма из 1837. године:

Маскирани плесови¹¹ ће бити дјечија игра за Вас. Морам Вам с муком рећи, можда, да су адаптација цијелог дјела и наслови појединих комада додати након што је музика написана...¹²

Наравно, да би се ово дјело иоле разумјело, неопходна је свијест о значењу наслова, и из истог разлога, било би изненађујуће непостојање уске везе са музички представљеним програмом, како је тврдио сам Шуман. У прилог претходно реченом слиједи управо програмска анализа *Карневала* која ће се спровести кроз груписање комада у зависности од њихове тематске сродности и програмског садржаја.

На самом почетку програмске анализе Шумановог клавирског циклуса *Карневал*, важно је табелом приказати типизацију комада, дакле одвојити и систематизовати групације комада које ће се у раду спроводити и даље елаборирати управо у односу на њихову типизацију, односно програм.

Прва група комада – Традиционлне позоришне маске	Пјеро, Арлекин, Панталоне и Коломбина
Друга група комада – Оригиналне маске	Кокета и Лептири
Трећа група комада – Фантастични комади	Сфинге и Разиграна слова
Четврта група комада – Фиктивни ликови	Еузебијус и Флорестан
Пета група комада – Стварни ликови	Кјарина, Естрела, Паганини и Шопен
Шеста група комада – Комади који осликавају расположење	Отмени валцер, Разговор, Препознавање, Њемачки валцер, Признање и Шетња
Седма група комада – Комади који сликају подизање и спуштање позоришне завјесе	Увод и Финале

Дакле, прву групу представљају комади који у својим насловима носе имена традиционалних позоришних маски: Пјеро, Арлекин, Панталоне и Коломбина. Наслови указују на то да је њихов програм скривен у Шумановој интерпретацији чувене италијанске комедије дел арте (*commedia dell'arte*). Комедија дел арте била је популарна

¹¹ *Карневал* оп. 9

¹² Роберт Шуман (Robert Schumann). *The letters od Robert Schumann*. Selected and edited by dr. Karl Storck, translated by Hannah Bryant. London, John Murray, Albemarle Street, W, 1907. str. 109. Превод на српски језик Весна Ђокић.

форма импровизованог театра, која је настала у Италији у XVI вијеку и која је своју популарност задржала све до данас. Изван Италије је била позната као „италијанска комедија”. Бучна, врцава, пуна раскошних боја, била је сушта супротност дотадашњим укоченим позоришним представама у којима су глумци-аматери рецитовали напамет научен текст. Обично се играла на отвореном, уз једноставну сценографију насликану на платну. Представе су се заснивале на импровизацијама које су биле зачињене акробатским тачкама и љубавним сценама (ситуацијама прељубе и љубоморе, љубави старосне доби), а оквирна прича се базирала на класичним изворима (налик на комичну верзију Ромеа и Јулије нпр.). То су биле сцене актуелних догађаја локалног укуса са доста лакрдије и шале. Глумци су били одјевени у костиме, носили су маске или интензивну шминку.

Пјеро, још познат као Педролино или Педро, је клоун, одани слуга. Он је вриједан, мио, помало забринут и учинио би све да удовољи свом господару. Једна од мана му је претјерана наивност због које лако насједа на трикове. Носи бијелу мекану одјећу, наборану око руку и врата због које, и о коју, се неријетко саплиће. Сликаом (слика бр.1) је визуелизован лик слуге Пјероа. На слици се може уочити карактеристична забринутост у изразу лица као и описана одјећа.



Слика бр. 1: *Пјеро*, Жан-Антоан Вато (Jean-Antoine Watteau 1684–1721)

Значај ове али и осталих илустрација за цјелокупан Завршни умјетнички пројекат је велики. Њима се указује на подударност визуелних и аудитивних елемената програмности у циклусу, дакле, поставља се истраживачки и извођачки (теоријски и практични) задатак. Реализација подразумијева да се ријечима опише али и извођењем

направи утисак (музички кроки) у овом случају трапавог и забринутог кловна, односно да се комика и глума транспонују у извођачки израз.

Шуман је Пјероу посветио комад написан у облику мале тродјелне пјесме, шеме aba_1 , у коме се смјењују Пјероова трапавост (a) са његовом „доброћудношћу“ (b). Ако се визуелно истражи нотни приказ овог комада, прво што се уочава је једноставност у фактури којом се вјероватно музички осликава и једноставност у карактеру слуге Пјероа, као и динамички контрасти који транспонују његову трапавост, саплитање о своје рукаве и коначан пад на крају коде. У нотном примјеру (примјер бр. 1), словима испод нотног текста (црвеном бојом заокруженим нотама), представљен је приказ примјене Шумановог монотематског поступка, заокружени су (плавом бојом) и приказани карактеристични динамички контрасти.

Назнакама, бојом унутар нотних примјера, указује се на битне, прикривене или истакнуте, карактеристике датих примјера које су од великог значаја како за тумачење Шумановог композиторског језика (приказ примјене монотематског поступка нпр.) тако и за идеју односно пијанистички концепт извођача (елементи важни за што непосреднију пијанистичку презентацију ликова).

Pierrot

Moderato M.M. $\text{♩} = 168$

13

a. es.(s) c. ces.(h)

Примјер бр.1: *Карневал*, „Пјеро“ 1–8 такт

Арлекин, још познат као Харлекин, је такође клоун и један од слуга. Он је атлетски тип, акробата, мишићав. За разлику од Пјероа који одано служи свом господару, Арлекин смишља план помоћу којег би опљачкао истог. Он је сналажљив, проицљив, еластичан и брз. Заљубљен је у служавку Коломбину до чијег срца не може доћи, напротив, она увијек

¹³Robert Schumann. *Carnaval*. Editor Clara Schumann. Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879. Plate R. S. 47

тражи начин да му се подсмје. Арлекин носи узан и колоритан костим са неизоставном бљештећом орнаментиком, састављен од црвених, зелених (плавих, црних) и бијелих ромбоида што се може видјети на слици бр. 2.



Слика бр. 2: Арлекин, Морис Санд (Maurice Sand 1823–1889)

Како сам карактер слуге Арлекина, тако је и Шуманово виђење истог описано уз помоћ кратких фраза са скоковима и паузама, као и уз помоћ промјена регистра које су истакнуте акцентима (*sf*). Пијанистичком „презентацијом“ слуге Арлекина, кратке фразе и скокови у овом смислу постаће гипке, спретне пијанистичке акробације. Треба нагласити важност ритмичке стабилности у овом ставу – важност прецизног „враћања“ на другу јединицу послје скокова. Није сувишно предложити груписање бројања на један, умјесто на три како је тактом одређено јер ће стабилност прве јединице у такту одредити прецизност осталих. У примјеру бр. 2 бојом је истакнут приказ примјене монотематског поступка (црвеном) и специфични акценти (плавом).

a. es.(s) c. h



Примјер бр. 2: Карневал, „Арлекин“, 1–5 такт

Ликови Панталонеа и Коломбине су повезани. Наиме, Коломбина је Панталонеова служавка. Она представља типичну жену срцоломку. Слободног је духа и иако је служавка, јако је уредна и знатно је сређенија и елегантнија од свих других. Панталоне је стари трговац. Он је богат, има највиши социјални статус у комедијској хијерархији. Увијек има слуге поред себе и смртно је преплашен од саме помисли да би, евентуално, могао изгубити свој новац са којим би изгубио и мјесто у друштву. И он је заљубљен у Коломбину која му љубав не узвраћа. Сликаом бр. 3 је визуелизована Коломбинина одређена гордост и незаинтересованост која је нетипична за служавку, али и Панталонеова наклоност Коломбини.



Слика бр. 3: *Коломбина и Панталоне*, Морис Санд

Шуман их је, сходно програму, спојио у један комад. Интерпретативна комплексност овог става је управо преплитање, односно музичко оживљавање ликова супротних карактера. У путу ка том циљу, музичка фактура је свакако од помоћи јер је овај дуализам материјализован на различите начине па ће, самим тим, упутити на промјену у музичком изразу. У првом дијелу јасна је, у асоцијативном погледу, слобода и живост у покрету која се односи на немирни и самостални дух Коломбине, док други дио првог одсјека става са собом доноси и другачији музички израз – наизмијенични акценти

представљају Панталонеову уплашеност, несклад и јадиковање због неузвраћене љубави. Техничке потешкоће у овом ставу односе се на лако и кратко али динамички контрастно исвиравање мелодијских линија. Успјешност у систематичном увјежбавању техничких сегмената комада, даће простор за пијанистичко оживљавање ових двају комичних позоришних ликова. У примјеру бр. 3 црвеном бојом је истакнут приказ монотематског поступка, а плавом наизмјенични Панталонеови акценти.

as. c. h.

Pantalon et Colombine

Presto M. M. ♩ = 126

Примјер бр. 3: *Карневал*, „Панталоне и Коломбина“, 1–8 такт

Интересантно је Шуманово окретање маске као инспирацији и симболици коју маске имају. Наиме, маска као врста транспонованог живота, као тајанственост и скривање идентитета, интригира и провоцира на претрагу. Као почетни импулс за стварање овог дјела код Шумана, она се преноси на израз које дјело добија извођењем и као свој крајњи циљ остварује се на релацији извођач–публика. Када се говори о интерпретирању ставова Шумановог *Карневала* програмски везаних за комедију дел арте, извођачу се, у смислу преношења атмосфере и расположења представљених у дјелу, сликовито намеће позориште. Олакшавајућа околност у подстицању извођачке имагинације су заједнички елементи концерта и позоришне представе – подијум и публика. Међутим, концертни подијум добија улогу и позоришног, а сам извођач (пијаниста) улогу режисера и глумца. У том смислу, на музички материјал се преносе, свирачки провоцирају и концентришу, карактерне особине лика који се тумачи.

Другу групу чине комади „Кокета“ и „Лептири“. Они представљају ликове чији је идејни творац сам Шуман, дакле то су двије оригиналне маске. „Кокета“ је комад који, највјероватније, слика служавку из куће Фридриха Вика. Насловом Кокета – жена која воли и тежи да се допадне другима – композитор је разоткрио профил особе коју је музички осликао. Музичким током (у оквиру времена и атмосфере коју је замислио) претпоставља се дух и карактер шармантне младе дјевојке. Тај немирни младалачки дух материјализован је уз помоћ кратког, врцавог, агогички осмишљеног фразирања унутар музичке мисли – примјер бр. 4.



Примјер бр. 4: *Карневал*, „Кокета“, 1–3 такт

Комад „Лептири“ носи назив још једног Шумановог циклуса минијатура из опуса 2 из 1829. године, који је претходио и који, како је већ наведено, има сличну тематику као *Карневал*. Важно је нагласити да осим назива, комад „Лептири“ нема других (музичких) сличности са споменутиим циклусом *Лептири*, међутим, циклус *Карневал* се музичким ткивом „судар“ са циклусом *Лептири* на шта ће се указати у даљој анализи и истраживању програмности *Карневала*.

Овај комад карактерише густа фактура десне руке која у себи има скривену мелодијску линију, а која се креће паралелно са главном мелодијом соноритета хорне у басу. У интерпретативном смислу, комад „Лептири“ захтијева веома висок ниво извођачке технике – дакле, подразумијева се да пијаниста (интерпретатор) без икаквих проблема и дилеме изведе, у овом случају, комбинацију више захтјевних техничких елемената у престисиму (полуротација, комплементарна ритмизована употреба руку, скривена мелодија и др.). У примјеру бр. 5 такође је истакнут монотематски материјал.

a.es.(s)c.h.



Примјер бр. 5: *Карневал*, „Лептири“, 1–4 такт

Трећу групу чине фантастични комади, а у овом циклусу су то „Сфинге“ и „Разиграна слова“. Груписани као „фантастични“ ови комади свједоче о огромној присутности Шуманове маште и фантазије у његовом композиторском остварењу. Занимљиво је да је комад који садржи кључ за одгонетање композиторског концепта овог циклуса, тонове који на различите начине обједињују *Карневал*, насловљен са „Сфинге“ – Загонетке. Наиме у „Сфингама“ се у три раздвојена такта, груписане као три или четири бревис ноте, као анаграм представљају: музички потпис Шумана – SCHА (es с h а), музичку „формулу“ коришћену за тематско и мелодијско обликовање свих ставова у *Карневалу* – ASCH (а es с h) и музичко име чешког града Аша – ASCH (as с h). „Сфинге“ такође свједоче о вези Шумана и Жана-Пола, јер се овај наслов проналази у Жан-Половим литерарним радовима¹⁴, а представљају поподневног лептира (Сфингу).

У *Карневалу*, издању Музике (Музыка) из Москве из 1966. године, у објашњењу (легенди) наводи се да према издању Брајткофа (Breitkopf) „Сфинге“ није неопходно свирати (Розен – Charles Rosen, *The romantic generation*, стр. 221). С друге стране, у истом издању и истој легенди стоји и свирачки предлог, односно свирачки путоказ за тумачење „Сфинги“. Дакле, извођачу је свирање „Сфинги“ дато на избор – оно није неопходно, цјеловитост *Карневала* се у случају њиховог изостављања не би нарушила. Феноменалан примјер извођења „Сфинги“ је Рахмањиновљев (Сергџ Рахмањинов 1873–1943) снимак из 1929. године. Својим свирањем ових Шуманових шифри он, може се слободно рећи, пијанистичким крокијем креира нови тајанствени и загонетни музички лик. Извођач, уколико се одлучи да експериментише, испред себе у „Сфингама“ има фантастичан музички материјал за идеју и атмосферу која се увијек може, зависно од инспирације, мијењати.

¹⁴ У Жан-Половом есеју из 1812. године, „Сумрак Лептира или Сфинги“ се наилази на три врсте лептира – Дневни (Папилио), Поподневни (Сфинга) и Ноћна птица (Фалаена) – Јенсен стр. 150.

Sphinxs

ES.(S) C. H. A. AS. C. H. A. ES.(S) C. H.

Примјер бр. 6: *Карневал*, „Сфинге“ 1, 2, 3

Оно што је у „Сфингама“ дато у фрагментима, назнакама, свој облик добија у „Разиграним словима“ у којима настаје валцерски вртлог Шуманове маште и фантазије. Изводе се у „једном даху“ и дају интересантну визију правих, оживљених слова. На извођачу је, свакако, какву ће слику осмислити и представити, а можда ће бити упутно умјерити визуелизацију става на луткарско позориште и марионете.

as.c.h.

A. S. C. H. S. C. H. A.
(Lettres dansantes)

Presto M.M. $\text{♩} = 88$

10

Примјер бр. 7: *Карневал*, „Разиграна слова“, 1-8 такт

Четврту групу комада у *Карневалу* представљају два фиктивна лика, два комада – „Еузебијус“ и „Флорестан“, уз помоћ којих је Шуман портретисао свој лик. Еузебијус и Флорестан имају своје узоре у, како је већ наведено, ликовима браће близанаца из Жан-Половог романа. По свему судећи, овај тандем, као и добар дио дружине која се под различитим именима јавља у Шумановој критичарској и композиторској оставштини, је плод Шуманове маште. Еузебијус и Флорестан нису само оличења двају супротних расположења Шуманове нарави, они су и оличења тежњи романтичарске умјетности. Управо се кроз овај тандем може сагледати замршеност Шумановог душевног живота, у коме се часови заноса, смјелости и симпатије за новим и непознатим смјењују са супротним стањем, са тренуцима повучености, осјећајности и лирског сањарења. Флорестан представља екстревртну и агресивну страну композитора, док је Еузебијус више контемплативна, интровертна страна композитора.

Ове супротности су материјализоване кроз музику. „Еузебијус“ је најспорији и „најповученији“ од свих комада. Свира се слободно (*rubato*), са много стпрљења. Може се чути и као апстрактна варијација на „Отмени валцер“, који му претходи, а од којег позајмљује неке мелодијске и хармонске детаље. Написан је у лаганом темпу, у двочетвртинском такту. Мелодија је ријетко написана у правилном (парном) осминском покрету, обиљежена је углавном тонским групама - триолама, квинтолама и септолама (у примјеру бр. 8 зеленом бојом је истакнут замршени полиметрични музички тренутак, а црвеном приказ примјене монотематског поступка). Захваљујући статичности лијеве руке, у комбинацији са контрастирајућим ритмичким тонским групама у десној, осјећај импровизаторског је уткан у музичку текстуру.

a. es.(s) c.

Eusebius

Adagio M.M. ♩ = 69

Примјер бр. 8: Карневал, Еузебијус, 1-16 такт

Комад „Флорестан“ се у потпуности разликује од „Еузебијуса“. Оно што се на први поглед уочава у партитури овог става је густина фактуре која је, чини се, у служби што прецизнијег изражавања ауторових мисли и хтјења. Чини се и да је емотивни набој, који ова музика са собом доноси, визуелизован кроз груписање велике количине нота на малом простору, „обурдавање“ пасажа, наглашену акцентуацију. Већ је, донекле, упозорено и очекује се овакав израз Флорестановог карактера, међутим, оно што изненађује, а што ће се испоставити Шумановим маниром или једним од омиљених начина за поигравање кроз музику, је уметање (цитирање) у овом случају сопствених идеја које су се већ раније

нашле у Шумановим дјелима. Такав примјер се сријеће управо у комаду посвећеном Флорестану (истакнуто је зеленом бојом у примјеру бр. 9), а у њему се из два пута цитира почетна реченица теме првог комада већ споменутог Шумановог клавирског циклуса *Лептири* оп. 2.

a. es.(s)c.h.

Florestan

Примјер бр. 9: *Карневал*, „Флорестан“, 1–22 такт

Ово није јединствен случај у *Карневалу* (такав примјер се сријеће и у последњем комаду циклуса и о томе ће се расправљати код његове анализе), међутим највише изненађује, јер се ова лирска тема умеће у вртлог флорестанског расположења и наглашено му контрира. Још једна од специфичности и јединствености овог комада (ако се изузму комади „Разиграна слова“ и „Пауза“) је сам завршетак. Наиме, „Флорестан“ завршава реченицом отвореног типа, изненада, без „логичног“ краја, исто тако нагло какво је и флорестанско цјелокупно распложење. Сви остали комади из *Карневала* имају логичан крај – каденцу¹⁵, изузетак представља комад „Пауза“ (Pause) на који се без паузе (attassa) надовезује последњи комад циклуса.

Када је у питању извођење ова два комада – „Еузебијуса“ и „Флорестана“ – логичним се намеће упућивање на сопствено (интерпретаторово) „ослушкивање“,

¹⁵ Чак се и крај комада „Разиграна слова“ може посматрати као каденца.

проналажење крајњих црта сопствене личности а затим и на њихов пијанистички израз који готово гарантује аутентичност.

Пету групу комада представљају стварни ликови, дакле они који су заиста постојали у Шумановом окружењу – „Кјарина“, „Естрела“, „Паганини“ и „Шопен“. „Кјаринин“ улазак Шуман у свом *Карневалу* обиљежава са *appassionato con molto anima*¹⁶. Пар година прије него што ће настати *Карневал*, око 1832. године, у Шуманов живот улази Клара, кћерка његовог учитеља клавира – Фридриха Вика. Она му љубав узвраћа и њихова веза постаје извор Шуманових стваралачких побуда, али и извор нових борби. Стари Вик никако није хтио пристати на брак ово двоје умјетника због Шуманове несигурне умјетничке будућности и сумњивог како општег (физичког) тако и менталног здравља. Због немоћи да се на други начин изборе са старим Виком, Клара и Шуман су тек 1840. године судски окончали борбу и вјенчали се. Вик је након неколико година затегнутих односа са кћерком и зетом попустио, и измирио се са њима.

Сама чињеница да овај комад носи назив Шуманове највеће љубави – Кларе – га фаворизује и због своје тематике и музичког израза сврстава га, са разлогом, међу најљепше комаде клавирског циклуса *Карневал*. Ова романтичарски несрећна љубавна прича транспонована у музички израз, подразумијева молски тоналитет, размјену акцената међу регистрима - рукама (која је обиљежена у примјеру бр. 10) и узлазну градациону мелодијску путању у првом дијелу¹⁷.

as. c. h

Chiarina

Passionato M.M. $\text{♩} = 09$

11

Примјер бр. 10: *Карневал*, „Кјарина“, 1–16 такт

¹⁶ У приказаном издању је само *passionato*.

¹⁷ Комад је написан у облику тродјелне пјесме, шеме аба1.

Одступање у том смислу представља средњи, фрагментарни и привидно мирнији дио чија је улога ништа друго него да припреми поновни наступ првог дијела. Више је него инспиративна љубавна прича ово двоје умјетника - на почетку забрањена, затим освојена и на крају прерано и трагично прекинута, не престаје да провоцира на увијек различит доживљај, самим тим и пијанистички израз.

Естрела или Ернестина Фрикен (Ernestina fon Friken 1816–1844), иначе талентована пијанисткиња три године старија од Кларе, је дјевојка за коју је Шуман био везан краткотрајним вјереништвом. Ову младу и љупку особу он је украсио свим особинама које су романтични умјетници тражили од вољене дјевојке. У том усхићењу Шуман је налазио задовољство, женско уточиште за којим је увијек осјећао потребу. Међутим, она је само припремила поновни долазак Кларе, свемоћне господарице његове душе. Одигравши незахвалну, епизодну улогу у Шумановом животу, схвативши да у истом не може тражити животног сапутника, Ернестина се повукла из Шумановог живота и тиме дала благослов правој љубави. О томе да њена улога у Шумановом животу није мала, свједочи управо комад из Карневала али и писмо мајци од 2. јула 1834. године у којем Шуман пише о својој љубави и привржености Ернестини.

...Друга дјевојка је Ернестина, кћи богатог Чеха, Барона вон Фрикена и мати Грофице Зедвиц – једног задивљујуће неисквареног, дјетињег карактера, њежног и пажљивог. Она је истински посвећена, мени и свему што има везе са умјетношћу. Невјероватно је музикална – једном ријечју, посједује све оно што бих пожелио да краси моју супругу. Ако се моја најдража мати пита – кога бих одредио за изабраницу свог срца, без двоумљења бих одговорио, "Баш њу." Али како се само далеко све то чини и како спремно одбацујем могућност такве једне везе! Да ли те ова моја искреност узрујава? Не, јер бих у том случају и сам постао узрујан...¹⁸

Важно је истаћи да је Шуман у вријеме настајања *Карневала* био вјерен са Ернестином, да је емотивни врхунац музике у *Карневалу* вјероватно усмјерен ка комаду

¹⁸ Исјечак је из Шумановог писма мајци, од 2. јула 1834. године. Превод: Вукелић Дејан (дипломирани професор енглеског језика и књижевности). Превео са енглеског одабране пјесме из збирке *Староседелачка гарда* Наташе Третевеј (Natasha Trethewey, *Native Guard: poems*), добитнице Пулицерове награде за поезију 2007. године. Превод објављен у: *Липар*, универзитетски часопис за књижевност, уметност и културу, год. IX, бр. 33, јесен 2007, стр. 198–206.

који у наслову носи њено име. Са овим сазнањем се (можда) дуализују по значају комади са љубавном тематиком. Шуманов каснији живот је одредио побједника овог дуела, а Ернестинин значај је музиком и писмима на најљепши могући начин овјековјечен.

as. c. h.



Примјер бр. 11: *Карневал*, „Естрела“, 1–12 такт

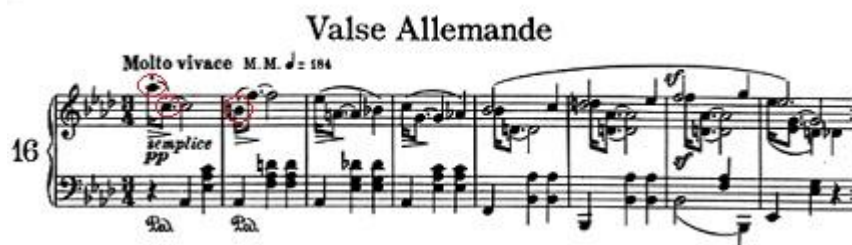
У примјеру бр. 11 истакнут је синкопирани покрет басове дионице који, поред кратког, испрекиданог фразирања у мелодијској линији, музички изражава немир или, како је примјером насловљено, упућује на свирачко афектирање – претјеривање у интерпретирању ауторових идеја. Такође, очекивана је Шуманова оваква материјализација монотематског принципа – комбинације музичких слова *Asch* (as, c, h) – њиховим спајањем добија се назив Чешког града Аша.

Паганини (Niccolò Paganini 1782–1849) и Шопен (Frederic Chopin 1810–1849) су Шуманови духовни саборци, великани, чије је музичке квалитете Шуман одмах препознао и указивао на њих. Паганинија је 1830. године на једном концерту, који је овај музичар у току својих турнеја држао у Франкфурту, слушао Шуман. Његов концерт је оставио снажан утисак на Шумана, и обновио онај што је као дијете, са девет година, осјетио слушајући Игњаца Мошелеса¹⁹ а који му је одредио животни пут. Паганини је око 1828. године постао познат и ван граница Италије. Његова популарност је била огромна и снажно је утицала на ондашњу музичку јавност. Тада је, на врхунцу славе и богатства, његова „демонска игра“ обиљежена вртоглавим мајсторијама, изазвала занос којем се нису могли отети ни музичари сасвим другачијег кова. О Паганинијевим успјесима у то

¹⁹ Шуман је одмах послје Мошелесовог концерта пожелио да свира клавир.

вријеме свједоче чланци, карикатуре, статуе и медаљони са његовим ликом, бутици чији су излози били пуни гардеробе „ала Паганини“ (à la Paganini). Личност Паганинија је Шуману, иако он то никада није хтио признати, помогла да опет нађе свој природни начин изражавања, да се врати музици без обзира што је у то вријеме, да би удовољио жељи своје мајке, био студент права.

as. c. h.



Примјер бр. 12: Карневал, „Њемачки валцер“, 1–8 такт

„Паганини“ је сведен као зависни комад – Интермецо (Међустав) и има врло значајну улогу. Уоквирен са два наступа „Њемачког валцера“ (примјер бр. 12), комад „Паганини“ јасно указује на шок и запрепашћење код публике које је овај виолиниста изазвао својим наступима, док „Њемачки валцер“ слика тадашње учмало стање њемачког музичког духа. Представља један од оних комада гдје се пијанисти „чекају“, гдје се по свом професионалном квалитету одвајају, гдје би требало да се представе као пијанистички Паганини. Ово је један од комада гдје је неопходност највишег степена вјештине свирања на клавиру најизраженија. Техничким елементом – скокови (примјер бр. 13) мора се толико владати да њихово бриљантно извођење „стоји између заграда“ када је у питању пијанистички опис извођача.



Примјер бр. 13: *Карневал*, „Паганини“, 1-8 такт

О Шопену, Шуман је писао још 1831. године, када је препознао његову величину, и указивао на значај његовог умјетничког дјеловања. Шуман је Шопенов сензибилитет препознао као себи близак, као и Бахов, Моцартов и Бетовенов. Он је ове умјетнике називао својом „духовном породицом“ у чијем је духовном окриљу живио и развијао се.



Примјер бр. 14: *Карневал*, „Шопен“, 1-4 такт

У комаду посвећеном Шопену, басова линија живо подсећа на Шопенове (примјер бр. 14). Мелодијска линија је ипак прожета индивидуалним цртама Шумана. Занимљиво је да је Шопен отворено изразио незадовољство према Шумановој музици коментаришући да то није музика уопште. С друге стране, Шуман је осјећао и дивљење, али је и критиковао Шопена када је сматрао да треба. Резултат таквих „дуела“ је да су обојица композитора у својој композиторској оставштини сачували лик и дјело оног другог – Шуман у *Карневалу*, Шопен у својој *Другој балади*.

У шесту групу спадају комади који сликају атмосферу и расположење. То су: „Отмени валцер“, „Препознавање²⁰“, „Признање љубави“ и „Шетња“. Уједно, ови комади су једини предаси од бурних карневалских ситуација и ликова али не и од игре. Међу споменутим конадима, два су представљена валцером – „Отмени валцер“ и „Шетња“, међутим, умјесно је истаћи карактеристике валцера које се кроз преостала два става из ове групе могу уочити – одвојеност почетног басовог тона у „Препознавању“ (примјер бр. 15) и кратко фразирање у „Изјави“ (примјер бр. 16).

as. c. h.

Примјер бр. 15: Карневал, „Препознавање“, 1–4 такт

as. c. h.

Примјер бр. 16: Карневал, „Изјава“, 1–4 такт

Најзад, све маске се окупљају у финалу, у једном правом карневалском, бојном Маршу у коме Давидови савезници пуни полета побједоносно марширају. Како је већ

²⁰ Иако овај комад има више превода (тумачења) као што су: „Признање“ „Захвалност“ „Поновно окупљање“, превод „Препознавање“ у смислу назирања (препознавања) маски у току бала се испоставио као најприкладнији – тематски је сродан са Шумановом материјализацијом средњег дијела – дијела В форме АВА1. Наиме, мелодијска, сопранска линија се одмах имитира у басу чиме се може стећи утисак откривања (препознавања) мелодије (лика) која је претходно наступила.

речено, Шуман је своју борбу, размишљања и идеје о револуционарном ставу у музици, које је подржавао са својим колегама истомишљеницима, упоређивао са борбом Давида против Голијата и Филистејаца, и Давидовом побједом. Као што је почетак *Карневала* у „Уводу“ обиљежила жива карневалска сцена „дизања завјесе”, тако и крај, иначе садржајем сличан комад, обиљежава иста живост у музичком покрету са нотом херојског, побједоносног марширања.

У овом комаду се смјењује права војничка борба Давидових савезника и Филистејаца, дура и мола, прецизног ритма и вртоглавог убрзања (*accelerando*). Она кулминира у коди богатој количином звука, боја и карневалске бљештавости.

Marche des „Davidsbündler“ contre les Philistins

Non Allegro M. M. J. 152

Примјер бр. 17: *Карневал*, „Марш Давидових савезника против Филистејаца“, 1–8 такт

У „Маршу Давидових савезника против Филистејаца“ учача се Шуманова већ споменута склоност за цитирањем сопствених или, у овом случају, туђих музичких идеја – двојако цитирање теме из Бетовеновог *Петог клавирског концерта* у Ес-дуру, а која заправо представља реплику теме непознатог аутора из XVII вијека.

Example 18: Musical score for piano and cor. The piano part features complex rhythmic patterns with markings like *f*, *cresc.*, and *pizz.*. The cor part includes markings for *Cor.*, *TUTTI.*, and *Parco cresc.*. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Примјер бр. 18: Бетовен: *Клавирски концерт бр. 5*, III став

Example 19: Musical score for piano, labeled "Finale" with a tempo marking of *(M.M. = 163)*. The score is in a key with two sharps and a 3/4 time signature. It includes markings like *f* and *1.* at the end of the first measure.

Примјер бр.19²¹: *Лептири*, „Финале“, 1–8 такт

Example 20: Musical score for piano and cor. The piano part includes a marking for *Thème de XVIIIème siècle*. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features various dynamics and articulation markings.

Примјер бр. 20: *Карневал*, „Марш Давидових савезника против филистејаца“, 43–61 такт

²¹ Примјер је преузет из PDF нотног издања Шуманових *Лептири* оп.2, VEP Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig. Бојом је приказана мелодија теме из XVII вијека коју је Шуман искористио (цитирао) у својим циклусима.

У примјеру бр. 18 је изнијета тема постављена у Бетовеновом Петом клавирском концерту, а затим њена реплика из клавирског циклуса *Лептири* („Финале“ 1–8 такт, примјер 19), односно из *Карневала* („Марш Давидових савезника против Филистејаца“ 53–68 такт, примјер 20).

Анализирање програмског садржаја комада из *Карневала* је задатак који је поставља испред сваког тумача овог Шумановог дјела. Програмска анализа је показала да су извори на основу којих Шуман креира и портретише своје ликове и ситуације, разнолики и садржајни. Њихово имагинативно оживљавање и даље пијанистичко транспоновање је умјетничка обавеза, неопходност и циљ у извођењу једног оваквог дјела, које свакако представља изазов свим пијанистичким генерацијама.

Програмност у *Дјечијим сценама* оп. 15

Тема дјетињства у романтизму била је симбол повратка у природно, поетско и узвишено. Шуманова љубав према дјечи – дјетињству, прво се испољила у клавирском циклусу *Дјечије сцене (Kinderszenen)* оп. 15. Овај циклус представља одраз дешавања у дјечијем свијету посматраних очима одраслог човјека, дакле очима Шумана а нужно и очима тумача овог дјела.

Шуманови остали радови испирисани дјецом уједно и писани за дјецу настали су током последњих година Шуманове каријере. То су: *Албум за младе* оп. 68 (*Album für die Jugend*), *Три сонате за младе* оп. 118 и збирке клавирских дуа – *12 четвороручних клавирских комада за велику и малу дјецу* оп. 85 (*12 vierhändige Klavierstücke für kleine und grosse Kinder*), *Балске сцене* оп. 109 (*Ballszenen*) и *Дјечији бал* оп. 130 (*Kinderball*).

Дјечије сцене су написане у прољеће 1838. године. Почетком 1838. године Шуман је компоновао три клавирска циклуса у низу: *Новелете (Noveletten)* оп. 21, *Дјечије сцене* оп. 15 и *Крајслеријану* оп. 16. Прва два дјела су повезана. Наиме, Шуман их је првобитно намјеравао објавити у један циклус комада, али коначно је одлучио да их ипак стави у посебне опусе. Циклус објављен 1839. године, *Дјечије сцене*, састоји се од 13 комада и сваки носи засебан програмски наслов који ће, сходно Шумановој уобичајеној пракси, служити као смјерница за тумачење комада. Невезано од тога да ли је музика настала прије насловљавања комада или је стварана надахнута неком сценом из дјетињства (насловом), несумњива је тијесна веза између музике и наслова које она носи. У циљу

разумијевања програмности (композиторове идеје) која кореспондира извођачевом умјетничком обликовању дјела, значајан је следећи покушај да се што вјеродостојније преведу наслови, а он ће се базирати на дигитализованом издању *Дјечијих сцена: Robert Schumanns Compositionen für das Pianoforte – Band 4* Baunschweig: Henry Litolf's Verlag, n. d. (ca.1880). Plate 1701, редактора Конрада Кинера (Conrad Kühner 1851–1909).

1. „Von fremden Ländern und Menschen“ – „Из далеких земаља и народа“²²
2. „Curiose Geschichte“ – „Чудновата прича“
3. „Hasche-Mann“ – „Ухвати ме ако можеш“
4. „Bittendes Kind“ – „Дијете које моли“
5. „Glückes genug“ – „Блажена срећа“
6. „Wichtige Begebenheit“ – „Важан догађај“
7. „Träumerei“ – „Сањарење“
8. „Am Camin“ – „Крај камина“
9. „Ritter vom Steckenpferd“ – „Витез на дрвеном коњићу“
10. „Fast zu ernst“ – „Скоро сасвим озбиљно“
11. „Fürchtenmachen“ – „Застрашивање“
12. „Kind im Einschlummern“ – „Уснуло дијете“
13. „Der Dichter spricht“ – „Пјесник проговара“

Важно је споменути да овај циклус није одмах наишао на одобравање, о чему је Шуман посвједочио у свом писму Хајнриху Дорну²³ (Heinrich Dorn 1804–1892) од 5. септембра 1839. године:

Одавно се нисам сусрео са нечим тако трапавим и уобичајеним као што је то Релштабова критика мојих *Дјечијих сцена*. Он мисли да ја у своју имагинацију дозивам размажено дерле, и о томе пише. То је само други начин поимања, мада не поричем да ме је визија дјечијих ликова прогањала, како и написах. Натписи су услиједили, наравно, касније, и не представљају ништа више до сићушних порука за концепцију и интерпретацију. Али Релштаб, заиста, тешко да иде даље

²² Преводи: Вукелић Дејан и Весна Ђокић

²³ Хајнрих Дорн је њемачки диригент, композитор и новинар код којег је Шуман учио композицију након повреде руке.

од АБЦ (основа) у музици; једино разумије акорде. Далеко да сам од става да је Клајн велики мајстор. Бергер је, на свој мали начин, далеко продуктивнији. Умири мој ум са неколико ријечи на ову тему, и реци ми да ли сам у праву.²⁴

У *Дјечијим сценама* Шуман је на различите начине инспирисан дјетињством: сјећања, снови, наде, искреност, игре. Ови невини комади садрже дубоко поетски сензибилитет и несвакидашњи умјетнички квалитет. О свему претходно реченом свједочи цитат из Шумановог писма Клари од 17. марта 1838. године:

Открио сам да неизвјесност и чежња најбоље подстичу имагинацију. У пуни удио њихове дјелотворности увјерио сам се последњих пар дана, ишчекујући твоје писмо и састављајући читаве свеске љупких, луцкастих, разиграних композиција, које ће учинити да широм отвориш очи док их будеш свирала. Збиља, понекад ми се чини да би требало да допустим музици да ме потпуно обузме. Прије него заборавим, допустићеш ми да те упутим у оно што сам написао. Неважно да ли је или није то била реакција на неке твоје написане редове у којима кажеш да ти се каткада учиним дјетињастим, запутио сам се и позабавио радећи тридесетак забавних малих комада, од којих сам одабрао дванаест и крстио их као Сцене из дјетињства. Допашће ти се, мада ћеш накратко морати да оставиш по страни своју виртуозност. Њихови називи су 'Бауци', 'Крај камина', 'Ухвати ме ако можеш', 'Дијете које моли', 'Дрвени коњић', 'Из далеких земаља', 'Једна необична прича', и шта све не. Довољно су дескриптивни, видјећеш, и лагани као трептаји.²⁵

Веома интересантним се чине подаци²⁶ који свједоче о значају концепта *Дјечијих сцена*. Наиме, Лист (Ferenz Liszt) је својој трогодишњој кћерки свирао комаде из *Дјечијих сцена*. Хенријета Војт²⁷ (Henriette Voigt) је била одушевљена музиком толико да је сама написала поеме које је прате.

Неколико фактора говори о досљедности и јединству циклуса *Дјечије сцене*. Један од њих је мотивски однос – први двотакт првог комада обезбјеђује тематску везу са осталим комадима из циклуса. Овдје се, како је већ познато, говори о примјени

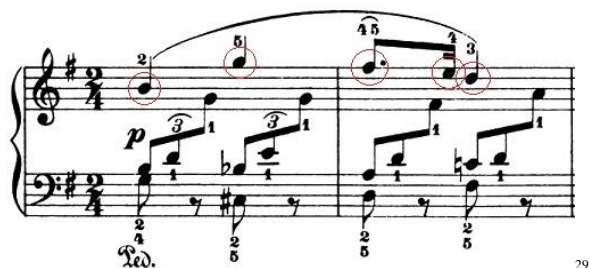
²⁴ Роберт Шуман (Robert Schumann). *The letters of Robert Schumann*. Selected and edited by dr Karl Storck, translated by Hannah Bryant. London, John Murray, Albemarle Street, W, 1907. стр. 131. Превод на српски језик: Вукелић Дејан и Весна Ђокић.

²⁵ Исто, стр. 185.

²⁶ Ерик Фредерик Јенсен (Eric Frederick Jensen). *Schumann*. New York, Oxford Univesity Press, 2001. стр. 337

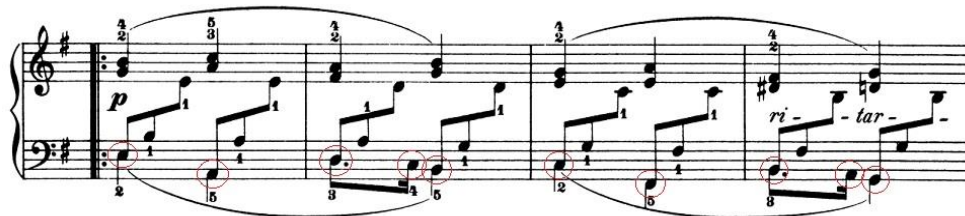
²⁷ Пијанисткиња и Шуманова пријатељица од повјерења.

монотематског поступка – композиционог стила у којем се цјелина формира из фрагмената. Дакле, мотивска интерконекција је присутна у оквиру циклуса а у раду ће се представити обиљежавањем унутар исјечака из нотног примјера²⁸. Међутим, важно је истаћи да Шуман у *Дјечијим сценама* користи мелодијски мотив (примјер бр. 21) за монотематско обликовање, док је у *Карневалу* искористио слова (asch) за исти композиторски поступак.



Примјер бр. 21: *Дјечије сцене*, „Из далеких земаља и народа“, такт 1–2

Већ је речено да је у *Дјечијим сценама* модел за монотематско обликовање мелодијски. У примјеру бр. 22 истакнут је приказ монотематског поступка у басовој дионици, и иако је звучно у другом плану (у односу на материјал водећег гласа) веома је уочљив.



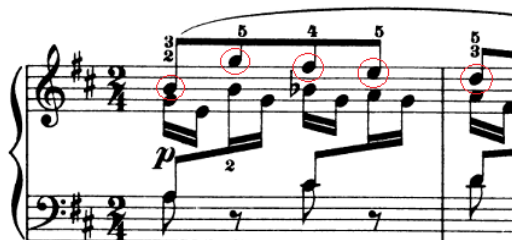
Примјер бр. 22: *Дјечије сцене*, „Из далеких земаља и народа“, такт 9–12

Карактерна трансформација (у овом случају и карактерна варијација) монотематског поступка уочљива је у комаду „Дијете које моли“ (примјер бр. 23). Наиме,

²⁸ Дигитализовано издање *Дјечијих сцена: Robert Schumanns Compositionen für das Pianoforte – Band 4* Baunschweig: Henry Litolf's Verlag, n. d. (ca.1880). Plate 1701, редактора Конрада Кинера.

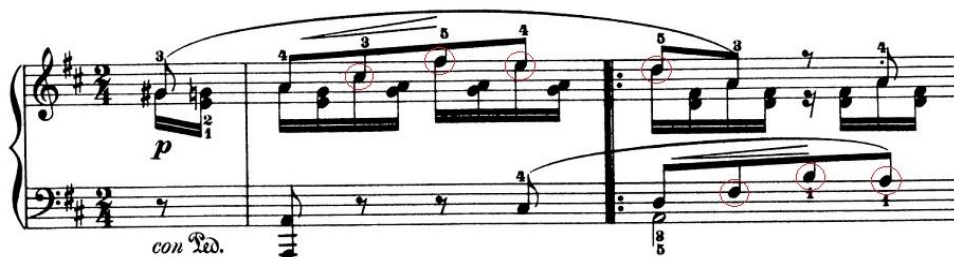
²⁹ У овом примјеру је, уједно, и дат мотив који се у току циклуса монотематски користи и трансформише.

логично је да се промјеном фактуре, односно музичког покрета, мијења комплетна звучна слика, међутим комад „Дијете које моли“ може се чути као карактерна варијација комада „Из далеких земаља и народа“ управо због примјене (мелодијског) монотематског поступка.



Примјер бр. 23: *Дјечије сцене*, „Дијете које моли“, такт 1–2

У сљедећим примјерима (примјери бр. 24–28) монотематски поступак је трансформисан и тонално и ритмичко-мелодијски. Без обзира на трансформацију звучно је уочљив, а занимљиво је да музички ток мелодије (која се монотематски обрађује) остаје непромијењен у сваком њеном издању. Примјеном оваквог, мелодијског, монотематског поступка, осјећај варијационог је присутан и интензиван како у истраживачком тако и у пијанистичком искуству са *Дјечијим сценама*.



Примјер бр. 24: *Дјечије сцене*, „Блажена срећа“, такт 1–2



Примјер бр. 25: *Дјечије сцене*, „Сањарење“, такт 1–3

Примјер бр. 26: *Дјечије сцене*, „Поред камина“, такт 1–2

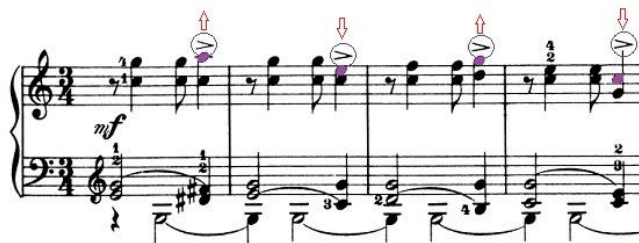
Примјер бр. 27: *Дјечије сцене*, „Застрашивање“, такт 1–4

Примјер бр. 28: *Дјечије сцене*, „Пјесник проговара“, такт 1–3

Овакво аналитичко (и монотематско) искуство са циклусаом *Дјечије сцене* је изузетно важно. Наиме, спознати монотематски модел, затим учити и анализирати његове реплике у другим комадима у циклусу, и комплетно сазнање преточити кроз пијанистичко претраживање је врло важна етапа како анализе музичког ткива тако и надградње процеса пијанистичког сазријевања циклуса које стоји као изазов пред тумачем овог дјела.

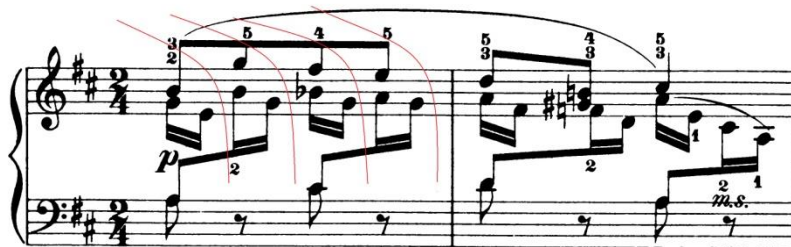
О чврстој вези између програма и музике у *Дјечијим сценама* свједочи сама музика – начин на који је она материјализована. Наиме, више је него очигледан примјер музичког осликавања у комаду под именом „Витез са дрвеног коњића“. Ако се спроведе анализа

музичког покрета који доноси мелодијска линија, утисак „клацкања и љуљања“ са једне стране на другу биће интензиван. Он је потпомогнут како мелодијским кретањем горе-доље (физички лијево-десно), тако и артикулацијом која наглашава такво кретање (истакнуто је у примјеру бр. 29), а разумије се да симулира управо искуство љуљања на дрвеном коњићу.



Примјер бр. 29: *Дјечије сцене*, „Витез са дрвеног коњића“, 1–4 такт

У прилог претходним констатацијама иде и Шуманова материјализација комада бр. 4 – „Дијете које моли“. Наиме, мелодијски покрет, као и хармонски покрет унутар њега, неодољиво подсећају, наводе, на слику дјетета које уздишући потражује нешто. Тугаљиву мелодијску линију заокружила је хармонска, написана у систематичном шеснаестинском покрету који пластично описује молећивост, уздахе, потраживање. У примјеру бр. 30, приближно дијагонални лукови указују и наводе на одвајање (уздах, молбу) унутар музичког покрета.



Примјер бр. 30: *Дјечије сцене*, Молећиво дијете, 1-2 такт

У интерпретативном смислу *Дјечијих сцена*, намеће се већ споменута тежина израза ретроспективе дјечијег доба код одраслог човјека. Врло је захтјевно наћи мјеру у једном таквом пијанистичком изражавању. Наиме, све дјечије призоре описане у *Дјечијим*

сценама, готово сваки човјек на свијету је имао прилику и да доживи, а касније и да их препозна на неком дјетету. У дјетињству, сваки од призора се доживљавају важним, интензивним и истинитим, док се, нешто касније, исти ти призори чине комичним, можда и баналним. Овим се, у сваком случају, не подржава „баналност“ и карикирање у интерпретацији *Дјечијих сцена*, напротив, подржава се озбиљан приступ, подсећање и саосјећање са сваким од призора што их је Шуман у својим *Дјечијим сценама* приказао.

Осим представљања дјечијег свијета и догађаја унутар њега, Шуман у *Дјечијим сценама* заправо представља своју визију дјетињства и управо је ту кључ за тумачење овог циклуса. У прилог томе свједочи почетни комад циклуса – „Из далеких земаља и народа“. Наиме, насловом се упућује на „причање приче“ посебно на њен почетак, на глас наратора упућен малом дјетету. Такође, на самом крају циклуса, тј. код последња два комада „Уснуло дијете“ и „Пјесник проговара“, Уснуло дијете јасно се намеће из перспективе Пјесника (Шумана). Зрелост, искуство и мудрост су резервисани и за комаде: „Сањарење“ и „Говор пјесника“. Наиме, са првим тактовима ових комада јасно је да пијанистички садржај, палета рафинираних звукова и атмосфера коју хомофонијски хармонизовани слијед прави, далеко превазилази привид ситуација из дјечијег живота. Разумије се да су мелодијска рјешења ових комада различито реализована, међутим, филозофска једноставност и велики музички простор који је остављен на тумачење, су им свакако заједничке компоненте. Чини се да је одређена интровертност коју носи последњи став овог циклуса пресудила да (само) Сањарење понесе титулу једне од најљепших, икада написаних мелодија.

У циљу типизације комада из циклуса *Дјечије сцене*, важно је направити приказ комада који представљају наратора, односно његову визију дјечијих догађаја:

Наратор:

Из далеких земаља и народа
Сањарење
Уснуло дијете
Пјесник проговара

Визија дјечијих догађаја:

Чудновата прича
Ухвати ме ако можеш
Дијете које моли
Савршена срећа
Важна згода
Поред камина
Витез са дрвеног коњића
Скоро сувише озбиљно
Застрашивање

Шуманов циклус *Дјечије сцене* је ванредан по љепоти композиторовог клавирског израза, у којем се уз огромну дозу живописности ређају догoдoвштине из дјечијег живота, проткане искуством и перспективом одраслог чoвјeкa. У oвoм циклусу синтетисани су опуштајући, позитивни и лијепи осјећаји према дјeци и кaо такви су ауторитативно пренесени у музичку текстуру. На извођачу је да их кроз своје пијанистичкo трагање транспонује у сопствени израз и тиме га обогати филозофском једноставношћу овог циклуса.

Крајслер као Хофманова фикција из перспективе Шумана – Програмност у Крајслеријани

Рoбeрт Шуман и Ернст Теодор Амадеус Хофман (Ernst Teodor Amadeus Hoffmann 1776–1822) се пожимају у својим вјероватно најбољим oстварењима. *Крајслеријана* оп. 16 представља, може се слободно рећи, врхунац Шумановог стваралаштва у домену клавирских циклуса, док је Хофманов роман *Погледи на живот Мачка Гунђала*³⁰ (*Lebensansichten des Katers Murr*) познат кaо јeднo од његових најбољих аутобиографских oстварења. Oбa аутора су примиијенила романтичарску синтетичност међу умјетностима – у oвoм случају књижевности и музике. Код Хофмана преовладава књижевност проткана музиком, док је Шуманова највећа снага његова поетска музика. Када су се свјетови музике и књижевности синтетисали, Хофман је осмислио *Серпионову браћу*³¹ гдје се уочава ауторова унутрашња подијељеност на личности од којих свака представља различита гледишта³². Са друге стране Шуманов алтерего се изражава истовјетно кроз тандем Флорестана, Еузебијуса и Мајстора Рароа. У oбa случаја у питању су пројекције индивидуалних црта аутора које представљају интензивну противречност.

³⁰ Превод са њемачког др Јован Богичевић. *Е. Т. А. Хофман – живот и рад*. Предговор у Е. Т. А. Хофман. *Изабрана дела*. Београд, Народна просвета, 1964, XX

³¹ *Серпионова браћа* је назив књижевног удружења које је окупио Хофман, а које је његовало књижевност и расправљало о њој (првенствено о Хофмановој). Под истим називом је издао збирке својих бајки и есеја у којима је измишљао ликове инспирисане члановима удружења.

³² Лотар је реалиста, Кипријан романтичар мистик, Отмар скептик, Теодор композитор, лирик и страствењак.

Рад на *Крајслеријани* Шуман је започео раног маја, а завршио средином септембра 1838. године³³. Шуман је ово дјело на крају посветио Шопену, пошто је Кларин отац забранио да се ово дјело посвети управо њој. Међутим, као и већина његових дјела уопште, Крајслеријана представља извјестан тестамент љубави према Клари. Сљедећи извод из Шумановог писма Клари (из Лајпцига, 13. априла 1838. године), посвједочиће више на ову тему:

У каквом сам музичком заносу сада, са увијек дивним мелодијама! Замисли само, од посљедњег писма довршио сам још једну збирку пуну новотарија. Ти и једна од Твојих замисли су главна тема, и назваћу их „Крајслеријана“, и посветити их Теби; да, Теби и само Теби, и смијаћеш се тако слатко када препознаш себе у њима. Чак и мени самом моја музика сада изгледа предивно замршено а у духу своје једноставности; њен садржај долази право из срца, и врло је примијећена када је изводим пред људима, што сада радим и што волим да радим...³⁴

Међу Шумановим раним писанима наилази се на приметак идеје која ће касније резултирати као музичка форма - *Крајслеријана* оп. 16. Наиме, ријеч је о писму које је Шуман у септембру 1834. послао Хауптману фон Фрикену³⁵ (Hauptmann von Fricken ??):

Ако Вас занима, биће ми велико задовољство слати Вам с времена на вријеме вијести из нашег умјетничког окружења. Најновији и најважнији догађај је јучерашњи концерт старог Лудвига Бонера³⁶. Претпостављам да сте свјесни да је у цвијету младости био слављен колико и Бетовен и да је био оригинал Хофмановог диригента Крајслера. Међутим, изгледао је као озебло сунце што ме је, морам признати, веома растужило. Он је као стари лав са трном у шапи. Прекјуче је неколико сати импровизовао у мојој кући, стари огањ је обасјавао изнова, али све у свему било је мрачно и досадно. Његов ранији живот му се сада свети. Са огромном дозом смјелости и ароганције се подмијевао свијету, а сада му се враћа. Ако будем имао времена, волио бих једног дана написати „Бохеријану“ за наше новине, пошто ми је пуно тога рекао о себи. Његов живот садржи много тога што је истовремено смијешно и патетично. На примјер, једног дана организовао је себи концерт у Олденбургу. Публика се окупила, сви су нестрпљиво чекали, када се он коначно појавио на огради галерије и, наслонивши

³³ Ерик Фредерик Јенсен (Eric Frederick Jesnsen). *Schumann*. New York, Oxford University Press, 2005. стр.168

³⁴ Превод са њемачког на енглески језик: May Herbert. Превод са енглеског на српски језик: Вукелић Дејан и Весна Ђокић

³⁵ Хауптман фон Фрикен је био Шуманов сарадник у часопису *Нове музичке новине*.

³⁶ Јохан Лудвиг Бонер (Johann Ludwig Böhrer 1787–1808) је био композитор и веома познат пијаниста.

се, објавио: «Не постоји шанса да Лудвиг Бонер свира пред тако идиотском публиком». То је начин на који се он представља...³⁷

У писму Симонину де Сиру³⁸ из 1839. године, открива се Шуманова наклоност према циклусу Крајслеријана као и програмска веза са Хофмановим ликом коју Шуман (уобичајено) ставља у други план, а о чему свједочи сљедећи исјечак:

Пошто сте показали велико интересовање за моје нове композиције, сљедеће збирке су објављене: Дјечије сцене оп. 15 (Брајткоф и Хартел); Крајслеријана оп. 16 (Хаслингер, Беч); и Фантазија оп. 17 у три става (Брајткоф и Хартел); а у року од четири или пет недјеља Мекети из овог града ће објавити: Арабеску оп. 18; Цвјетни комад оп. 19; Хумореску оп. 20. Од свих њих, Крајслеријана ми је омиљена. Овај назив не значи ником другом до њемцима. Крајслер је једна од Е. Т. А. Хофманових креација, ексцентрични, дивљи и вицкасти диригент. Свидјеће Вам се неке од њих. Назива мојих комада увијек се сјетим пошто завршим компоновање...³⁹

Још један исјечак из писма које је Шуман у септембру 1835. године писао свом професору композиције Хајнриху Дорну, упутиће и подстаћи на слушну претрагу кроз *Крајслеријану*.

Трагови борби које сам морао водити са Клариним оцем, а за њену руку, ће се можда назрети у мојој музици, а Вама неће бити тешко разазнати их. За Концерт, Сонату, Игре Давидових савезника, Крајслеријану и Новелете се може рећи да су готово у потпуности инспирисане њоме - Кларом...⁴⁰

Лик Јоханеса Крајслера (Johannes Kreisler слика бр. 5), чију музичку транспозицију представља Шуманова *Крајслеријана* оп. 16, је Хофманова творевина, фикција. Створио га је између 1808. и 1814. године, користећи га као приповједача и главног јунака у својој збирци есеја *Крајслеријана*, и као једног од главних јунака у роману *Погледи на живот*

³⁷ Превод са њемачког на енглески језик: May Herbert. Превод са енглеског на српски језик: Вукелић Дејан и Весна Ђокић

³⁸ Симонин де Сир (Simonin de Sir) је био земљопосједник у Динану (Белгија), иначе један од Шуманових најранијих и најстраственијих обожаваца ван Њемачке.

³⁹ Превод са њемачког на енглески језик: May Herbert. Превод са енглеског на српски језик: Вукелић Дејан и Весна Ђокић.

⁴⁰ Исто

мачка Гунђала који је остао недовршен због Хофманове смрти. Кроз Крајслера Хофман је синтетисао своја музичко-књижевна искуства и представио их као судар умјетника са остатком свијета. Угроженост умјетникова је приказана са различитих аспеката кроз умјетникову одвојеност од социјалне средине (подређеност или надређеност тој средини), као и кроз извјесно демонство саме умјетности и умјетничког стварања. Дакле, погледи на свијет и живот са гледишта музичара Крајслера отјелотворени су кроз двије збирке есеја *Крајслеријана* као и кроз роман *Погледи на живот Мачка Гунђала*.



Слика бр. 4: Е. Т. А. Хофман – *Крајслер*

Прије него што се даљи текст усмјери на карактеристике диригента Јоханеса Крајслера, умјесно је упутити на основне биографске податке о Хофману. Наиме, он је први романтичар који је не само писао о музици већ активно компоновао и дириговао, а нужно и синтетисао те двије сфере којима ће Шуман тридесетак година касније дати нов печат. Хофман је рођен 24. јануара 1776. године као Ернст Теодор Вилхелм Хофман у Кенингзбергу у источној Прусији (данашњем Калињинграду, Русија). У дјетињству и младости Хофман је био највише препуштен себи и врло рано је показао дар за музику и сликарство. По узору на оца, студирао је права на Универзитету у Кенингзбергу и иако је дијелио страст и према музици, никада се није одрекао свог рада као адвокат и владин службеник. Наиме, од 1800. до 1806. године био је судија и владин званичник у дијелу Пољске који се некада налазио у саставу пруске државе: у Познању, Плоку и Варшави, међутим, пошто је изгубио положај, радио је као професор музике и сарадник музичких

часописа. Године 1808. добија мјесто диригента и хоровађе у Бамбергу, Дрездену и Лајпцигу, док 1816. године бива поново постављен за судију у Берлину (гдје остаје до краја свог живота – 1822. године). Увијек је бивао растргнут између жеље за животом слободног умјетника и потребе за безбрижношћу коју је представљала правна служба.

Хофман је водио подвојени живот као многи његови јунаци. У Хофмановим дјелима читалац се често сусреће са двојством мјеста радње, двојством ликова, што наново асоцира на ауторову (Хофманову) подвојеност (која се умјетнички најпотпуније остварила у *Златном ћуну*, *Малом Цахесу* и *Погледима на живот Мачка Гунђала*). Дању је обављао посао савјетника суда, док је ноћу живио животом слободног умјетника. Тако је писац и музичар Ернст Теодор Амадеус (Хофман је своје треће име Вилхелм, из љубави према Моцарту, замијенио Моцартовим именом Амадеус) Хофман имао двојника – савјетника краљевског пруског суда. Хофман је и цртао, и многи су страховали од његових заједљивих карикатура. О томе свједочи и занимљивост да је изгубио једну позицију у влади управо јер су његове карикатуре локалних званичника биле исувише директне. Код њега је владао доживотни рат за превлашћу, или је можда боље рећи, комплементарни саживот умјетности. Искуства која је стекао прије свега као музичар, а затим и као писац, Хофман је изразио кроз личност диригента Јоханеса Крајслера о којем ће бити ријечи касније, а који се појављује у роману *Погледи на живот Мачка Гунђала* и збирци есеја *Крајслеријана*. У овим дјелима Хофман се бавио, између осталог, односом друштвене средине и умјетника, гдје је умјетник, како представља Хофман (а са чиме се и данас добар дио тог миљеа идентификује), угрожен константно, двоструко – нужно изолован због стваралачког порива, социопата, константно изложен дилеми и кризи умјетничког статуса и израза.

Књижевним радом Хофман се почео бавити релативно касно, у својим позним тридесетим годинама. Изузетно надарен и сензибилан умјетник, у свој приповједачки стил уткао је свој доживљај естетског импулса који музика изазива у духу истанчаног слушаоца. Његове приповијетке носе печат романтизма. Фантазија, имагинација, неспутаност, двојништво, основне су одлике његових дјела. Прве двије деценије XIX вијека (период најинтензивније књижевне активности Хофмана) биле су чудно вријеме у Њемачкој. Док су се музика и књижевност интензивно прожимале, оптерећеност унутрашњим политичким превирањима била је исто толико интензивна. Таква времена су

подстицала налет књижевности која је осликавала бијег од владиних цензура и окретање романтичној фантазији и бајци као посебном виду израза властите личности. Када се говори о Хофмановим књижевним дјелима, сусрећу се многе основане констатације да је у њима досегао врхунац романтичне ироније. Његова озбиљност је прекривена чудноватом фантазијом са чаробним значењем и радњом. Његов хумор и склоност гротесци били су не само књижевни поступак већ и његов однос према људима, будући да је познато да су његова књижевна дјела, иако необична, аутобиографског карактера. Такође, био је један од писаца кога су занимале тамне стране људске душе – демонство, лудило, губитак идентитета, осјећаја за стварност – које се јављају као реакција на умјетников сукоб са друштвеном средином, а које су и лично искуство Хофмана. Вјеровано је у своје „авети“ у тренуцима поетске продукције, па тако и читалац нужно вјерује у њих. Како се може закључити, основни принципи Хофманове поетике су спој реалног и фантастичног, субјективно доживљавање у објективном облику. Хофманов бистри, легалистички (мисли се на утицај правне професије) поглед на разнобојни сањиви свијет њемачког романтизма, имао је за резултат знатно већу флукуацију између ироничног хумора и романтичне чежње која је Хофманова главна стилска карактеристика.

Хофман је утицао на ток западне музике. Осим Офенбаха (Offenbach) и Чајковског (Чайковски), композитори који су за музичке сврхе прерађивали његове комаде били су Бузони (Bussoni), Хиндемит (Hindemith), Вагнер (Wagner). Хофман је можда највећи утицај извршио на Шумана, а Ханс Ехрингер (Hans Ehringer) је показао да би сва Шуманова музика из млађег периода била поприлично другачија да му је неко други био духовни водич ⁴¹. Три Шуманова клавирска циклуса *Ноћни комади (Nocturne)*, *Фантастични комади (Fantasies)* и *Крајслеријана (Kreisleriana)* директно су под утицајем Хофманових збирки есеја са истим насловима, и *Карневал (Carnaval)* је такође прожет хофмановским дјелом. Дакле, Хофманов утицај на музику је отишао знатно даље, дајући књижевно упориште за музички израз.

Како је и сам био музичар, иако његова репутација као писца тежи да замагли ову чињеницу, посветио је велики дио свог стваралачког живота радећи као композитор, диригент и музички критичар. Списак важнијих Хофманових музичких композиција

⁴¹ Ханс Ехрингер (Hans Ehringer). *E.T.A. Hoffmann als Musiker und Musikschritsteller*. U radu *E.T.A. Hoffmann and Music: a Background*, превод на енглески језик John Louis Miller, Copyright 2001.

укључује осам опера и Зингшпил (Singspiele), једну симфонију, мотете, кантате, пјесме, двије мисе и један *Miserere* (*Miserere*), камерне комаде и четири клавирске сонате. Хофманова музика била је доста извођена и извршила је значајан утицај на млађе композиторе.

Изузетно је значајан Хофманов рад као музичког критичара јер, кроз ову дјелатност, он се окренуо изразу кроз ријечи радије него кроз музику. Прозван је првим класичарем музичке критике (Ехрингер), постављајући стандарде за писање о музици који су до дана данашњег валидни. Шуман, Вагнер, Берлиоз (Berlioz) и сви каснији музички критичари дугују му за сав његов рад у овој области. Хофманови есеји о Бетовену, без сумње, у то доба правог, надалеко потврђеног гиганта, су након много година музиколошког истраживања и даље изузетни по својој проницљивости. Његово познавање историје музике било је задивљујуће. У тренутку када музикологија у знаним оквирима још није постојала, његове дискусије о бесконачној мелодији и лајтмотиву нашле су свог вјерног слушаоца у Вагнеру.

У романтичарској концепцији музике, појам „музичар“ представља ствараоца чије су идеје наизмјенично набијене поплавама неконтролисане, демонске страсти, а потом пренијете у домене небеског блаженства. У овакав рани деветнаести вијек, у свијет зачараних принцеза и илузија, долази Хофман, музичар и писац, са јасном визијом искусног адвоката који је имао додатно заоштрен осећај за реалност тиме што је често губио службе у важним државним институцијама. Ако је Хофману била знана екстатична рута за паралелни свијет музике, њему је такође била позната количина напора потребних да се тим путем ходи – искусио је „друштвену елиту“ која је својим гостима уз пиће (или какву другу разоноду) служила музику.

Страсна и несрећна љубав према Јулији Марк (Julia Marc 1785–1822) била је судбоносни догађај у Хофмановом животу. Ова млада оперска умјетница била му је узор, непресушна инспирација за најважније женске ликове које је створио. Тај дуги сан о љубави транспонован се у његовим дјелима. Јулијин свијет, који је Хофман доживио приликом сусрета са њом у Бамбергу и осјетио као свој сопствени, незаборавно је представио у *Погледима на живот мачка Гунђала* и *Крајслеријани*, супротстављајући га свијету ћифтинства. На жалост, дивна Јулија Хофману није била суђена, и тако је заувјек

разбијен његов сан о срећи. Хофманова дјела зато непрестано круже око те болне теме, као и око односа умјетности и друштва у којем је умјетник омражен.

Хофманов фиктивни лик – диригент Јоханес Крајслер – се први пут појављује у збирци есеја *Крајслеријана*. Он је приказан као веома надарен музичар који одбија мијењати своје ставове и мишљења без обзира на окружење од којег зависи, а које има друге стандарде. Крајслер је живахни, нестрпљиви и сулуди композитор. Већ у уводној причи збирке *Крајслеријана* приказане су и Крајслерове карактеристичне промјене расположења када је у питању његова музика, што ће појаснити следећи цитат:

...И тако се догодило да пријатељи нису могли да утичу на њега да напише неку композицију, или, кад би је већ и написао, да је не уништи. Понекад је у највећем узбуђењу компоновао ноћу; будио је пријатеља који је становао у његовом суседству да му врло одушевљено отсвира све оно што је невероватно брзо написао, лио је сузе радоснице што му је дело успело, изјављивао да је најсрећнији човек, али сутрадан је дивну композицију спаљивао. Компоновање је, без мало, разорно утицало на њега, јер му је машта бивала сувише надражена и дух му скретао у царство у коме нико није могао без опасности да га прати; међутим, често је уживао у томе да сатима обрађује на клавиру најнеобичније теме, у љупким обртима и подражавањима контрапункта, у најсавршенијим пасажима. Кад је у томе успевао, више дана је бивао ведро расположен и зачињавао је разговор извесном шаљивом иронијом, ширећи, на тај начин, лепо расположење у малом пријатном кругу својих пријатеља.....⁴²

Посебан утисак остављају Крајслеров осјећај, с једне стране, терета неуке средине, а са друге, осјећај надмоћи и љековитости дивне и добро интерпретиране музике описане у причи „Омбра адората“:

Како сам се бедно осећао када сам ушао у концертну дворану. како су ме притисле и повиле безначајне ништарије које у овом бедном животу као отровна гамад прогоне и муче човека, а нарочито уметника, те би он често пре примио силан ударац који би га заувек ослободио од неког другог земаљског бола него муку која вечно тишти....⁴³

⁴² Е. Т. А. Хофман. *Дон Хуан и друге приповетке*. Превод Јован Богичевић. Београд, Ново поколење, 1964. стр. 31–32.

⁴³ Исто, 40–41

Ко је кадар да опише осећање које ме је прожело! Како се бол што је кљувао у моме срцу расплинуо у сетну чежњу која ули небески балзам у све ране. Све је било заборављено, и ја сам, усхићен, ослушкивао само тонове, који су ме утешно обузимали као да долазе из неког другог света..⁴⁴.

Огромна доза карактеристичног ироничног хумора приказана је у трећој причи збирке *Крајслеријана*. Наиме, прича „Мисли о високој вредности музике“ пластично представља Крајслерову (Хофманову) слику ондашњег значаја и вредновања музике и музичара. Видно саркастично, надасве оригинално, а опет заступајући права начела и реалне осјећаје уметника у том окружењу, Крајслерове мисли се нижу од сврхе уметности уопште, поређења разних сфера уметности у баналном смислу забављања и разоноде, при чему музика има апсолутну предност, наглашавање предности музике у исте сврхе, социолошког положаја музичара и музичког „заната“, до коначне синтезе мисли:

Мислим да неће бити згорег да посаветујем сироте уметнике и да им предложим да онако узгред науче још неки лак занат, да би се извукли из бесмислене улоге: јер у том случају још ће нешто и вредети као корисни чланови државе. Мени је неки познаник рекао да имам спретну руку за прављење папуча, и ја бих био вољан да учим занат код овдашњег папуције Шнаблера, који је усто још и мој кум. Поново читајући то што сам написао, налазим да сам врло тачно приказао лудост многих музичара, и с потајном језом осећам да и ја личим на њих. Сатана ми шапће на ухо да ће им се штошта што је поштено казано учинити можда као безочна иронија. Међутим, ја још једанпут уверавам: моје речи биле су уперене против вас, презирачи музике, који сматрате да је благотворна свирка или песма деце бескорисно певушење и који хоћете да чујете музику као тајанствену, узвишену уметност, достојну себе саме. Ја сам вам са озбиљним оружјем у руци доказао да је музика диван, користан проналазак отресиотог Тубалкана, који људе разгаљује, разонођује и на пријатан, задовољавајући начин унапређује домаћу срећу, најузвишенију тенденцију сваког племенитог човека.⁴⁵

Поред музике Ј. С. Баха, Крајслер фаворизује музику Моцарта и Бетовена и указује на њихову величину. Поред описивања карактеристика музике ових аутора, Крајслер намјенски и са великим напорима коментарише и заступа Бетовенову музику како би је

⁴⁴ Исто, 41–42

⁴⁵ Исто, 48

одбранио од насртаја критичара и указао на њен иноваторски значај широких размјера. О свему свједоче Крајслерове мисли из четврте приче, „Бетовенова инструментална“ музика:

Како су се дубоко урезале у моју душу твоје дивне композиције за клавир, велики мајсторе! Како ми бљутаво и безначајно изгледа све што није твоје, што није нежног Моцарта и силнога генија Себастијана Баха..⁴⁶

Хофманова фасцинација Крајслером се наставља у роману *Погледи на живот мачка Гунђала* који се сматра његовим најличнијим, највише биографским дјелом. У овом роману главни јунак је (још једном) Јоханес Крајслер, с тим што нарацију дијели са својим мачком. Доживљаји Мачка и Крајслера стално се преплићу. Мачкова историја међу људима и животињама се прекида одломцима из Крајслерове биографије. Врло је умјесно приказати како др Јован Богичевић у свом предговору Хофмановим *Изабраним дјелима* парафразира овакву Хофманову нарацију:

Аутор објашњава овај бизаран начин приповедања фикцијом: када је Мачак Гунђало, потомак Мачка у чизмама, писао своје погледе на свет, поцепао је без оклевања неку штампану књигу, коју је нашао код свога господара, а листове који садрже баш Крајслерове доживљаје, употребио је безазлено делом као подлогу, делом као упијач. Омашком, штампани су они тада са рукописом, као да иду уз њега...

Као резултат добија се линија од двије паралелне приче, самим тим и више него узбудљиво духовно путовање за читаоца – прекид драмског тренутка за којим слиједи конфузија и тренутна монотонија која служи као мост за визуелизацију слједеће приче. Све Крајслерове карактеристике из збирке есеја Крајслеријана се само још више разрађују у роману – изненадне промјене расположења, смисао за хумор, љубав према музици старих мајстора.

Врло је важно демистификовати иницијалну идеју из које се развио музички портрет који је Шуман назвао *Крајслеријана*. С тим у вези, карактеристике Хофмановог

⁴⁶ Исто, 53

књижевног стила као и карактеристике његовог фиктивног лика веома су важне за овај рад јер оне представљају концепт на којем се темељи цијело музичко ткиво, може се слободно рећи, култног дјела клавирске литературе.

Музички приказ Шуманове *Крајслеријане* оп. 16

За разлику од *Карневала* и *Дјечијих сцена* који су представљени циклусима минијатура, Шуманова *Крајслеријана* оп. 16 спада у циклус карактерних, програмских комада. Круцијалана разлика је у дужини комада унутар циклуса. Дакле, за разлику од споменутих циклуса минијатура, *Крајслеријана* садржи комплексне комаде чије се идеје разрађују толико да се комади могу извући из циклуса и опстати као засебне музичке јединице. Ако се само помисли на комплексност и дужину 2. комада циклуса (који траје приближно 12 минута) заиста се претпоставља унутрашња заокруженост и довршеност у сваком смислу. Врло је важно нагласити да је упркос условној индивидуалности комада, *Крајслеријана* замишљена као циклус (не као збирка комада). У прилог томе говори тонално јединство, зависност одређених комада (4. комад завршава на доминанти иза које се без паузе надовезује 5. комад) али и сам програмски концепт који се заснива на ексцентричном лику и, с тим у вези, контрастима у оквиру музике.

Крајслеријана је представљена клавирским комадима којима је пажљиво осмишљена тонална, стилска и формална цјелина. То су комади који се темеље на програмској – књижевној идеји. Садрже комплексне карактерне музичке промјене, екстремне промјене темпа, полифоне одсјеке као и сложену фактуру. Циклус садржи 8 комада а слиједи и њихов приказ са преводима наслова који су више предлози за агогички покрет и темпо него конкретни наслови коју упућују на програм:

Äußerst bewegt – Нагло (Agitatissimo);

Sehr innig und nicht zu rasch – Веома интимно и не сувише брзо (Con molta espressione, non troppo presto);

Sehr aufgeregt – Веома узбудљиво (Molto agitato);

Sehr langsam – Веома споро (Lento assai);

Sehr lebhaft – Веома живахно (Vivace assai);

Sehr langsam – Веома споро (Lento assai);

Sehr rasch – Веома брзо (Molto presto);

Schnell und spielend – Брзо и лако (Vivace e scherzando).

Музички приказ комплексног лика Крајслера и његових промјена расположења, Шуман, почевши са првим комадом *Крајслеријане* оп.16, приказује наглим промјенама темпа, тоналитета и фактуре. Од другог до седмог комада циклуса сви носе темпо ознаку *sehr* што преведено са њемачког значи *веома*, а што наглашава екстремност у промјени темпа (расположења, динамике). Музика готово увијек почиње као да је из средине фразе, а промјене су изненада, ненајављене, без прелаза. Присуство контраста се изражава и кроз музичку фактуру – Шуман комбинује контрапунктско писање и мелодијске пасаже као и речитативне дјелове са виртуозним. Интересантна је и формална концепција циклуса. Од 8 комада колико их циклус садржи, пет је написано у облику пјесме (I III IV V и VII комад), два су у облику ронда (II и VIII комад) док је само један нешто слободније форме (VI комад). Дакле, иако је *Крајслеријана* монументално дјело у сваком смислу, формална класичност је присутна у оквиру циклуса. Јединство у *Крајслеријани* је постигнуто корелацијом најзаступљенијих тоналних поља – ге-мола и Бе-дура. Осим што је овим тоналитетима Шуман објединио циклус, поставио их је у формално-структурални дуел. Наиме, супротстављањем споменутих тоналитета постижу се контрасти у цјелинама (на примјер дио А – преовладава ге-мол, дио Б – преовладава Бе-дур) али и контрасти пијанистичке фактуре (на примјер у горњем нотном систему се нижу метрички прецизне фигуре у ге-молу, док се у доњем бас креће синкопирано у Бе-дур тоналитету).

Поред претходно наведених спољних утицаја на Шуманову *Крајслеријану*, умјесно је приказати како је Хофмановски (Крајслеровски) утицај материјализован у оквиру клавирског извода. Само „отварање“ *Крајслеријане* са првим комадом је нагло, смјело, дивље и ватрено – онакво какве су и карактеристике Хофмановог диригента Крајслера. Комади се ређају као мозаици расположења и слика повезани, углавном, без неког јасног концепта, иако је генерални програмски концепт јасан. Сљедећи исјечци из појединих комада даће добар примјер када су у питању промјене тоналитета, фактуре и расположења, а која сликају и карактерне особине Крајслера.

Sehr langsam. (M.M. ♩ = 84.)
Durchaus leise zu halten.

pp

ritard.

Im Tempo.

ritard.

sf

ritard.

Примјер бр. 31: Крајслеријана, Комад бр. 6, 1-8 такт; уочљива је нагла промјена фактуре, динамике, самим тим и расположења у овом комаду

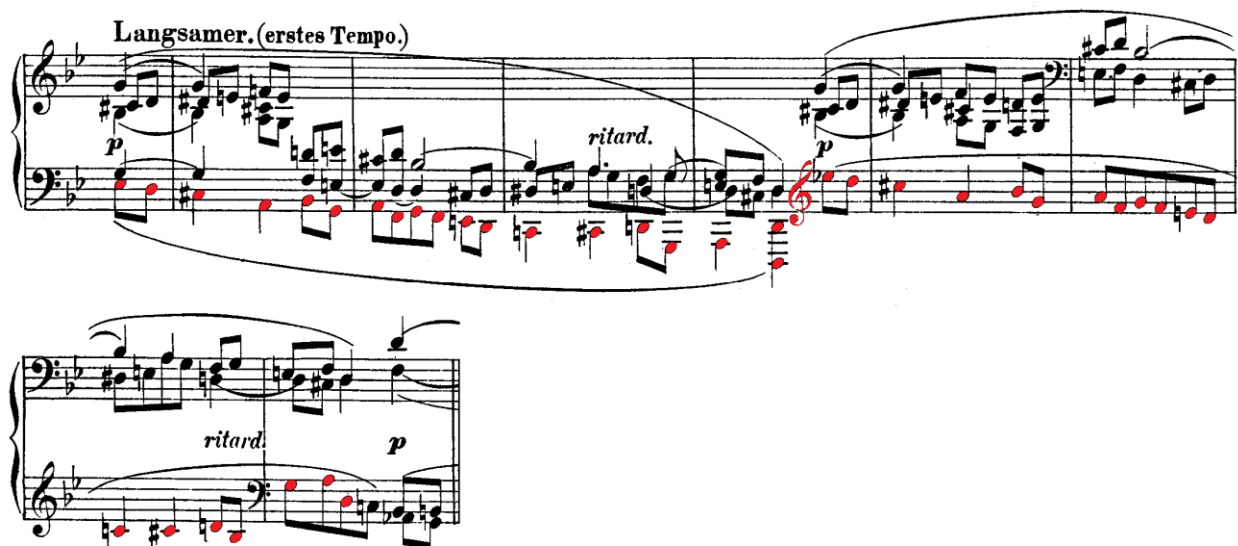
Etwas langsamer.

p

Примјер бр. 32: Крајслеријана, Комад бр. 7, 81–100 такт; Послије бурног и виртуозног комада са екстатичном завршницом, Шуман иде у корални завршетак – коду

У Шумановој *Крајслеријани* нису осликане само карактеристике личности Хофмановог Крајслера. Наиме, може се примијетити да Шуман преноси Крајслерово дивљење према музици Ј. С. Баха, управо фокусирајући се на имитациони принцип компоновања у комаду бр. 7 (примјер бр. 33), гдје се може говорити о баховској експозицији трогласне фуге. Исјечак из комада бр. 2 (119–126 такт, примјер бр. 34) представиће примјер обртајног контрапункта (типично Баховог). У комаду бр. 6 (5–10 такт, примјер бр. 35) речитативни, дијатонски пасажи који се крећу у оквиру неке хармонске вертикале, живо подсећају на пасаже истих карактеристика који се често сријећу у многим Баховим формама (токате, прелудијуми и др.).

Примјер бр. 33: *Крајслеријана*, Комад бр. 7, 37–50; Словима су обијележене све три појаве теме у фугато одејку



Примјер бр. 34: Комад бр. 2, 129-136 такт; Обрtaјни контрпункт је обиљежен у оквиру нотног текста



Примјер бр. 35: Крајслеријана, Комад бр. 6, 4-6 такт; Обиљежени су типично баховски пасажии

Оваква Шуманова музика може представљати духовни одговор на Крајслерово извођење Бахових *Голдберг варијација* на „буржујској“ чајанци из приче „Музичке патње капелника Јоханеса Крајслера“⁴⁷, а свакако је више него очигледан утицај музике овог старог мајстора, али и карактеристика његовог компоновања. Дакле, очигледно је да Шуман користи и многе технике традиционалног наслеђа пружајући им нова средства изражавања. Користи мотивске мелодије које живо подсећају на Бахове, подржава их повременом употребом имитације тако да оне постају комплексније. Како свједочи *Крајслеријана*, али и списи из 1839. године, Шуман истиче овакав композиторски приступ правдајући га утицајем проучавања дјела Баха и Бетовена. Из извјештаја о Менделсоновом

⁴⁷ Исто, 33-40.

концерту из 1840. године, може се, врло умјесно, представити количина Шумановог дивљења према Баховом дјелу: „Шта умјетност дугује Баху, то је за музички свијет мало мање од онога што религија дугује свом творцу.“⁴⁸

Ови примјери показују да је у свом оп. 16, Шуман приказао карактер и одлике Крајслера, међутим, и више него јасна је идентификација и прихватање Крајслера као реинкарнацију аутобиографско-литерарног у лично. Крајслер је омогућио, како Хофману тако и Шуману, да представе борбу коју су као умјетници водили, признање за њихове напоре, средство за размјену њихових високих мишљења о музици. За Хофмана, Крајслер је био равнотежа између креативности и дисциплине, за Шумана понављање своје борбе са депресијом, меланхолијом и стваралачком енергијом. У стварању карактера Крајслера, Хофман му даје умјетнички и поетски сензибилитет који и код Шумана наилази на исте карактеристике. Интересантним се дојмио податак⁴⁹ да је духовна веза коју је Шуман гајио према Хофману визуелизована. Наиме, на првом издању Шуманове *Крајслеријане* оп. 16 из 1838. године, литографисана су три пара – Хофман и Мачак, Шуман и Клара, Хофман и Јулија Мрак.

Постоје два ауторизована издања *Крајслеријане* оп. 16 (из 1838. и 1850. године) и, с тим у вези, важно је упутити на најзначајније разлике у оквиру њих. У Брајткофовом издању, *Крајслеријане* оп. 16 разлике (које се односе на додате тактове и промјене у нотном тексту) су јасно означене на датим мјестима, као и на крају странице под знаком за којом слиједи коментар, па ће се упутити из овог поглавља ослањати управо на то издање. Међутим, важно је напоменути да су остале разлике (које се односе на динамику, артикулацију, ритарданда и ознаке темпа) унапријед кориговане у издању Брајткофа⁵⁰, тачније, ослањају се на Шуманово новије издање из 1850. године.

- додати тактови:

У комаду бр. 2 у издању из 1838. године, тактови од 55–74 недостају док је у издању из 1850. тих 20 тактова додато. Пред финалним повратком у дио А ронда, у којем

⁴⁸ Прим. прев.

⁴⁹ Ријеч је о интернет податку са сајта www.pianosociety.com

⁵⁰ У Хенеловом издању из 2004. године апсолутно све разлике су назначене.

је овај комад написан у издању из 1838. године, додато је 8 тактова, док у издању из 1850. године недостаје тих 8 тактова.

- разлике у нотном тексту

The image displays musical notation for Example 36. On the left, there are three staves representing the 1st, 2nd, and 3rd editions of the score. On the right, there are three staves representing the 1st, 2nd, and 3rd editions, with a 'ritard.' marking above the top staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Примјер бр. 36: Крајслеријана, Комад бр. 2 (9–12; 31; 47такт). Корекције ван регуларног нотног текста су из првог издања (1838. год.)

The image displays musical notation for Example 37. On the left, there are three staves representing the 1st, 2nd, and 3rd editions, with 'Adagio' markings above the staves. On the right, there are three staves representing the 1st, 2nd, and 3rd editions, with 'ritard.' markings above the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Примјер бр. 37: Крајслеријана, Комад бр. 4 (26–27такт); комад бр.5 (26–27такт). Корекције ван регуларног нотног текста су из првог издања (1838.год.)

5. ЗАПАЖАЊА О ШУМАНОВОМ ПИЈАНИСТИЧКОМ СТИЛУ

Шуман је имао несрећу као музичар на почетку свог музичког пута – неизљечиву повреду руке. Иако се носио мишљу да ће постати један од најзначајнијих пијаниста свог времена, због повреде није могао опстати ни као извођач и тумач сопствене музике. Ако се још узме у обзир да је то било вријеме великих композитора који су били и сјајни извођачи (Шопен, Лист, Менделсон, Вебер), разумљиво је зашто се Шуман није задовољавао „обичном демонстрацијом“, односно што је имао високе пијанистичке критеријуме. Он је створио посебан, индивидуални свијет клавирских звукова, гдје умјетничко усхићење и импулс типичан за његову умјетност води његов пијанистички стил далеко од уобичајене форме, дајући му додатне пијанистичке потешкоће. Тако се драма композитора који је себи предвидио пијанистичку славу продубљује необичном комплексношћу и сложеносту његовог клавирског стила. И заиста, радови који су настали у раном периоду његовог стваралаштва, а у вријеме повреде руке – *Токата, Карневал, Крајслеријана, Симфонијске етуде* – захтијевају нову пијанистичку форму и необичан третман инструмента. Звучна индивидуалност је потпомогнута умјетничким усхићењем које се ослања и произилази из подршке у поетским идејама у којима Шуман проналази инспирацију. У овом смислу важно је анализирати основне карактеристике Шумановог пијанистичког стила кроз сва три предочена циклуса – *Карневал, Дјечије сцене и Крајслеријана*.

Посебно интересантним се показало посматрање пијанистичког стила у *Карневалу* кроз призму разноликости ритмичког садржаја. С обзиром на то да је већ указано на важност валцера за јединство форме и комплетног карактера циклуса, овом анализом ће се обухватити комади који су ритмички обиљежили пијанистички стил у *Карневалу*. Први комад циклуса – „Увод“ – је реализован у пет дјелова⁵¹. У њима је представљено пет музичких блокова различитих по садржају и пијанистичкој материјализацији. За анализу пијанистичког стила важно је сâмо отварање комада пунктираним акордским ходом са широким акордским склоповима који је стилски представљен као ритмички стабилан музички ток. Пажњу сваког пијанисте привући ће широко постављени акордски склопови

⁵¹ Дјелови су одвојени дуплим тактицама у оквиру нотног текста.

који укупном музичком изразу дају потребну звучну тежину и величанственост (примјер бр. 38).



Примјер бр. 38: *Карневал*, „Увод“ 1–6 такт

Комад „Еузебијус“ карактерише скривена полиметричност – избројавање неправилних тонских група које није постављено у први план већ служи слободи у изразу мелодијске линије. Примјером бр. 39 приказано је право метричко супротстављање дионица лијеве и десне руке, међутим оне се уклапају у крајње ненападан и суздран музички ток.

The image shows a musical score for a piano piece. The tempo is marked 'Adagio.' and the dynamics are 'sotto voce' and 'senza tim.' (senza timpani). The score is in 3/4 time and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The bass staff has a red rectangular box highlighting a specific rhythmic pattern in the first six measures. The pattern consists of a series of chords and single notes, with some notes marked with accents. A first ending bracket is visible above the treble staff in the final measure.

Примјер бр. 39: *Карневал*, „Еузебијус“ 1–16 такт

Цијело музичко ткиво комада „Кокета“ је изражено једном ритмичком фигуром која је пресудна за пијанистичко портретисање лика предвиђеног насловом. „Кокета“ је примјер мајсторског коришћења ритма како за идеју, тако и за њену реализацију (примјер бр. 40).



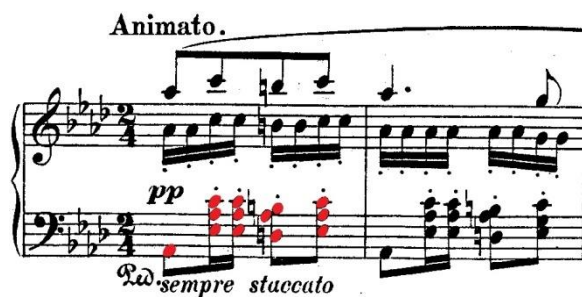
Примјер бр. 40: *Карневал*, „Кокета“ 1–5 такт

Сличан примјер представљају комади „Разиграна слова“ и „Кјарина“. У „Разиграним словима“, кратки предудар је маштовито искоришћен као ритмички али и мелодијски концепт уз помоћ којег се креира цијела музичка представа овог комада (примјер бр. 41). У „Кјарини“ је пунктирани ритам искоришћен у функцији страственог музичког израза (*Appassionato con molto anima*), дакле управо се динамичким распоредом оваквог ритма добија тражени музички набој.



Примјер бр. 41: *Карневал*, „Разиграна слова“ 1–4 такт

У „Препознавању“ постоје двије ритмичке линије. Једна је техничко-моторичка (она прати мелодијску линију) док друга представља ритмички образац који у двочетвртинском такту даје привид играчког – валцерског (примјер бр. 42). За звучни резултат се добија „лака“ играчка музика иза које стоји комплексна фактура и нимало лак извођачки задатак.



Примјер бр. 42: *Карневал*, „Препознавање“ 1–2 такт

Оваква анализа је показала да се на генералном ритмичком плану Карневала у цјелини пунктирана (односно обрнуто пунктирана) ритмичка фигура издвојила. Искоришћена је у великој мјери у оквиру циклуса да се може посматрати као концепт пијанистичког стила и као „композиторски манир“ који је условио карактер циклуса.

Када је анализа пијанистичког стила у *Дјечијим сценама* у питању, прво што се намеће као једна од карактеристика је дуализам приповједача и његовог доживљаја свијета малених, односно композиторска замисао тог дуализма преточена у клавирски израз. Благонаклоност и топлина коју дјеца (углавном) изазивају код одраслих, је музиком изражена у четири комада – „Из далеких земаља и народа“, „Сањарење“, „Уснуло дијете“ и „Пјесник проговара“ (о томе се већ расправљало). Међутим, оно што је важно истаћи јесте да су ово и комади у којима је постављен високофилозофски, мисаони музички концепт. Он се прије свега односи на слободни ток музике у оквиру прецизног ритма и времена. Овакав концепт захтијева посебан третман инструмента, а под термином „посебан“ се подразумејева истраживање звучних могућности, тонско тражење приповједача (гласа који смо као дјеца вољели и слушали, али и гласа који ми сами постајемо неком другом дјетету). Дакле, у пијанистичком смислу, овакав концепт захтијева динамичко постављање (распоредивање) мелодијске линије с једне стране, односно бојења басове линије и хармонске подлоге (примјер бр. 43).



Примјер бр. 43: *Дјечије сцене*, „Из далеких земаља и народа“ 1–2 такт

Значајно дугачију музичку представу имају остали комади циклуса (односно сцене из дјечијег живота посматране од стране одраслог човјека). Изрази: потраживања у комаду „Дијете које моли“, задовољства у комаду „Блажена срећа“, еуфорије у комаду „Витез са дрвеног коњића“, дају се изразити у својој пуној наивности, невиности и безбрижности.

Иако *Дјечије сцене* не представљају велики пијанистички „залогај“, иако нису поље за пуно приказвање пијанистичких способности и квалитета, њихов музички садржај их сврстава у ред атрактивних клавирских циклуса. Томе у прилог свједочи податак да су *Дјечије сцене* биле (или су) дио репертоара великих пијаниста попут Владимира Хоровица (Vladimir Horowitz 1903-1989), Марте Аргерич (Martha Argerich), Кларе Хаскил (Clara Haskil 1896-1960) или Алфреда Кортоа (Alfred Cortot 1877-1962) .

Додиром семантичке категорије и поетске слике, Шуман је обезбједио супротстављеност и ексцентричност пијанистичког стила у *Крајслеријани*. Такав пијанистички стил одликује ваздушаста, готово левитирајућа мелодијска линија с једне стране (примјер бр. 44), наметљива (синкопирана) метричност са друге (примјер бр. 45), али и огроман број мелодија са синкопираним покретом без додиривања мјере такта (примјер бр. 46).



Примјер бр. 44: *Крајслеријана*, Комад бр. 2, 1–2 такт

Außerst bewegt M. M. ♩ = 104
Agitatissimo

Примјер бр. 45: *Крајслеријана*, Комад бр. 1 (1–8 такт)

Примјер бр. 46: *Крајслеријана*, Комад бр. 8, 10–16 такт

На овај начин Шуман ствара покрет унутар музичке форме који деконструише праву моћ и јединство ритма. Ритам Шуманове фактуре у *Крајслеријани* достиже такав степен рафинираности да појава уобичајених ритмичких образаца ствара утисак кршења стила. И заиста, оваква ексцентричност и непредвидивост *Крајслеријане* представља и њену, може се слободно рећи, највећу комплексност и снагу.

Пијаниста који проучава ово Шуманово дјело, требало би да буде спреман да стрпљиво превазилази унутрашње противрјечности и контрасте његовог пијанстичког

стила. У пијанизму Шумановог тумача-извођача треба се комбиновати свирачка снага огромне виртуозности и високо рафиниран осјећај за филозофско, лирско, фантастично и апстрактно. Требало би да буде мајстор за стабилну метричку конструкцију као и за слободне ритмичке осцилације. Требало би да мисли конкретно и логично, али и да тражи рафинисани начин за изражавање најличније индивидуалности. Све претходно представља само пут до постизања пијанистичке синтезе материје и конструкције аутентично лијепих форми Шуманове *Крајслеријане*.

6. ЗАКЉУЧАК

Посебност (вриједност) овакве једне студије је у томе што она полази од, ако се тако може рећи, ванпијанистичке (у ужем смислу ријечи) тематике. За очекивати је било, можда, излагање пијанистичких предлога и искустава са три предочена клавирска циклуса Шумана, међутим, „корачање“ кроз предложени истраживачки концепт ме је посебно заинтересовало, продубило је, тиме и унаприједило, моју свијест и сазнања о циклусима и најзад, као свој коначни циљ, остваривало се кроз практични дио Умјетничког пројекта, а што ћу имати прилике да прикажем на самом завршном испиту. Можда је ово и прилика да се дâ на значају једном оваквом пијанистичком искуству које лежи на истраживању позадине дјела која се свирају, гдје се акценат ставља на креативни аспект извођаштва при чему се не умањује значај и неопходност највишег нивоа вјештине свирања.

Настао као продукт типично романтичарске нестабилности и разноликости осјећања и расположења, *култ мале форме*, који се кроз клавирску литературу јавља као *клавирска минијатура* или *карактерни комад*, пијанистима на тумачење оставља огроман простор који су аутори комада (у овом случају Шуман) исцрпно искористили. Карактеристике Шумановог доприноса оваквој форми су управо одабрани специфични клавирски циклуси – *Карневал*, *Дјечије сцене* и *Крајслеријана*. Они се на првом мјесту издвајају по програмском садржају чији је значај толики да би цио свирачки концепт требало заснивати на јасној програмској представи, а затим и по наклоности ка шифровању како кроз музику путем слова (ABGG, ASCH – примјени монотематског поступка и варијационог принципа компоновања) тако и кроз музичко-литерарну оставштину путем имена, односно псеудонима (Еузебијус, Флорестан, Мајстор Паро и др.).

На самом почетку програмске анализе клавирског циклуса *Карневал*, табелом је приказана типизација комада, дакле одвојене су сродне групе комада у односу на њихову тематику. У оквиру излагања програмског садржаја *Карневала* рад је обogaћен ликовним илустрацијама које указују на подударност визуелних и аудитивних елемената програмности у циклусу. Циљ овако постављеног излагања је транспоноване програмског садржаја у пијанистички израз.

Назнакама бојом унутар нотних примјера, указивало се на битне, скривене или истакнуте, карактеристике датих примјера које су од великог значаја како за тумачење Шумановог композиторског језика (приказ примјене монотематског поступка на примјер), тако и за идеју, односно пијанистички концепт извођача (елементи важни за што непосреднију пијанистичку презентацију ликова). У току програмске анализе *Карневала*, посебна пажња посвећена је Шумановом маниру – цитирању сопствених и позајмљених музичких идеја.

Истраживачки и аналитички приступ приказан у *Карневалу* је у циљу што јасније представе, потпуне демистификације програмности (и других пропратних карактеристика) циклуса, чиме се за резултат добило тло погодно за поигравање кроз извођење, за имагинативно оживљавање и даље пијанистичко транспоноване овако богатог програмског садржаја, што је свакако неопходност и циљ у извођењу предоченог дјела.

Како би се на прави начин отворило истраживање циклуса *Дјечије сцене*, прво се поставио задатак адекватног превода наслова комада из циклуса који се реализовао на основу тројезичног Литолфовог нотног издања (Henry Litolff's Verlag, n. d. (ca1880). Plate 1701), редактора Конрада Кинера (Conrad Kühner). Тиме су се вербализовали, можда и визуелизовали, наслови односно догађаји из дјечијег живота али и утисци које они остављају на одраслог човјека.

Даље истраживање је навело на анализу мотивског односа унутар циклуса. Наиме (како је то радом обухваћено), први двотакт првог комада циклуса обезбједио је тематску везу са осталим комадима. Дакле, констатовано је присуство мотивске интерконекције у циклусу на шта је у раду и указано обиљежавањем (маркирањем) исјечака из нотних примјера. Такође, истакнуто је да је у *Дјечијим сценама* Шуман искористио нови – мелодијски мотив за монотематско обликовање, док је у *Карневалу* искористио слова за исти композиторски поступак. Овакво аналитичко (монотематско) искуство са циклусом *Дјечије сцене* се испоставило веома важним. Теоријска спознаја је посљедишно резултирала пијанистичким претраживањем музичког ткива – лоцирањем и анализом монотематског модела и његових реплика у оквиру циклуса – чиме је обухваћена врло важна етапа пијанистичке надградње.

Радом је указано на извођачку проблематику циклуса *Дјечије сцене* а она се огледа у мјери пијанистичког израза дјечијих догађаја, при чему се подржава озбиљан приступ,

подсјећање и саосјећање са сваким од приказаних дјечијих призора. Такође, типизацијом комада циклуса, цијела теоријска (истраживачка, аналитичка) представа овог дјела постављена је из перспективе и уз присуство одраслог човјека – наратора. Тиме се добила јасна пијанистичка представа подвојености циклуса на комаде који далеко превазилазе привид ситуација из дјечијег живота, дакле представљају наратора, и на комаде који евоцирају безбрижност и искреност сцена из дјетињства.

Расвјетљавање програмности циклуса *Крајслеријана* спроводило се у три етапе. Прва је подразумијевала претрагу Шуманових писама која су посвједочила о двојској позадини циклуса. Истраживање је открило да је *Крајслеријана* инспирисана како Хофмановим измишљеним ликом, ексцентричним диригентом и композитором Крајслером, тако и пијанистом Лудвигом Бонером који има истовјетне карактерне црте као Крајслер. Даље, друга фаза истраживања је упутила на откривање Крајслера кроз књижевни опус Е. Т. А. Хофмана а трећа на спознају клавирског циклуса *Крајслеријана* као транспозиције књижевних остварења Хофмана. Истраживање је резултирало комплексном спознајом клавирског циклуса *Крајслеријана*, она је касније подразумијевала комплексну пијанистичку посвећеност која се огледала како у анализи музичке текстуре, тако и у формацији озбиљног пијанистичког израза какав захтијева циклус.

Још један корак ближе на путу ка што цјеловитијој пијанистичкој реализацији ових Шуманових клавирских циклуса су запажања о његовом пијанистичком стилу унутар њих. Са намјером да се истакну главне карактеристике композиторових пијанистичких идеја, издвојен је ритмички концепт као значајан сегмент Шумановог пијанистичког стила и кроз ту призму истакнуте су карактеристике сваког циклуса понаособ. Резултат предочених запажања је палета ритмичких образаца којима се Шуман мајсторски поиграо, а који представљају и бригу и разоноду пијанисти (тумачу ових дјела) а свакако и простор за пијанистичку посвећеност.

Са запажањима о Шумановом пијанистичком стилу заокружено је истраживање и анализа ових клавирских циклуса Роберта Шумана. Постављени циљеви и задаци резултирали су на жељени начин – дјела су се показала у пуној садржајности, комплексности и пијанистичком изразу. Може се слободно рећи да је један од резултата овог истраживања снажан утицај Шуманове цјелокупне умјетничке личности на тумача његових дјела. Његов умјетнички геније успио је да утка огромну духовну снагу у своју

литерарну и композиторску баштину, толико интензивно и ауторитативно да охрабрује на непрекидне борбе за очување и превласт (музичке) умјетности.

СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

- Alphonse, Bo, H. *Dissonance and Schumann's Reckless Conterpoint*. Montreal, Society for Music Theory, 1994.
- Attwood, Koji. *Kreisleriana op.16*. <http://pianosociety.com> – mart 2010.
- Andreis, Josip. *Povijest glazbe*, Tom II. Zagreb, Liber Mladost, 1976.
- Basch, Victor. *Robert Schumann – A LIFE OF SUFFERING*. Translated by Catherine Alison Phillips. New York, Alfred A. Knopf, MCMXXXI
- Богичевић, Јован. *Свет Е. Т. А. Хофмана*. Поговор у Е. Т. А. Хофман, *Принцеза Брамбила*, Београд, Нолит, 1964.
- _____. *Е. Т. А. Хофман – живот и рад*. Предговор у Е. Т. А. Хофман. *Изабрана дела*. Београд, Народна просвета, 1947 (архива библиотеке „Његош“ из Никшића).
- Богосављевић, Срђан. *Е. Т. А. Хофман – Чудесно на сератионски начин*. Поговор у Е. Т. А. Хофман. *Принцеза Брамбила и друге приче*. Нови Сад, Светови, 1951.
- Букурешлијевић, Андре. *Роберт Шуман – Живот – дело – време*. Превела Јелена Стојановић. Београд, Савремена Школа, 1962.
- Cambouropoulos, Emilios i Gerhard Widmer. *Melodic Clustering – Motivic Analysis if Schumann's Traumerei*. Viena, Austrian Research Institute for Artifical Intelligence. 10. 1. 1. 26. 7704.
- Chou, Chillung-Wel. Aspect of historical background, literary influence, form and performance interpretation in Robert Schumann's Carnival. D. M. A. Document. Ohio State University, 1998.
- Chunga, Kim. *E. T. A. Hoffmann's influence on Robert Schumann's Kreisleriana op.16*. D. M. A. Document, Cincinnati, College-Conservatory of Music, 2005.
- D'Amico, Silvio. *Повијести драмског театра*. Превод са италијанског Франо Чале. Загреб, Накладни завод МХ, 1972
- Daverio, John. *Herald of a New Poetic Age*. New York, Oxford University Press, 1997.

- DeNardis, Ryan, C. *Waltzing with Florestan and Eusebius – A Look at Schumann’s Use of the Waltz in the „Eusebius“ and „Florestan“ Movements of Carnival*. Musical esey, word document, no dates.
- Хофман, Е. Т. А. *Дон Хуан и друге приповетке*. Превео Јован Богичевић. Београд, Ново поколење, 1954.
- Hoffmann, E. T. A. *Beethoven’s Instrumental Music from Sämtliche Werke*. vol. 1, ed. C. G. von Maassen, Translated by Bryan R. Simms. Munich and Leipzig, G. Müller, 1908.
- Jansen, Eric Frederic. *Schumann*. New York, Oxford University Press, 2001.
- Kautsky, Catherine. *Music, Magic and Madness – Tales of Hoffmann, Schumann and Kreisler*. Music esey, Texas, Tech University, no date.
- Miller, John Louis. *Hoffmann and Music – a Background*. Copyright, John Louis Miller, 2001.
- Rosen, Charles. *The romantic generation*. Cambridge, Harvard University Press, 1998.
- Sams, Eric. *E. T. A. Hoffmann – 1776-1822*. The Musical Times, Jan., 1976.
- Schumann, Clara. *Early letters of Robert Schumann*. Translated by May Herbert. London, George Bell and Sons, 1888.
- Schumann, Robert. *Kreisleriana op.16*. Edition Breitkopf Nr. 2675, 29918.
- _____. *The letters of Robert Schumann*. London, J. Murray, 1907.
- _____. *Schuman on Music – A selection from writings*. Translated edited and annotated by Henry Pleasants. New York, Dover publications Inc., 1965.
- Сковран, Душан и Властимир Перичић. *Наука о музичким облицима*. Београд, Универзитет уметности у Београду, 1991.
- Шобајић, Драган. *Како се пише стручни рад – приручник за студенте уметничких факултета и академија*. Београд, Факултет музичке уметности, 2006.
- Шуман, Роберт. „Опус два”. У Збирци текстова, Избор и превод ванр. проф. драган Шобајић. Београд, Издање аутора, 2005, стр. 148–150.
- _____. „Редакторов бал”. У Збирци текстова, Избор и превод ванр. проф. Драган Шобајић. Београд, Издање аутора, 2005, стр. 150–155

_____. „Домаћа и животна правила младог музичара”. У Збирци текстова, Избор и превод ванр. проф. Драган Шобајић. Београд, Издање аутора, 2005, стр. 215–218

Tibbetts, John, C. Robert Schumann – A Megallan of the Imperior. Copyright, 2001.

Зец, Божидар. Поговор у Е. Т. А. Хофман: Златни ћуп. Београд, Издавачка радна организација Рад, 1989.

- <http://www.growemusic.com> – mart 2010.

- <http://www.wikipedia.com> – mart 2010.

- <http://www.pianosociety.com> – mart 2010.

- <http://www.imsip.com> – mart 2010.