

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КАТЕДРА ЗА МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ



Докторска дисертација:

**Третман варијација у клавирским делима Шумана и Брамса**

Аутор:  
мр Валерија Каначки

Ментор: ред. проф. др Аница Сабо

Коментор: ред. проф. др Соња Маринковић

Београд, фебруар 2016

**Апстракт:** Докторска дисертација *Третман варијација у клавирским делима Шумана и Брамса* усмерена је на истраживање оних поступака у варијацијама двојице композитора који резултирају њиховом високом индивидуалношћу. Настанак формалног типа варијација се везује за инструменте са диркама, те је проучавање варијација у делима за клавир од суштинске важности за њихово разумевање. Посебна пажња је усмерена на истраживање симфонизма у варијацијама, што представља и централни део рада. Циљ проучавања варијација за клавир у Шумановом (R. Schumann) и Брамсовом (J. Brahms) опусу је 1. утврђивање индивидуалних *карактеристика* у реализацији музичког тока; 2. разоткривање *поступака* којима се формира њихов аутентичан музички израз у оквиру романтичарске традиције; 3. увођење методологије *интонационе анализе*.

Полазну основу у разоткривању симфонизма у варијацијама чине теоријски радови Бориса Асафјева. Почетни корак у разумевању симфонизма у варијацијама је одређење самог појма. За потребе истраживања преиспитује се и доказује однос 1) симфонизма и развоја, 2) симфонизма и музичког тематизма као и 3) однос пијанистичке технике и симфонизма. Однос симфонизма и развоја поставља се историјски, драматуршки и феноменолошки. Музички тематизам лежи у основи симфонизма, а у раду се преиспитују сви нивои тематизма – од најмање јединице музичког тока (мотив) до музичког тока у целини. Оркестарски третман клавира као и разнолика музичка средства изражавања искристалисана су у истраживању у функцији разоткривања поступака који подупиру афирмацију симфонизма у варијацијама. Идентификација симфонизма путем интонационе анализе представља методолошку основу истраживања.

У раду се прецизира и терминологија која се за варијације везује од најранијих појава а сагледавају се и актуелне типологије варијација и функционализује њихова употреба у раду. Терминолошке и типолошке поставке упориште имају у теоријским радовима Нелсона (R. U. Nelson) и В. Цукермана. У истраживању се узимају у обзир и ставови других аутора који се баве одређењем и класификацијом варијација и у раду се допуњују и надограђују с циљем стварања платформе за општу употребу у методологији проучавања варијација. Истраживање показује да путеви развоја у варијацијама за клавир Р. Шумана и Ј. Брамса воде ка жанровско-карактерном и фантазијском усмерењу, што резултира и прожимањем и комбиновањем варијација са другим формалним типовима. Оба композитора виде традицију претходника (Бах (J. S. Bach), Бетовен (L. v. Beethoven)) као изузетно значајну у третману варијација. Однос према традицији се идентификује у употреби контрапунктских техника и односу према басовој линији (Бах) и тематском развоју (Бетовен).

У аналитичком и теоријском разматрању варијација за клавир Р. Шумана и Ј. Брамса интонациона анализа афирмисала се као кључна у разоткривању симфонизма у њима. Истраживање у овом раду показује да је интонациону анализу могуће придружити традиционалној у поступку разматрања симфонизма и тематских релација свих нивоа у одабраном аналитичком узорку, али и шире. Типолошка прецизирања у раду доприносе разумевању варијација за клавир у делима двојице композитора, али представљају и платформу за разумевање романтичарских варијација уопште. Идентификација симфонизма и других поступака у третману варијација за клавир путем интонационе анализе представља могућу основу свих даљих истраживања варијација.

**Abstract:** doctoral dissertation *The Treatment of Variations in Piano Works by Schumann and Brahms* aims to examine procedures that result in the highly individualized profile of piano variations by these two composers. The origin of variations is linked with keyboard instruments; therefore, the study of variations for piano is essential for the understanding of this type of form. Special attention is devoted to the study of the concept of *symphonism* (as defined by the Russian musicologist Boris Asafiev) in variations, which occupies the central part of the work. The study of piano variations in the oeuvres of Robert Schumann and Johannes Brahms is directed toward 1. Establishing their individual *characteristics*; 2. Discovering the *procedures* responsible for their authentic musical expression within the romantic tradition; 3. Introducing a methodology based on *intonational analysis* (also proposed by Asafiev).

Asafiev's theoretical works serve as the starting point for the study of symphonism in variations. The initial step in the understanding of this concept is to define it. The research also demands a reexamination and verification of the relationships between 1. Symphonism and development; 2. Symphonism and thematic material, 3. Piano-playing technique and symphonism. The relationship between symphonism and development is established historically, dramaturgically and phenomenologically. The thematic aspect lies at the core of symphonism; therefore, all levels of thematic material come under scrutiny: from the smallest unit (motive) to compositions in their entirety. In the course of research, the orchestra-like treatment of the piano, as well as diverse means of musical expression have crystallized as the vehicle of the discovery of those procedures that support the prominent status of symphonism in the variations. The identification of symphonism by means of intonational analysis provides the methodological basis for research.

The dissertation also endeavors to define with more precision the terminology associated with variations since their earliest appearance, to examine the current typology of variations and to render it functional within in the work. The terminological and typological precepts rely on the theoretical works of R. U. Nelson and V. Cukkerman. Classifications and definitions of other authors are also taken into account, whereas the views of the two mentioned above are expanded and elaborated on with the aim of creating a methodological platform for the general use in the study of variations. The research shows that the evolutionary paths of piano variations by R. Schumann and J. Brahms lead toward the profile sometimes referred to in literature as genre-character, as well as toward fantasy. This results in the combination and permeation between variations and other formal types. Both composers see the traditions of their predecessors (J. S. Bach and Beethoven) as vital for their treatment of variations. Their attitude toward tradition reflects also in the use of contrapuntal devices. In the treatment of the theme itself, both composers attach special significance to the bass line (Bach) and thematic development (Beethoven).

Intonational analysis proves to be crucial in the analytic and theoretical considerations of piano variations by Schumann and Brahms. The research has shown that intonational analysis is suitable for combining with traditional analysis in the process of studying symphonism and thematic relations at all levels in the chosen – as well as broader – analytical sample. Precise typological definitions provided in the dissertation are conducive to the understanding of piano variations in the works of these two composers, but they also offer a foundation for an understanding of romantic variations in general. Identification of symphonism and other procedures in the treatment of piano variations through intonational analysis provides a possible basis for any further study of variations.

## Садржај

<b>Апстракт/Abstract</b>	2
<b>Симболи коришћени у раду</b>	7
<b>Увод</b>	9
<b>1. Варијације: Терминологија и типологија</b>	16
1.1. Терминологија	16
1.1.1 Примена термина варијације	17
1.1.2 Историјски контекст термина	17
1.1.3 Други термини у значењу варијација	20
1.1.4 Варијације и сродни термини	21
1.2 Типологија	23
1.2.1 Барокне варијације	25
1.2.2 Класичне варијациј	28
1.2.3 Варијације у романтизму	29
1.2.4 Савремене варијације	32
1.3. Типологија у функцији тумачења варијација у одабраним делима за клавир Р. Шумана и Ј. Брамса	33
1.3.1 Р. Шуман: <i>Абег варијације</i> , оп. 1	35
1.3.2 Ј. Брамс: <i>Варијације и фуга на Хендлову тему</i> , оп. 24	39
1.3.3 Ј. Брамс: <i>Варијације на Шуманову тему</i> , оп. 9	46
1.3.4 Ј. Брамс: <i>Варијације на Паганинијеву тему</i> , оп.	50
1.3.5 Ј. Брамс: <i>Сонате за клавир</i> оп. 1, лагани став, <i>Andante</i> и оп. 2, лагани став <i>Andante con espressione</i>	59
1.3.6 Р. Шуман: <i>Емпромпти</i> , оп. 5	64
1.3.7 Р. Шуман: <i>Симфонијске етуде</i> , оп. 13	68
1.3.8 Р. Шуман: <i>Карневал</i> , оп. 9	76
1.4 Прожимање варијација са другим формалним типовима	81
1.4.1 Варијациони низ: концепција целине	82
1.4.2 Садејство различитих формалних типова у појединачним варијацијама	89
1.4.3 Реализација завршних сегмената у варијацијама	93

<b>2. Симфонизам варијација</b>	96
2.1 Одређење појма симфонизам	97
2.2 Однос феномена развоја и симфонизма	99
2.3 Симфонизам и музички тематизам	102
2.4 Интонација	107
2.5 Однос симфонизма и пијанистичке технике	113
2.6. Симфонизам у варијацијама Шумана и Брамса	116
2.6.1 Роберт Шуман: <i>Карневал</i>	117
2.6.1.1 <i>Пјеро</i> : мотивске и тематске релације	117
2.6.1.2 Хармонске релације и оркестарски гестови у ставу <i>Пјеро</i>	122
2.6.1.3 Симфонизам у оквиру става <i>Пјеро</i>	124
2.6.1.4 <i>Кјарина</i> : мотивске и тематске релације	125
2.6.1.5 Хармонске релације и оркестарски гестови у ставу <i>Кјарина</i>	131
2.6.1.6 Симфонизам у оквиру става <i>Кјарина</i>	131
2.6.1.7 Симфонизам на нивоу циклуса у целини	133
2.6.2 Роберт Шуман: <i>Симфонијске етиде</i>	141
2.6.2.1 Тема за варијације: мотивске и тематске релације	142
2.6.2.2 Хармонске релације и оркестарски гестови у теми	147
2.6.2.3 Симфонизам на нивоу теме	148
2.6.2.4 Етида VII /варијација 6: мотивске и тематске релације	150
2.6.2.5 Хармонске релације и оркестарски гестови у етиди VII/варијацији	154
2.6.2.6 Симфонизам у профилисању етиде-варијације VII/6	155
2.6.2.7 Етида XI (варијација 9): мотивске и тематске релације	156
2.6.2.8 Хармонске релације и оркестарски гестови у етиди XI/варијацији 9	159
2.6.2.9 Симфонизам у оквиру етиде – варијације XI/9	160
2.6.2.10 Симфонизам на нивоу циклуса	161
2.6.3 Јоханес Брамс: <i>Варијације и fuga на Хендлову тему</i>	164
2.6.3.1 Тема, прва и друга варијација: мотивске и тематске релације	164
2.6.3.2 Хармонске релације и оркестарски гестови у теми, првој и другој варијацији	170
2.6.3.3 Девета варијација: мотивске и тематске релације	171
2.6.3.4 Хармонске релације и оркестарски гестови у деветој варијацији	174

2.6.3.5 Симфонизам циклуса	174
2.6.4 Јоханес Брамс: <i>Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему</i>	178
2.6.4.1 Тема и прва варијација (I свеска): мотивске и тематске релације	178
2.6.4.2 Хармонске релације и оркестарски гестови у теми и првој варијацији	182
2.6.4.3 Варијације 9-12 (I свеска) и 1,12 (II свеска): мотивске и тематске релације	183
2.6.4.4 Хармонске релације и оркестарски гестови у варијацијама 9–12/I и 1, 12/II	187
2.6.4.5 Симфонизам на нивоу циклуса	189
<b>Закључак</b>	192
<b>Прилози</b>	200
Нотни пример 30а	200
Нотни пример бр. 40	202
Нотни пример бр. 51	205
Шематски прикази	210
Роберт Шуман, <i>Абег варијације</i> , оп. 1	210
Роберт Шуман, <i>Емпромпти</i> , оп. 5	211
Роберт Шуман, <i>Карневал</i> , оп. 9	212
Роберт Шуман, <i>Симфонијске етуде</i> , оп. 13	214
Јоханес Брамс, <i>Соната за клавир</i> , оп. 1, други став	216
Јоханес Брамс, <i>Спонтата за клавир</i> , оп. 2, други став	217
Јоханес Брамс, <i>Варијације на Шуманову тему</i> , оп. 9	218
Јоханес Брамс, <i>Варијације и фуга на Хендлову тему</i> , оп. 24	220
Јоханес Брамс, <i>Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему</i> , оп. 35, прва свеска	222
Јоханес Брамс, <i>Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему</i> , оп. 35, друга свеска	223
<b>Литература</b>	224

## Симболи коришћени у раду:

*i* интонационо/интонативно језгро испод/изнадмотивских димензија

*a* ознака за мотив

*b, c* ... различити мотиви

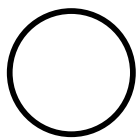
*ai* иницијални мотив; интонационо језгро у својству мотива

*a'* слој мотива

*a'* изведени мотив, промењени мотив, варијанта мотива

*u* мотив (из) увода/уводног сегмента форме, посебно издвојен

*mv* мотив варијације (термин који користи Шенберга/Schoenberg)



издвојен мотив варијације (*mv*) у нотном примеру



издвојен део мотива у нотном примеру

**G** гравитациони центар, место гравитације, тежиште у музичком току

**G1, G2, G3...** гравитациони центри по редоследу појављивања у музичком току,  
означени у графичком примеру

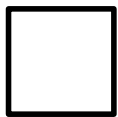
**\*** **\*\*** **\*\*\*** посебан значај гравитационих центара, ознака у графичком примеру



симбол који означава путању до гравитационог центра



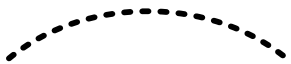
издвајање елемената тематског плана у нотном примеру



издвојен тон од посебног значаја за интонационо схватање међусобних релација тонова у оквиру елемената тематског плана, обележен у нотном примеру



издвојена мелодија – интонациона целина у нотном примеру



аналогичје на тематском плану у графичком примеру



... обележене различите интонационе линије у нотном примеру



симбол који указује на деобу музичког тока у графичком примеру



издвајање теме у оквиру шематског приказа фуге

~~~~~ издвајање контрастубјекта (и свих других дешавања која нису тема) у шематском приказу фуге\*

\*Поред наведених симбола, за приказ формалних типова и њихових структурних одређења користе се и они који су део стандардизованог шематског приказа музичке форме и који су као такви у употреби код нас.



## УВОД

Варијације се везују за најраније видове музичког изражавања. У теоријским промишљањима се разматрају од XI–XII века. Настанак формалног типа варијација се везује за инструменте са диркама, те су за проучавање варијација од суштинског значаја истраживања у делима за клавир. Еволутивни пут развоја варијација (за клавир) кулминирао је у романтизму у делима истакнутих композитора, у првом реду Шумана (Robert Schumann, 1810–1856) и Брамса (Johanes Brahms, 1833–1897).

*Циљ* проучавања варијација за клавир у Шумановом и Брамсовом опусу је 1. утврђивање индивидуалних карактеристика у реализацији музичког тока; 2. разоткривање поступака којима се формира њихов аутентичан музички израз у оквиру романтичарске традиције; 3. увођење методологије интонационе анализе и 4. сагледавање значаја Шуманових и Брамсових варијационих циклуса за развој варијација.

Варијације код оба композитора почивају на познавању традиције претходника, у првом реду Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) и Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827). Изразито индивидуални однос Шумана и Брамса према варијацијама подразумева проницање у поступке којима се на различите начине третира варијациона форма у околностима у којима ова дела настају: кроз романтичарски однос према наслеђеним карактеристикама варијација.

С обзиром на истовремену позицију варијација као технике и као форме, у проучавању третмана варијација у клавирским делима Шумана и Брамса, поћи ће се од разматрања *термина* који се користе у тумачењу варијација. Терминологија је важан кораку у разумевању варијација уопште и посебно варијација у романтизму, а нарочито у делима Шумана и Брамса. Природа разумевања терминологије задире у саму суштину

реализације музичког тока. Терминологија је у уској вези са *типологијом* и указује на развој варијација.

*Варијације у романтизму* су веома сложене и њихова типолошка и термилошка одређења се посебно испитују. Најчешћи називи за романтичарске варијације – слободне, карактерне и фантастичне – често су у синонимној употреби у литератури, мада се у ставовима неких аутора инсистира на њиховом раздвајању. Сва три израза (слободне, карактерне и фантастичне) имају аналитичко утемељење, а у раду се прецизира се њихова различита употреба или оправдава синонимна. Усаглашавање издвојених ставова по питању романтичарских варијација у целини као и оних везаних само за Шумана или само за Брамса, и издвајање аналогична међу њима представља важан истраживачки сегмент у разумевању третмана варијационе форме код ова два композитора.

*Терминологија* која се у раду профилише производи из актуелне литературе<sup>1</sup> која се бави тумачењем варијација у периоду романтизма.<sup>2</sup> Разнородна терминологија захтева посебан осврт и прецизну спецификацију због доследне употребе у раду, али и у расветљавању ове проблематике уопште. У вези са терминологијом<sup>3</sup> која се примењује у анализи варијација Шумана и Брамса су и њихова типолошка одређења. Актуелизује се типологија варијација која подржава истраживање у овом раду, а применљива је и шире. Прецизирање термилошких и типолошких одређења омогућава класификацију варијација код Шумана и Брамса, али би могло бити и допуна постојећој теоријској литератури.

---

<sup>1</sup> Полазну основу у термилошким прецизирањима су монографије Нелсона (R. U. Nelson), *The Tehnique of Variation: a Study of the Instrumental Variation Form from Antonio de Cabezon to Max Reger* (Berkeley & Los Angeles 1962) и В. А. Цукермана, *Анализ музыкалних произведених: вариационна форма* (Москва 1987), као и утицајни Веберов чланак (H. Weber), *Varietas, variatio/Variation, Varijante, HMT* (Wiesbaden 1986). Узимају се у обзир и истакнута енциклопедијска одређења: Дрес, Фишер (S. Drees, K. Fischer), *Variation, MGG, VI* (1998), Зизман (E. Sisman), *Variation, Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26 (2001), као и уџбеничка код нас: Сковран, Перичић, *Наука о музичким облицима* (Београд 1986)

<sup>2</sup> Треба поменути и запажања Лонџиера (R. M. Longyear), *Nineteenth Century Romanticism in Music* (New Jersey 1973), Абрахама (G. Abraham), *Romanticism* (Oxford 1990), М. Друскин, *История зарубежной музыки*, IV, (Москва 1976) и др.

<sup>3</sup> Полазна тачка у разматрању је Веберов чланак, оп. цит.

*Реафирмација барокних техника* (остинато, канон, fuga и др.) заузима истакнуто место у профилисању варијација код Шумана и Брамса, те се у склопу типолошког разматрања варијација код ова два композитора, прате карактеристике које их на нов (романтичарски) начин третирају.

У разматрању типолошких одређења варијација код Шумана и Брамса, међутим, важно је указати и на њихово међусобно прожимање као и *прожимање и комбиновање*<sup>4</sup> са другим формалним типовима. Поступци којима се ово реализује приближавају форму варијација *фантазији*. У варијацијама двојице композитора у већој (Шуман) или мањој (Брамс) мери су изражене жанровске карактеристике (марш, валцер, чардаш и др.), што ствара тенденцију ка преображавању варијационог низа у *свету*.

Централни део истраживања представља сагледавање односа варијација и *тематског* развоја.<sup>5</sup> Неретко се уочава спајање варијационог развоја са *мотивским*, што обезбеђује унутрашњу комплексност музичког тока, који се препознаје као симфонијски. На тај начин се процес варирања доводи у везу са *симфонизмом*<sup>6</sup>, специфичним начином организације и поимања музичког тока. Прецизније, симфонизам се афирмише као врхунски регулатив музичког тока. Отуда ће сагледавање поступака карактеристичних за тумачење симфонизма у оквиру варијационог процеса, бити кључни у расветљавању односа који ови композитори имају према варијацијама.

---

<sup>4</sup> Књиге општег профила: Штер, Гал, Орел (R. Stöhr, H. Gál, A. Orel), *Formenlehre der Musik* (Лајпциг 1933), Шенберг (A. Schoenberg), *Fundamentals of Musical Composition* (Лондон, Бостон 1967), Лонгјер, оп. цит., Л. Мазел, *Строение музыкальных произведений* (Москва 1979), И. В. Способин, *Музыкальная форма* (Москва 2002) и др.; и оне специфично оријентисане ка музичким остварењима Шумана и Брамса: М. Друскин, *И. Брамс* (Москва 1988), Даверио (J. Daverio), *Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age* (Оксфорд 1997), Даверио: *Piano Works I: A World of Images* и *Cambridge Companion to Schumann* (ед. Б. Пери (B. Perrey, Кембриџ 2007) и др.

<sup>5</sup> Ту се, пре свега, мисли на Ретија (R. Reti), *The Thematic Process in Music* (Лондон 1961) и В. П. Бобровског, *Тематизм как фактор музыкального мышления* (Москва 1989).

<sup>6</sup> Као полазна литература (у одговарајућем поглављу проширена) у разматрању симфонизма: В. Асафјев, *Музыкальная форма как процесс* (Лењинград 1971), Н. С. Николаева (ур.) *Симфонизм, Музыкальная Энциклопедия* (Москва, 2006), Наумович, Асафјевское понятие симфонизма и некоторые аспекты его развития в советской музыкальной науке. у Н.В.Титова (ред.). *Проблемы современного музыкознания в свете идей Б.В.Асафьева—сборник научных трудов* (Лењинград 1987), С. Маринковић, Питања о симфонизму у В. Микић, Т. Марковић (ур.) *Музика и медији* (Београд 2004), Хас (D. Haas), Boris Asaf' yev and Soviet Symphonic Theory у: *The Musical Quarterly*, vol. 76, No.3.

У раду се, дакле, највећа пажња усмерава на видове мотивског/тематског развоја унутар музичког тока у испољавању симфонизма, иако се у одговарајућој мери сагледавају и други значајни аспекти симфонизма. Ту се, пре свега мисли на примарни медијум испољавања симфонизма – оркестар, који је својеврсну транспозицију нашао у инструменту – клавиру, те се у оквиру тумачења варијација из перспективе симфонизма, на одговарајући начин елаборира и однос варијација и *пијанистичке технике*. Веза пијанистичке технике и варијација нарочито се препознаје у феномену *импровизације* који своје место налази у термилошким/типолошким поставкама варијација у оквиру овог рада.

*Интонациона анализа* којом се преиспитује и доказује симфонизам у варијацијама поставља се у раду кроз изабране аналитичке кораке који подразумевају односе тонова, од најједноставнијих (два суседна тона) до све сложенијих (тема, део форме, музички ток у целини). Тематске релације су успостављене као унутрашње (мотивски поредак унутар теме) и спољашње (третман теме у целини кроз различите технике). Утврђују се и различити типови симфонизма у аналитичком узорку. У аналитичкој апаратури у склопу интонационе анализе, односно анализе тематских релација, специфични графички прикази на одговарајући начин прате теоријску поставку.

Анализа мотивског и тематског развоја у варијацијама указује на то да је у неким ситуацијама удаљеност од теме у варијацијама толика да резултира далеким асоцијацијама, те да је поређење са темом сложено и захтева посебну аналитичку пажњу. Такође, *појава новог* материјала на подлози познатог у изражено индивидуализованим околностима у разматраним клавирским варијацијама Шумана и Брамса, на нов начин афирмише варијациону технику. У варијацијама оба композитора афирмише се однос према традицији и у погледу позиционирања теме. Као и Шуману, и Брамсу је *тема за варијације*, коју превасходно везује за *бас*, посебно важна. Брамс варијације третира са позиције *баса* који, према његовом схватању, усмерава ток варијација у целини.

*Аналитички узорак* на коме се темељи рад обухвата Шуманове *Абег (Abegg)* варијације оп. 1, *Емпromptи (Impromptu)* оп. 5, *Карневал (Carnaval)* оп. 9 и *Симфонијске етуде (Etudes en forme de variations, XII etudes symphoniques)* оп. 13 и лагане ставове *Соната за клавир* оп. 1 и оп. 2, *Варијације на Шуманову тему* оп. 9, *Варијације на оригиналну тему*, оп. 21, бр. 1 и *Варијације на*

мађарску песму, оп 21 бр. 2, Варијације на Шуманову тему (Шуман варијације) оп. 23, Варијације и фугу на Хендлову тему, оп. 24 и Варијације на Паганинијеву тему, оп. 35 у Брамсовим делима. Немају сва наведена дела једнак значај за разумевање проблематике којом се рад бави, па ће за потребе истраживања бити елаборирани они увиди у одабраним композицијама који воде разумевању односа према варијацијама који афирмишу Шуман и Брамс<sup>7</sup>. Уочава се да Брамсове варијације носе општи назив – варијације, док Шуманова дела ове врсте одреда имају програмске називе, што на извештајан начин указује на две линије третмана варијација у делима изабраних композитора.

Иако у стручној литератури постоје различите интерпретације варијација, у истраживању се ослања на две кључне студије које се баве феноменом варијација: *The Tehnique of Variation: a Study of the Instrumental Variation Form from Antonio de Cabezon to Max Reger* Р. У. Нелсона (R. U. Nelson, 1962) и *Анализ музыкальнх произведений: вариационная форма* В. А. Цукермана (1987). Оба аутора имају и посебан однос према музици стваралаца чија су дела предмет истраживања у овом раду. Ово, заједно са њиховим општим погледима на варијације, чини основу за формирање теоријски утемељеног става према феномену варијација. У првој студији (Нелсон 1962) варијације се сагледавају и као форма и као техника, при чему формални контекст носи превагу а типологија избија у први план. Друга студија (Цукерман 1987), настала четврт века касније, уважава Нелсонове ставове и типологију али доноси и понешто другачији однос према варијацијама. Такође, поред врло прецизне типологије која се нарочито има у виду у аналитичким елаборацијама, уважава се тумачење варијација из угла феномена музичког тока. У складу са разматрањем варијација из угла симфонизма у овом раду, уважена је процесуалност варијација афирмисана у њиховом интонационом<sup>8</sup> схватању према Асафјеву, а искристалисан је и став да се тежиште поимања варијација пребацује са форме на феномен музичког тока.

---

<sup>7</sup> Ово се нарочито односи на Брамсов опус, где је одабир кључних аналитичких увида у највећој мери сведен на његове најзначајније циклусе варијација.

<sup>8</sup> Полазна литературу у разматрању интонационе теорије: Асафјев, оп. цит., Е. М. Орлова: *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления* (Москва 1984). М. Арановски, К интонационной теорий мотива у: *Советская музыка*, 6 (1988), Наумович, оп. цит.

На оваквом профилисању варијација као форме, технике и, најшире, феномена темељи се истраживачки рад у оквиру предложене теме. Поред наведених студија, као полазна тачка у разматрању Шуманових и Брамсових варијација укључени су и ставови других значајних аутора<sup>9</sup>, највише у вези са типологијом варијација. На подлози размотрених типологија предлаже се она која је у функцији утврђивања третмана варијација у клавирским делима Шумана и Брамса.

*Методолошки*, варијације се путем традиционалне анализе форме (Маркс (А. В. Магх) а потом и синтезе, као и методе класификације разматрају са становишта облика. Анализа феномена музичког тока укључује и поједине ставове Берислава Поповића. Разматрање мотивског/тематског развоја у музичком току варијација из аспекта симфонизма, поред предложених метода, посебно укључује и афирмише Асафјевљеву *интонациону анализу*. Интонациона анализа се дубоко везује за процесуалност музике у ширем, и за тематизам у ужем смислу. Претпоставка је да је увођење интонационе анализе у постојећу (традиционалну) аналитичку процедуру, могуће и ван контекста разматрања Шуманових и Брамсових варијација. Историјски поглед на варијације битан је у издвајању онога што је ново у третману варијација код Шумана и Брамса, очувању или реинтерпретацији норматива претходних епоха.

Рад садржи два широко постављена *поглавља*: 1. Варијације: Терминологија и типологија и 2. Симфонизам варијација. У оквиру првог се разматра примена и позиција термина варијације, њихов историјски контекст, постојање других термина у значењу варијација као и коришћење сродних а типологија се елаборира хронолошки и, као најважније, у функцији тумачења варијација за клавир код Шумана и Брамса. Друго поглавље садржи одређење појма симфонизам, однос феномена развоја, тематизма и пијанистичке технике и симфонизма и као кључно у методолошком разматрању симфонизма – разматрање феномена интонације. Сагледавање симфонизма у одабраном узорку кључно је за његово аналитичко и теоријско елаборирање.

---

<sup>9</sup> Списак литературе на крају рада садржи изабране референце релевантне за разматрање насловне проблематике, те се овде неће посебно позивити на одређене изворе.

Кроз термилошка и типолошка прецизирања варијација, те проучавање варијација на платформи симфонизма путем интонационе анализе, износи се хипотеза о кључним принципима реализације варијација у одабраним делима за клавир Р. Шумана и Ј. Брамса у функцији спознаје романтичарских варијација и варијација уопште. Тумачење изабраних варијација разоткрива и однос према феномену музичког тока и нарочито феномену развоја у музичком току. У делима за клавир композитора који су велики део свог опуса посветили писању варијационих циклуса открива се симфонијски однос према (клавирским) варијацијама у романтизму и ствара платформа за проучавање симфонизације варијација уопште.

Резултати истраживања требало би да створе услове за формирање релевантног, теоријски утемељеног система који се може применити у тумачењу варијација. Посебно се указује на значај интонационе анализе у изучавању симфонизма у варијацијама али и на могућу применљивост ове методе у другим аналитичким узорцима и њено контекстуализовање у оквиру различитих аналитичких интерпретација.

# **1.ВАРИЈАЦИЈЕ: ТЕРМИНОЛОГИЈА И ТИПОЛОГИЈА**

Полазна тачка у разумевању форме варијација јесте етимолошко сагледавање термина а затим и историјски контекст у коме се он јавља. У раду се разматрају и термини који су, у значењу варијација, били у употреби током историје. Употреба термина кулминира у осамнаестом веку са успостављањем форме тема са варијацијама. Након тога тема са варијацијама се развија, шири и комбинује са другим формалним типовима, а разматрања варијација у значајној мери усмерена су на типологију.

## **1.1.Терминологија**

Појам варијација се развијао током више столећа и у том развоју имао мноштво значења и различиту употребну вредност. У музичкој литератури данас егзистирају сродна термилошка одређења која је могуће преиспитати из различитих углова историјске, теоријске, извођачке, стваралачке утемељености и слично. У раду се, међутим, истражује и преиспитује употребна вредност понуђених термина данас. У том смислу, потребно је указати на релевантне теоријске изворе који овај феномен разматрају, како би се термилошке одреднице појасниле а њихова употреба у раду била доследна.



### 1.1.1 Примена термина варијације

Варијације имају шире и уже значење. Речничко објашњење<sup>10</sup> термина (Вујаклија 2004: 139-140 и Клаић 1968: 1395-1396) указује на латински корен (*variatio*) који значи промена, мењање. Глаголски облик (*variare*) указује на процес мењања. Ова значења су општа и могу се односити на сваку врсту промене. Уже одређење термина варијација/е постоји и то као *...извођење неке музичке или књижевне (уопће умјетничке) теме на различите начине...* (Клаић 1968: 1395), односно као *...делимично одступање од једне теме...* (као одредница са значењем у музици у Вујаклија 2004:139). У том смислу и за даље разматрање варирања значајно је одређење глагола варирати где се каже да он значи *...мијењати лик, подавати нечему другачији облик, уносити промјену, одвајати, одступати од првотнога...* (Клаић 1968:1396), односно *...бити различит, разликовати се...*, а као разјашњење појма у музици: *...развијати арију не мењајући основни мотив...* (Вујаклија 2004: 140). Последњи навод указује на технички аспект варијација који је уско везан за сам процес промене првобитне идеје.

### 1.1.2 Историјски контекст термина

У раду се историјски контекст разматра због кристалисања појмова који су у употреби, те одабира ставова који су важни за тему којом се рад бави. Уже музичко појашњење термина<sup>11</sup> подразумева да се термини могу користити у дословном и у пренесеном значењу. Основа оваквог тумачења термина је придев *varius* из латинског (у значењу –

---

<sup>10</sup> Термин варијација се у употреби и литератури углавном подразумева, иако има шири спектар значења. За потребе овог рада чији је један од циљева и допринос разумевању варијација уопште, потребно је разјаснити значење варијација.

<sup>11</sup> Разматрања у Веберовом /Weber/ чланку *Varietas, variatio/Variationen, Variante* (1986), у коме се детаљно разјашњава етимологија појма, потом историјски пут настанка варијација, као и позиционирање појма, послужила су као полазна тачка у разумевању варијација.

различит) из кога је изведен глагол *variare* а који се може схватити двојачко: у дословном смислу – мењати се и у пренесеном, уже музичком – варирати. Мењање, дакле, означава у дословном смислу уопштено промену која може подразумевати и негацију почетне идеје, док се у пренесеном смислу, у музици, варирање односи на различит степен трансформације почетне идеје. Наглашава се да у пренесеном смислу (у музици) *variatio* наглашава процес мењања док је у дословном – резултат тог мењања (уп. Вебер 1986).

Термин *variatio* је између X и XVIII века у музици имао разноврсна значења. Првобитно се варијација везивала за црквене псалме, потом за варирање каденци у њима а онда је израз *variamina* у XI веку понео значење вариране строфе песама (Стефан Дрес / Drees/), Курт фон Фишер /Fischer/ 1998: 1240). Латински придев *varius* који је исходишна тачка у разматрању појма варијација, а који значи различитост, разноликост, појављује се у музичко-теоријским списима XIII и XIV века, нарочито оним који су повезани са реториком.<sup>12</sup> Варирање има значење композиторског принципа чије усмерење је, с једне стране, реторичко а са друге, то је техника компоновања. И док реторичност као општа категорија одражава свеукупност односа према музици, техника компоновања конкретизује видове рада са тонским материјалом. Обогаћивање теме фигурама као и естетски ефекат њеног понављања јесу реторички постулати, а уједно и централна идеја варирања у музици (уп. Зизман 2001). У овом раду, уз уважавање овог става, варијације се примарно проучавају из аспекта форме.

У средњем веку усталила се именица која означава различитост – *varietas*, а технички аспект варијација избија у први план. У оквиру техничког аспекта се уводи разлика између основног предлошка, тј. онога што ће, много касније, бити означено као тема и – фигуре, која се односи на њену варијацију. Назив *variation* појављује се самостално у насловима збирки (Свелинка /Sveelinck/<sup>13</sup> и енглески вирциналисти). Уводи се разлика између духовних (*versus*) и световних (*variatio*) варијација (Шајт /Scheidt/ према: Дрес, Фишер, 1998: 1242, Зизман 2001/2002). У другој половини XVII века се

---

<sup>12</sup> Разматрање односа варијација и реторике представља веома опсежан задатак који би подразумевао посебну студију, те се у раду овај однос не елаборира.

<sup>13</sup> За разматрање Свелинковог односа према варијацијама препоручује се Леонхартов (G. Leonhardt) чланак, The principle of *varietas* in Sweelinck's variation works, *Sweelinck studies: Proceedings of the International Sweelinck Symposium*, Utrecht (2002).

примењују називи: *Aria con Variazioni*, *Air varie*, *Aria variata*, *Veränderugen über...* и други који представљају називе схваћене у ширем смислу, као промена, мењање. Ниједан се не односи на формално одређење. Све до XVII века *varietas* представља свеукупност музичког израза, а од XVII века његово реторичко усмерење се постепено напушта и конкретизује у склопу технике компоновања (комбинације интервала, промене при понављању тонских низова, разнолико исцртавање каденци – само су неки од видова те конкретизације). Са појавом тематског предлошка и његове фигуриране верзије у XVIII веку, улази се у употребу термина варијације као одреднице за музичку форму.

XVIII век представља значајну етапу у развоју термина на више нивоа:

1) Формира се став да оригинал треба да буде препознатљив: *Варијација је другачији начин свирања или певања исте песме, арије или мелодије (...) тако да се може распознати основа мелодије кроз сва његова обогаћења* (Бросар /Brossard/ према Зизман 2001). *У самим изменама не би смела да се занемари основна мелодија*. Кох<sup>14</sup> (Koch) 1793: 290);

2) Прва употреба множине – варијације – датира 1752. године (Лакомб (Lacombe) према Зизман 2001), а Кох први користи термин тема са варијацијама (1793) који као форма остаје препознатљив до данас. Са Коховим термином варијације добијају формално значење. Међутим, технички аспект је и даље важан што иницира паралелно праћење варијација као технике и као форме;

3) Кох инсистира на наглашавању модела за варирање истичући важну чињеницу да сам модел (касније – тема) постаје обједињујући фактор потоњих варијација. Другим речима, тема постаје основни критеријум јединства;

4) После Коховог увођења у употребу појма тема са варијацијама, остали термини су углавном ишчезли (осим у Немачкој *Veränderungen*), што говори у прилог прочишћења терминологије. Долази до већих разлика у формирању музичког тока варијација, што доводи и до диференцирања типова варијација.

---

<sup>14</sup> Хајнрих Кристоф Кох (Heinrich Christoph Koch, 1749–1816) немачки теоретичар, композитор и инструменталиста. Његово капитално дело *Versuch einer Anleitung zur Composition* у три тома (1782, 1787, 1793) представља значајну опсежну студију која се бави теоријским и естетским питањима у музици (уп. Бејкер /Baker/) 2001: 710–711 и Бејкер 1975: *From Teil to Tönstüh: The Significance of the Versuch einer Anleitung zur Composition by Heirich Christoph Koch*, diss.)

### 1.1.3 Други термини у значењу варијација

Термин варијације се у својој еволуцији односио на много различитих појава, али процес је и обрнут – многи други термини се односе на варијације. Један од најзначајнијих је играчког порекла и односи се на дубл (*double*). Он у барокној инструменталној музици представља варијану дворске игре (најчешће *Sarabande* (*Sarabande*) и *Allemande* (*Allemande*). Ова појава везана је за импровизациону праксу јер дубл представља алтернативну варијанту у извођењу. У Шпанији термини за овакав контекст су *diferencia* а потом *glosa* и *recerdara*, у Италији *partita* а у Енглеској *division*. Сви ови термини имају значење варијација.

Импровизациона пракса највероватније и условљава појаву једног или више дублова играчких ставова. У питању је не само свирачка него и играчка импровизација. Веза варијација са импровизацијом види се и у запажању везано за тему варијација: Тема изискује *...једну једноставну, течну, али за многе промене прилагодљиву мелодију, чије карактеристике у музичком току неопходно остају препознатљиве...* (Кох 1793:290). Инструментални виртуозитет, који у импровизацији има велики значај, је вештина која је неопходна у процесу обогаћивања варијација (уп. Са Шулц /Schulz/ 1774). Обогаћење мелодије резултат је импровизационе праксе чији је квалитет у великој мери зависио од умећа самих музичара. Природа мелодије за варирање (која је често у дугим нотним вредностима и у умереном темпу) сама по себи изискује промене при понављању. Процес је дакле, узајаман – понављање изискује промене, а резултат тих промена је варијациона форма сачињена од вишеструко узастопно поновљених видова теме. Импровизациони пут у украшавању мелодије доводи до тога да се при свакој промени украси наслојавају. Овај важан моменат у профилисању варијација најјасније можемо сагледати у ономе што ће у најближој будућности добити епитет орнаменталних варијација. Дубл, о коме је било речи, је кључни корак у настанку варијација у данашњем значењу. С обзиром на то да је дублова могло бити и више, управо импровизациона пракса, путем понуђених алтернативних варијанти води ка осамостаљивању варијација.

#### ***1.1.4 Варијације и сродни термини.***

Руски аутори посебно разрађују значење овог појма и указују на распрострањеност варијација. Могуће је груписање сродних термина и њихових одређења (према Цукерман 1987: 5–9 и даље). У прву групу спадају најпознатији термини – варијација/варијације који се посматрају као датост: музичка замисао (тема) се измењено понавља. У другу групу спадају термини: варирање, варијационост, варијациони развој и усмерени су на процесуалност варирања у музичком току. Прецизније, ови термини уопштавају варијационе поступке у раду са материјалом. Варијациони развој упућује на процесуалност збивања у музичком току, односно активности тог процеса. Такође, варијационост је принцип развоја који се среће у различитим формалним околностима (уп. Тјулин 1965: 184). У трећу групу спадају термини који се односе на форму: тема са варијацијама, варијациона форма, варијациони циклус. Иако се ови термини у пракси често користе синонимно, постоји суптилна семантичка дистинкција између њих која опредељује њихову употребу. Тема са варијацијама се може срести у самом називу ставова или циклуса, то је општеприхваћен термин који се на варирање примењује од XVIII века до данас. Варијациона форма је шира категорија у којој су тематска провођења равноправна, без преимућства првог од њих.<sup>15</sup> Термин варијациони циклус посебно упућује на целовитост, самосталност форме. На основу изложених категоризација запажа се да неки термини одражавају процес развоја, док су други резултат тог развоја. Издвојени појмови омогућавају њихову квалитативну употребу у различитим аналитичким разматрањима везаним за варијације.

Као посебна категорија издвојио се термин варијанта и из ње изведен појам – варијантност (као и сродни: варијантни развој, варијантна форма). Он међутим нуди спектар ширих и ужих значења која ови појмови имају. У музичкој пракси варијанта има шире значење: може се односити на историјат стварања неког дела (тада се говори о првобитној, коначној и другим варијантама неког става или теме), затим у етномузикологији за издвајање локалних разноликости (неког музичког узорка) и коначно

---

<sup>15</sup> Ова појава се може срести већ у XVI веку у раније поменутиим диференцијама, где је први наступ теме био назначен као прва диференција у низу (уп. Цукерман 1987: 23).

као један од неколико преображаја теме (нова варијанта теме). Ово последње повезује појмове варијација и варијанта. Најуопштеније, варијанта би у музичком току представљала свако издвајање различитих видова теме, док би варијантна форма обухватила свеукупност варијанти у целовитом систему проучаваног узорка.<sup>16</sup>

Мноштво издвојених термина води до закључка да варијациона (варијантна) форма није везана за нормираност, као што је то донекле случај са другим формалним ентитетима (сонатни облик, фуга, рондо, облик песме). То значи да слобода у врстама и степену промена у њима нуди широк дијапазон могућности. Отуда и раширеност у примени и схватању појмова који се онда каналишу или ка процесу тог мењања или ка форми као његовом резултату<sup>17</sup>.

\*\*\*

Нови термини који су се развили у XIX веку успостављају и нову хијерархију у односу према варијацијама: Акцент се пребацује са терминологије на типологију – на својеврстан начин терминологија прераста у типологију, што усмерава даљи ток у разумевању варијација. У варијације се у XIX веку уводе сегменти који првобитно нису постојали у њима (увод, кода, прелази између варијација). Технички аспект изградње варијационих ставова у XVIII веку везује се за тематски рад (фигурирање мелодије и ритма), а у XIX веку увођење тематског развоја често је праћено и променама на структурном и тоналном плану. Избијање тематског развоја у први план у односу на технику и форму усмерава техничко и формално значење варијација ка симфонијском.

---

<sup>16</sup> И други руски аутори разматрају ове појмове: Асафјев 1971: 41, Протопопов 1967: 32, Бобровски 1989: 21–22), што је послужило као основа за изнесене ставове.

<sup>17</sup> Неисцрпност феномена варирања јасна је и из саме чињенице да је оно својствено и најмањој јединици музичког тока – мотиву.

## 1.2 Типологија

Типологија варијација утемељила се у XIX веку на подлози прочишћених термилошких одредница. Најтешње је у вези са сталношћу неког елемента теме. Критеријуми типологије варијација у енциклопедијској литератури (Седи /Sadie/ 2001/2002, Фишер 1998, Ковачевић 1997), као и у најзначајнијим монографијама (Нелсон (R. U. Nelson) 1962 и Цукерман 1987), уџбеничкој литератури (Сковран, Перичић 1986, Грин /Green/ 1979, Холопова 2001, Попова 1958, Скребков 1964, Мазељ 1979) и радовима који на различите начине третирају феномен варијација (Зизман 1990, Вебер 1986, Шенберг /Schoenberg/ 1967 и други).

У литератури се среће и класификација варијација која се ослања на тематски развој (превасходно Цукерман, 1987, Седи 2001/2002) и жанровске карактеристике<sup>18</sup> у њима (Мазељ 1979, Цукерман, 1987, Фишер 1998 и Седи 2001/2002). Сви извори уважавају хронологију настанка варијација у оквиру стилско-историјског контекста, што представља примарну основу издвајања типова варијација (пример 1). Поред хронологије типова, подвлачи се и њихов технички аспект (Фишер 1998: 1239): осим издвајања музичке компоненте која се третира као константа у оквиру одређеног типа издвајају се и оне које се значајније мењају. На основу овог става могуће је формирати типологију.

Типологија која полази од стилско-историјских претпоставки (Цукерман 1987) укључује изнијансирану категоризацију варијација (табела у примеру 1). У овом раду су размотрени типови варијација у циљу издвајања сродних категорија, сагледавања њихове историјске транспозиције и посебно могућности примене у датом узорку. На основу понуђених типологија формира се и типологија у овом раду, која полази од стилско-хролошког позиционирања варијација и укључују барокне (XVI–XVII век), класичне (XVIII век), варијације у романтизму (XIX век) и савремене варијације (XX век, пример 1).

---

<sup>18</sup> Издвајамо став Мазеља (у 1979: 290): *Варијације не представљају изразиту композициону форму, већ се пре могу разматрати као издвојени музички жанр.*

| Век/аутор   | Зизман                                                           | Фишер                                           | Нелсон                                                    | Цукерман                                                      | Сковран,<br>Перичић             |
|-------------|------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| XIII – XVI  |                                                                  |                                                 | Ренесансне и барокне вар. на световне песме, игре и арије |                                                               |                                 |
| XVI – XVII  | Мелодијски-константне/кантус фирмус вар.(коралне)                | Кантус фирмус варијације (коралне).             | Ренесансне и барокне варијације на духовне песме и корале | Старинске вар. (коралне, дубл, вар. свита, барокне            | Контрапунктске варијације       |
|             | Остинатне варијације                                             | Остинатне варијације                            | Барокне остинатне варијације                              |                                                               |                                 |
|             | Хармонски константне варијације                                  | Хармонски константне варијације                 |                                                           |                                                               |                                 |
| XVIII – XIX | Мелодијски прегледне варијације<br>Формално прегледне варијације | Мелодијске варијације са константном хармонијом | Орнаменталне варијације                                   | Строге варијације                                             | Строге /орнаменталне варијације |
| XIX         |                                                                  |                                                 | Слободне варијације (XIX – XX века)                       | Слободне варијације                                           | Слободне /карактерне варијације |
|             | Карактеристичне варијације                                       |                                                 | Карактерне варијације                                     | Жанровско-карактерне варијације                               |                                 |
|             | Фантастичне варијације                                           | Фантастичне варијације                          |                                                           | Варијације на две и више тема                                 |                                 |
|             |                                                                  |                                                 | Остинатне вар. XIX века                                   | Варијације на издржани бас<br>Варијације на издржану мелодију |                                 |
|             |                                                                  |                                                 |                                                           | Варијантни развој и варијантна форма                          |                                 |
| XX          | Серијалне варијације                                             | Серијалне варијације                            |                                                           |                                                               |                                 |



### 1.2.1 Барокне варијације

Као и оне пре њих, ренесансне, обједињене су заједничким именитељем – полифонијом. У овом најранијем периоду уобличавања варијација, наилази на више различитих, углавном сродних, категорија. Чињеница да су варијације имале дуг еволутивни пут (од ренесансе до савременог доба), који из аспекта нормираности није ни до данас довршен, ипак је могуће и у оквиру самог барока размотрити неколико најтипичнијих врста које већина аутора издваја. То су: *кантус-фирмус варијације* (и у оквиру њих *коралне*), *остинато варијације* (варијације на остинатни бас), *карактерне варијације* барокног типа и *варијациона свита* (и у оквиру ње *дубл*).

*Кантус-фирмус* варијације у свом најранијем виду (XVI и XVII век) подразумевају коралну мелодију која се помера из гласа у глас, непромењена или са незнатним изменама. Варирају се/мењају сви остали гласови у погледу хармоније, ритма, контрапунктских техника, понегде и форме (у смислу проширења). Кантус-фирмус варијације сматрају се упориштем остинатних варијација. Као најраспрострањенији вид варијација на кантус-фирмус издвајају се *коралне* варијације.<sup>19</sup> У каснијим епохама, када се овај тип варијација реafirмише (посебно у романтизму), било која, углавном преузета, позната мелодија може бити третирана као корална мелодија.

У коралним варијацијама фактура је блиска хомофоној иако се примењују технике имитације, аугментације, диминуције и друго, а варијације су међусобно раздвојене. У случају већег броја целовито уређеног низа варијација овај тип се приближава свитном уређењу. Овај тип се назива и *мелодијски константним варијацијама* (Зизман 2001). У руској типологији кантус-фирмус варијације смештене су, поред још неколико издвојених врста, у категорију старинских варијација (видети пример 1). Развојна линија кантус-фирмус варијација се може испратити од првобитног вокалног типа (мотети XIII и XIV века) до инструменталних видова - оргуљских у XV и XVI веку, најпре у Кабезоновим (Cabezon) делима и остварењима енглеских вирциналиста (Бирд /Byrd/, Свелинк, Шајт

---

<sup>19</sup> Најранији тип ових варијација су Свелинкове коралне варијације, а најистакнутији пример јесу Бахове коралне варијације *Vom Himmel hoch da komm' ich her*.

/Scheidt/ - који се заснивају на оновременим мелодијама песама и игара (према Нелсон 1962: 3).<sup>20</sup>

*Остинатне варијације*, које подразумевају мелодију у басу успостављене су крајем XVI века а у употреби су до данас. Манифестују се кроз два позната вида (чакона и пасакаља). Иако се хронолошки везују за барок, остинатне варијације се у већини типологија разматрају засебно. Највероватнији разлог је њихов превасходни значај у бароку а потом и реafirмација у романтизму, посебно у Брамсовом стваралаштву као и музици XX века (Шостакович), у стилски прилагођеној варијанти у односу на изворне корене. Од посебне важности је функција коју има басова мелодија у музичком току остинатних варијација: она истовремено представља и мелодијску линију и хармонску подлогу над којом се развијају остали гласови.

Поредећи тип кантус-фирмус варијација са остинатним суштински је најзначајније да се у првим чује мелодија, док је у остинатним тема схваћена као хармонска подршка (Нелсон 1962: 15). Остинатни или 'упорни' бас означава ситуацију у којој уређење форме почива на непрекидном понављању теме чиме се остварује континуираност варијација, без њихове издељености. Гласови над темом се путем разноврсних контрапунктских техника варирају, а вертикала образује рељефни музички ток. Иако је тема најчешће сконцентрисана и невеликих димензија (промера једне музичке реченице), број варијација (двадесет и више) и контрапунктски развој изграђују монументалну форму, што представља једно од битних обележја овог типа варијација.

*Варијационе свите* су вишеставачне свите за инструменте са диркама (чембало, оргуље) чију основу представљају игре (*Павана (Pavana, Paduana)*, *Интрада (Intrada)*, *Данс (Dantz, Danse)*, *Галарда (Galliarda, Gagliarda)* и друге) које су монотематски повезане (уп. Цукерман 1987: 32–36). Схватање варијационости везује се за тематску/мотивску трансформацију истог материјала (или бар његовог почетка) из става у став. Ово је далека претеча тематског развоја у карактерним варијацијама романтизма. Срећу се у делима Пољетија (А. Poglietti), Поерла (Р. Peuerl), Фробергера (J. J. Froberger).

---

<sup>20</sup> Нелсон (у 1962: 28–55) је ову врсту варијација размотрио у својој типологији у оквиру *ренесанских и барокних варијација на духовне песме и корале*.

Овај тип укључује *дубл* – фигурирану варијацију претходног играчког става, које представљају прототип орнаменталних варијација (уп. са Способин 2002: 165).

*Карактерне варијације XVI и XVII века* су тако назване услед присуства жанровских трансформација у њима. Односе се углавном на играчке парове *Павана – Гаљарда* али и друге: *Пасамецо – Салтарела (Passamezzo – Saltarella)*, *Бас Данс – Туридон (Basse Danse – Touridon)* и други. Најчешће је игра парног метра трансформисана у троделни путем редукције и диминуције, често врло доследно (нпр. парна *Алеманда* у троделну *Салтарелу* и слично), чиме се реализује жанровска трансформација (уп. са Цукерман 1987: 30–32). Попут карактерних, и оне представљају својеврсну претечу романтичарских варијација.

*Посебни видови барокних варијација* су и она остварења која номинално не слове као варијације у данашњем значењу. Ово се најпре може сагледати кроз Шулцово рангирање типова варијација (Шулц 1774)<sup>21</sup> у коме он изнад ставова варијационе свите (самим тим и дубла) рангира сонате са варираном репризом.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Ово је једна од најранијих типологија варијација уопште.

<sup>22</sup> Највиши тип у Шулцовој подели су Бахове *Голдберг варијације (Goldberg Variationen)*. Потом су ту и раније помињане коралне *Vom Himmel*, као и Бахова *Уметност фуге*. У оквиру набројаних дела *Уметност фуге* као и сонате са варираном репризом К.Ф.Е. Баха (С. Ф. Е. Bach) не спадају у ред варијација у данашњем значењу, иако је варијациони принцип у њима знатно заступљен. У *Уметности фуге* реч је о тематском развоју, док је у сонатама К.Ф.Е. Баха реч о орнаментираној репризи.

## 1.2.2 Класичне варијације

Оне обухватају широко распрострањене варијације XVIII и делимично XIX века. Најпознатије су као *орнаменталне* (Нелсон 1962, Грин (D. M. Green) 1979, Holopova 2001) или *строге* (Цукерман 1987, Мазељ 1979, Перичић/Сковран, 1986). Називају се и *мелодијски прегледне* (Зизман 2001) и *мелодијске варијације са константном хармонијом* (Фишер 1998: 1240).

Порекло им је у *дублу* из барокних свита. Овај тип варијација који задржава мелодију, хармонију и облик као константе показао се веома инспиративним за компоновање великог броја варијационих циклуса. Најважнија промена теме у варијацијама тиче се фигурирања мелодије и ритма, тако да и сложеност варијација одговара сложености ових поступака.

За разлику од барокних, највећим делом полифоних варијација, орнаменталне варијације су изразито хомофоне. Такође су јасно разграничене. Везују се за највећа имена класицизма – Хајдна, Моцарта и Бетовена, у чијим делима су афирмисане. Могу бити самосталне композиције или став у оквиру сонатно-симфонијског циклуса. Број варијација се у односу на барокне врсте смањује. Ритмичка прогресија је уобичајена, а заступљен је и ритмички контраст. У односу на барокне варијације, питање контраста добија на значају. Осим поменутог ритмичког, ту је и стилски уобичајен контраст реализован присуством једне варијације супротног рода, а такође и односом завршних варијација лагани – брз темпо, где последња може бити и промењеног метра (уп. Нелсон 1962: 81). Основна улога орнаментирања теме је њен преображај, а не очување мелодије (уп. Цукерман 1987: 41). Тема за варијације је најчешће оригинална. У погледу форме честа је употреба облика песме. Експлоатација овог типа варијација у делима других, мање значајних аутора, постепено је довела до пада њиховог квалитета на рачун квантитативне прогресије.<sup>23</sup> Поједини рани романтичари се обраћају овом типу варијација (Шуберт /F. Schubert/, Менделсон /Mendelssohn/ и Вебер), а реafirмишу се у значајним Брамсовим делима.

---

<sup>23</sup> Тови (Tovey) је нарочито критиковао овај тип варијација и њихову уметничку вредност доводио у питање. (уп. Седи (S.Sadie) 2001).

### 1.2.3 Варијације у романтизму

Романтичарске варијације указују на разноликост у поетским интерпретацијама али и техничким решењима. У понуђеним типологијама најчешће су сврстане у *карактерне* (Зизман 2001, Нелсон 1962, Сковран, Перичић 1986), односно *жанровско карактерне* (Цукерман 1987: 109 – 113), *фантастичне* (Зизман 2001, Фишер 1998) или *слободне* (Цукерман 1987, Сковран, Перичић 1986, Нелсон 1962). Код слободних се срећу и додатне одреднице (*импровизација на мотивима теме, развој на тему*). У литератури се налази и одређење романтичарских варијација као *формално прегледних* (Зизман 2001).<sup>24</sup> Поред издвојених типова, у романтизму се реafirмишу *остинатне* варијације, на бас или мелодију. Ту су и посебни видови испољавања варијација: *варијације на две или више тема* и *варијантна форма* (код руских аутора).

Поред општих категоризација варијација постоје и индивидуалне, од стране самих композитора или музичких проучаваоца. Посебно је значајно да се у романтизму типови варијација међусобно комбинују и у реализацији решења испољавају премрежавање издвојених видова. Интеракција романтичарских типова варијација омогућава и њихово појединачно и паралелно сагледавање у датом музичком току.

*Карактерне* варијације садрже играчке, програмске и национално-стилске особености и прате се (као и код Цукермана) од Пољетија (Poglietti, XVII век) до Рихарда Штрауса (Strauss). Називају се и *жанровско-карактерним* (Цукерман 1987: 109–113). Карактерношћу се сматра лични експресивни печат који композитор оставља у варијацијама (споља кроз проширене назнаке темпа), док се жанровско варирање остварује у трансформацијама игара, корала, серенада, балада и другог. *Карактер је тај који доприноси разноврсности* у варијацијама Шенберг (у 1967: 174). Он се остварује смењивањем лирских, епских, ритмички покретљивих и других карактеристика код којих

---

<sup>24</sup> Овај тип је у наведеној типологији (Зизман у Седи 2001) окарактерисан доминантним у XIX веку, поред других издвојених. Константу представља структура теме (променљива на нивоу синтаксе али не и структуре теме у целини) и највећим делом и хармонија, док се остале компоненте мењају остварујући на тај начин блиске али и веома удаљене релације са почетним узорком. У ову категорију Зизманова сврстава Брамсове *Варијације на Хендлову тему* оп. 24.

су сугестивне интерпретативне ознаке (нпр. *legato*, *staccato*, *risoluto*, *dolce*, *energico*, *grazioso*, *leggiero*, упореди са Шенберг 1967: 174). Појава нове мелодије (новог материјала), која резултира мењањем физиономије варијације, такође се везује за овај тип варијација (уп. Штер /Stöhr/, Гал /Gál/, Орел /Orel/ 1933: 131).

*Фантастичне* и *слободне* варијације су у највећој мери у синонимној употреби. У овом типу варијација константни елемент је најчешће само део теме (мотив, лајт-мотив, део мелодије), а све остале компоненте су променљиве (Фишер 1998: 1239). Акцент је на тематском развоју чиме се допушта *преовладавање флуидности над рашчлањеношћу варијација међусобно* (Цукерман 1987: 68). Разрадни тип третирања музичке грађе потискује експозициони (до тада преовлађујући вид реализације варијационог циклуса), што резултира варијационим низом у коме границе варијација постају пропустљиве или се бришу. У литератури се, стога, среће и мишљење да варијације у XIX веку треба назвати *развој на тему*, с обзиром на превагу осамостаљеног развоја само неких мотива (Грин 1979: 105). У овој врсти варијација се теми може додати нешто ново, чиме се она преосмишљава и преобликује приближавајући се фантазији (уп. са Штер, Гал, Орел 1933: 139).

Назив *слободне*<sup>25</sup> варијације (Цукерман 1987, Сковран, Перичић 1986, Тови 1959) је у том смислу потпуно у складу са процесом развоја музичке грађе у њима. У слободним варијацијама се примарно примењује развојни принцип обраде теме (уп. са Мазељ 1979: 291). Утемељитељем овог вида варијација сматра се Шуман (уп. са Тјулин 1965: 210). Њихов употребни синоним – *фантастичне* варијације – такође има своје утемељење: овакав слободан, разрадни тип развоја мотива условио је и слободнију форму блиску фантазији. Сам Брамс (у Зизман 1990: 134) закључује: *Али зар не бисмо могли да направимо разлику између варијација и фантазије на мелодију, мотив? Погледајте Етиде*<sup>26</sup>*...? Фантастичне варијације*. Он сматра да и у називу треба прецизирати разлику

---

<sup>25</sup> С. Скретков (у 1958: 199–201) слободне варијације разврстава у три категорије: 1. Оне у којима се мења форма и хармонија; 2. Разрадне варијације у којима се тема развија а формални контекст је промењен (овде су нпр. убројене Листове симфонијске поеме *Тасо*, *Прелуди* и *Идеали*); 3. Варијације на елементима теме које у резултату дају нов карактерни комад и приближавају се свити (овде убраја Шуманове *Симфонијске етиде*), а такође је могућ уплив новог материјала.

<sup>26</sup> Овде Брамс мисли на Шуманове *Симфонијске етиде*.

између орнаменталних (које се односе на украшавање теме) за које предлаже некадашњи назив *Veränderungen* (промене), док оне које уводи Шуман назива *фантастичним*. Брамс прецизира: *Волео бих да људи и у називу разликују оно што је другачије у методу* (Зизман 1990:135, уп. Масгрејв (M. Musgrave) 1985: 49). У том смислу прихватљив је став (Штер, Гал, Орел 1933: 140) по коме је подеснији назив за овакву врсту варијација *импровизација на мотивима теме*. У неким делима се границе између формалног опредељења у корист варијација односно фантазије бришу, односно *...прелазак са низа варијација на фантазију је технички...* (Фишер 1998: 1239), а не обликотворни.

Осим постојећих слободних и карактерних, у романтизму се реafirмишу и *остинатне*, на издржани бас, али се осамостаљују и оне на издржану мелодију, тзв. *Глинкине варијације* (Нелсон 1962: 90–111, Цукерман 1987: 130–133). Брамс, у чијем стваралаштву су варијације од суштинског значаја<sup>27</sup>, и сам је осмислио сопствену типологију варијација,<sup>28</sup> према којој остинатне посматра у традиционалном смислу али и кроз надоградњу путем реализације нових мелодија у теми. Такође, романтизам је изнедрио и *варијације на две (и више) тема*. Посебно код руских аутора издваја се као врста *варијантна форма* (Цукерман 1987: 87– 108, Бобровски 1967: 379) . Осим ових постоје и индивидуалне типологије које су део личне ауторске поетике. Од посебног значаја за аналитичко сагледавање варијација у овом раду је Асафјевљево издвајање типова варијација према коме се романтичарске варијације примарно сагледавају као *варијације са симфонојским развојем*.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Брамс свој однос према варијацијама исказује у једном писму Херцогенбергу (Herzogenberg, према Зизман 1990: 135): *Имам посебну наклоност према варијационој форми и сматрам да ова форма унапређује наш таленат и способности.*

<sup>28</sup> Брамсова типологија (према Зизман 1990: 134) обухвата 1. *варијације на бас* у традиционалном смислу и оне које подразумевају изнајавење *нових мелодија* у теми; 2. *варирање мелодије*; 3. издвојена категорија варијација која обухвата Бетовенове и његове (Брамсове) варијације, и 4. елаборирање мелодије или мотива на начин *фантазије (Phantasienvariationen)*.

<sup>29</sup> Асафјев дели варијације у три категорије: 1. варијације у којима се тема као подлога (отуда енгл. ground) стално понавља и над којом се ређају различите мелодијске комбинације, а прототип су пасакаља и чакона; 2. варијације у којима је присутна непроменљивост структуре теме, док се у мелодију убацују орнаменти.; 3. варијације у којима се третман теме постепено разоткрива – од чисто декоративног до њеног *симфонојског развоја*. (према Асафјев 1971: 42).

#### 1.2.4 Савремене варијације

у XX веку изнедриле су тип *серијалних* варијација Шенберга и Веберна (Webern), изграђене на дванаесттонској техници, које сам Шенберг назива *развојним варијацијама* (*entwickelnde Variation*, Фриш 1984). Ово нису варијације какве до тада постоје, већ се техника варирања комбинује са другим композиционим техникама у различитим формалним контекстима, иако може у неким случајевима бити присутна и у самом типу теме са варијацијама.<sup>30</sup> На овај тип варијација се надовезују Лердалове *проширене варијације* (Лердал /Lerdahl/ 1999: 244–248, Knoll /Кнол/ 2006: 34–37) у којима се тематски развој наставља још комплексније а дужина варијација се повећава изабраном (често математичком) прогресијом.

\*\*\*

Нови термини који су се развили у XIX веку успостављају и нову хијерархију у вредновању варијација због чињенице да типологија у теоретским разматрањима постаје веома важна за тумачење изабраног узорка. У односу на размотрену типологију варијација у романтизму, у раду ће се, пре свега, користити одређења карактерне и слободне/фантастичне. Остинатне варијације XIX века су такође од значаја за проблематику у оквиру овог рада. Остала типолошка одређења користиће се повремено, у складу са аналитичким увидима. Међутим, треба истаћи да се сви наведени типови романтичарских варијација у изабраном узорку препознају и као варијације са симфонијским развојем (према Асафјеву).

---

<sup>30</sup> Фриш је написао студију *Brahms and the Principle of Developing Variations* (1984) у којој се бави феноменом развојних варијација



### 1.3. Типологија у функцији тумачења варијација у одабраним делима за клавир Р. Шумана и Ј. Брамса

Сложеност варијација Шумана и Брамса захтева пажљиво сагледавање оних параметара који упућују на карактеристике одређеног типа варијација. У аналитичким запажањима користе се графички примери у којима се издвајају одређене појаве у профилисању варијација, обележене симболима чије детаљно појашњење се налази на почетку рада (*Симболи коришћени у раду*).

У изабраним делима дат је аналитички пресек форме у целини, сагледане су карактеристике теме за варијације, предложено је и могуће груписање варијација према издвојеном критеријуму, а посебна пажња посвећена је и заокружењу варијација.<sup>31</sup> Овако постављен поглед на форму омогућава издвајање оних карактеристика које су важне за одређени тип варијација, али се разматрају и она средства музичког изражавања која имају посебан утицај на типолошко профилисање разматраних варијација.

Разматрање груписања варијација је од посебног значаја за сагледавање целине варијационог тока и део је аналитичке процедуре у оквиру утврђивања типолошких усмерења. Уобичајено груписање варијација изабраном прогресијом (најчешће ритмичком), која се везује за класичне варијације, овде је потиснуто у корист других параметара: карактерних и/или жанровских обележја, темпа, употребе одређених контрапунктских техника, пијанистичке технике и посебно однос удаљвања/приближавања теми и друго. Такође се, из угла драматургије варијационог низа разматрају и тежишта у музичком току.

---

<sup>31</sup> Изложена аналитичка процедура налази се у уџбенику Сковрана и Перичића *Наука о музичким облицима* (1986). Предлаже се и чланак А. Сабо (A. Sabo), *The Form of Variations – Steps in the Analytical Procedure*, In: Miloš Zatkalik (ed.), *Music Theory and Analysis*, FoM, Belgrade, 2010, 299–311.

У разматрању Шуманових и Брамсових варијација креће се од разматрања оних варијација које су конципиране као самостални низ и у називу су означене као варијације (Шуман: *Абег варијације* оп.1, Брамс: *Варијације и фуга на Хендлову тему* оп. 24, *Варијације на Шуманову тему* оп 9, *Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему* оп. 35). Након ових елаборирају се низови варијација који су део циклуса и немају у наслову одредницу варијација (Брамс: *Сонате за клавир* оп. 1 и 2) а потом и самостални циклуси који такође насловом не указују на форму варијација (Шуман: *Емпромпти* оп. 5, *Симфонијске етиде* оп. 13, *Карневал* оп. 9). У оквиру изабраног критеријума, Брамсове варијације се разматрају у односу на аутора и епоху из које потиче тема за варијације. У Шумановим делима редослед аналитичких разматрања креће од оних у којима је веза са варијацијама већа ка слободнијим.

### 1.3.1 Р. Шуман: *Абег варијације оп. 1 (1829–1831)* <sup>32</sup>

Шуманово стремљење ка преношењу говорне речи у музику сматра се његовим типичним маниром.<sup>33</sup> Ова идеја уграђена је и у оквиру два аналитичка узорка која се разматрају у овом раду: *Карневал* и *Абег варијације*.<sup>34</sup> У *Абег варијацијама* слова преточена у музички говор – одговарајуће тонове – назначена су већ у називу дела.

Шуман је написао низ од три варијације и један импровизовани *Cantabile* на тему а-бе-е-ге-ге у маниру валцера, заокруженом једним опширним *Finale alla Fantasia*. То су прве Шуманове варијације, као и први опус, у коме виртуозитет игра значајну улогу. Иако осмишљена и насловљена као варијације, форма гравитира рапсодичности, прераста у фантазију услед слободно конципиране *Cantabile* каденце у медијантном тоналитету, на мотиву теме. Широко конципиран *Finale alla Fantasia*, пребацује тежиште музичког тока са варијација на слободну форму. Заједно, *Cantabile* и *Финале* заузимају отприлике половину музичког тока (пример 2).

---

<sup>32</sup> Године настанка разматраних композиција у раду преузете су из Драхајм (J. Draheim 1998: 297–298) и Шмит (Ch.M. Schmidt 1995: 667).

<sup>33</sup> О овоме ће више бити речи у поглављу *Симфонизам варијација*.

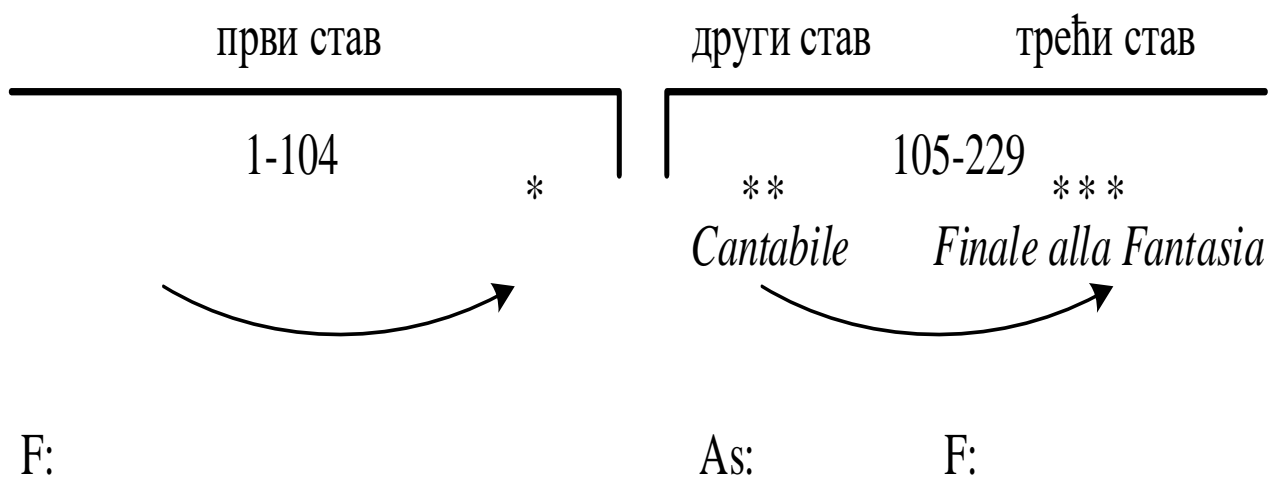
<sup>34</sup> Кнјиге Брауна (Т. А. Brown) *The aesthetics of Robert Schumann in relation to his piano music* (1965), Џиселове (J. Chissel) *Schumann's Piano Music* (1972), Херинга (H. Hering), *Das Variative in Schumanns frühem Klavierwerk* (1975), Муна (G. Moon) *The inner musical workings of Robert Schumann* (2001), Шварца (W. Schwarz), *Robert Schumann und die Variation. Mit Besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke* (1932), те чланци Каминског (P. Kaminsky), *Principles of formal structure in Schumann's early piano cycles*, *Music theory spectrum* 11(2), (1989), 207 – 225 (1989), Пухелта (G. Puchelt), *Robert Schumann und die Variationen für Klavier*, *Neue Zeitschrift für Musik* 133, (1972), 683-686, Сигелове (L. Siegel), *The piano cycles of Schumann and the novels of Jean Paul Richter*, *Piano quarterly*, 18(69), 1969, 16–21, Вашоњија (B. Vazsonyi), *Solo piano music (II) the piano cycles*, *Robert Schumann: The man and his music*, 1973, 68–92. представљају само део литературе која се посебно бави сагледавањем музике за клавир Р. Шумана. Такође, у свету су одбрањене и докторске дисертације које се овом проблематиком баве: Фуго (C. L. Fugo), *A comparative study of melodic motives in selected piano cycles of Robert Schumann*, diss., Indiana University, 1973., Јакобсон (A. Jacobson), *A study of rondo in C minor, opus 1, by Frédéric Chopin; 'Abegg' variations, opus 1, by Robert Schumann; sonata in C major, opus 1, by Johannes Brahms*, diss., University of Wisconsin, Madison, 1982., Стејвс (H. J. C Staves), *Variations sets for Solo Piano of the Early Nineteenth Century*, diss., University of Texas, 1990., Ченг (S. Tseng), *Literary characteristics hidden in Schumann's piano music: taken from mutually-related ideas of E.T.A. Hoffmann and Robert Schumann*, diss., University of Washington, 2003., Бае (J. H. Bae), *A continuity of fragments: Aspects of formal organization in Schumann's piano cycles*, diss., University Microfilms International (UMI) Ann Arbor, 2009.

Пример 2

Р. Шуман, *Абег варијације*

Концепција циклуса

*Абег варијације*



Физиономија теме указује на валцерску мелодију у октавама подржану уједначеном ритмичком пратњом. Облик теме је дводелна песма са исписаним репетицијама **a a<sub>v</sub> b b<sub>v</sub>**. Одсек **b** доноси тему у инверзији, а почетни мотив (*a-be-e-ge-ge*) дат је у инверзији (пример 3). Запажа се хроматски однос почетних тонова у оквиру секвентно поновљеног мотива (*a-be, gis-a, fis-ge, e-ef*, пример 3). На тај начин се ствара још један мелодијски ниво, односно реализује двоструки квалитет мелодије теме.

Пример 3

Р. Шуман, *Абег варијације*

физиономија теме

*Animato*

a - b - e - g - a

*mf*

F:

инверзија

16 *b*

*pp*

F:

*poco crescendo*

инверзија

(mit Verschiebung)

У првој варијацији тај хроматски покрет згуснуто прожима музичко ткиво у коме је тема размештена по гласовима у сабијеној и променљивој фактури (хомофоно – полифоно). Линија мотива (*a-be-e-ge-ge*) која се секвентно спушта препознаје се у варијацији, више или мање скривена. У другој варијацији хроматски покрет доминира и реализован је контрапунтским дијалогом сопрана и баса. Тема се и распознаје по том хроматском покрету. Трећа, виртуозна варијација која подсећа на етиду, доноси мотив са почетка теме скривен мрежом фигуративних тонова. У даљем току се реализује развој у коме се тема повремено назире.

Развој теме подразумева мотивски рад који је пре у вези са другим (хроматизованим) слојем почетног мотива него са самом темом, распознавање теме у обрисима – нигде се не даје у целости – представља поступак у концепцији слободних/фантастичних варијација. С друге стране, у свакој варијацији је очуван облик теме, тоналитет и валцерску метричку основу (3/4), што упућује на карактеристике класичних/орнаменталних варијација.

*Cantabile* доноси елементе теме препознатљиве ритмички и делом мелодијски, па чак и пратњу по узору на тему, што указује на својеврстан повратак теми са почетка. Због тога овај сегмент би могао словити и као варијација. Овде је ипак музички ток слободно конципиран: у 9/8 на хармонској подлози медијантног Ас–дура, а структура сегмента је фрагментарна.

*Finale alla Fantasia* указује на растреситу, ненормирану концепцију. Елементи теме се поново распознају у хроматизованом интервалском покрету из почетног мотива. Развој је веома слободан и акценат је на виртуозитету. Играчки карактер теме овде је премештен у шестосмински (6/8), а и основни тоналитет Еф-дур преовлађује (са развијеним унутрашњим хармонским дешавањима). У концепцији овог сегмента ипак се могу уочити карактеристике ронда са три теме (**А В А<sub>1</sub> С**+прелаз **А<sub>2</sub> Кода**). Перманентно надовезивање материјала и преовлађујуће ритмички уједначено кретање музичком току обезбеђује флуидност.

Иако се форма може поделити на два дела – први који припада типу фантастичних и орнаменталних варијација и други који је је слободно грађен, средишњи *Cantabile* представља и својеврсну равнотежу – структурно тежиште – између два брза сегмента. Може се говорити и о потенцијалној троставачности у оквиру дела у целини на релацији брз – лагани – брз став (погледати пример 2).

*Абег варијације* представљају спој две тенденције у профилисању форме, варијационе и слободне типа фантазије. Оваква рапсодична концепција одговара романтичарским стремљењима а ове варијациони циклус сврстава у романтичарске фантастичне/слободне.<sup>35</sup> Третман теме који се заснива углавном на развоју њених елементата такође указује на слободне варијације. Супротстављање жанровских карактеристика валцера у теми и карактеристика фантазије, упућује на профил карактерних варијација. Насупрот свему овоме, стабилна форма, тоналитет и исти метар и варијацијама одлике су орнаменталних. Шуман је остварио интеракцију карактерних, слободних и орнаменталних варијација, у којима развој материјала који упућује на симфонизам доминира у потпуности.

### 1.3.2. Ј. Брамс: *Варијације и fuga на Хендлову тему оп. 24 (1861)*

Ово Брамсово дело спада у ред његових најзначајнијих варијација за клавир и уопште, које је импресионирано и значајне композиторе тог времена.<sup>36</sup> У њима се Брамс обраћа традицији, сматрајући да је бас најважнији елемент теме (према Зизман 1990: 132) и користећи контрапунктске технике у великом броју варијација, што је у складу са избором

---

<sup>35</sup> Карактеристика фантастичних варијација јесте и ванмузички (програмски) садржај. Међутим, у раду се не продубљује утицај ванмузичког у реализацији музичког тока, већ се преиспитују искључиво музички параметри који утичу на испољавање типова варијација.

<sup>36</sup> Вагнер (R. Wagner) је коментарисао да се у Брамсовим *Варијацијама на Хендлову тему*, оп. 24 може видети шта се још може урадити са старим формама (Зизман 1990: 132, Масгрејв 1985: 53).

барокне теме. Монументална форма садржи двадесет пет варијација и обимну фугу на крају што ствара јаку асоцијацију на барокне варијације.

Тема за варијације (пример 4) је преузета *Арија (Air)* из Хендлове *Свите* за чембало у Бе-дуру, на коју је и сам Хендл написао низ варијација. По облику тема је дводелна песма (a:||b). Форма теме у варијацијама остаје иста, што представља констату и фактор стабилности форме. Тоналитет је такође обједињавајући за форму. Заснива се на тоновима разложеног тоничног трозвука (у примеру су тонови уоквирени)

#### Пример 4

Ј. Брамс, *Варијације и фуга на Хендлову тему*

Изглед теме, издвојени упоришни тонови

Тема

The image displays a musical score for the 'Aria' from Brahms' 'Variations and Fugue on a Theme by Handel'. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system is labeled 'Aria' and the second system is labeled 'B:'. Both systems are in the key of B-flat major and 3/4 time. The first system shows the main theme with four measures, each containing a trill (tr) over a note. The second system shows the first two variations of the theme, with the first variation marked '1.' and the second marked '2.'. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.



Варијације се могу интегрисати у локалне целине према критеријумима заједничких карактеристика или исцртавања контраста (пример 5). Поједине варијације представљају структурна тежишта овог обимног варијационог низа.

Варијације се групишу на следећи начин: Од прве до четврте варијације према критеријуму контраста карактера (артикулација, фактура). Локална кулминација свеукупног развоја је у четвртој варијацији, те она представља и прво тежиште (ова и остале путање ка локалним тежиштима у примеру 5 су обележене луком који стрелицом показује на тежишну варијацију, а циљна варијација означена је и звездом<sup>37</sup>); пета и шеста се групишу према лирском карактеру и тоналитету (бе-мол); седма и осма према заједничкој ритмичкој основи која профилише сличан карактер у њима; контрастна девета образује ново структурно тежиште, израстајући на врхунцу претходних; девета и десета варијација су контрастног карактера, а једанаесту и дванаесту везује лирски угођај; ново структурно тежиште је тринаеста варијација која се разликује од своје околине израженим жанровским цртама и тоналитетом; Од четрнаесте до осамнаесте варијације музички ток се повезује преко неког елемента из претходне, те се оне могу интегрисати у целину. Тежиште би у овој целини представљала осамнаеста варијација; деветнаеста и двадесета интегришу по принципу контраста, док се двадесет прва, такође контрастна према њима и у новом тоналитету исцртава као ново структурно тежиште. Од двадесет друге до двадесет пете, варијације су такође груписане према контрасту, чији врхунац представља маршевска двадесет пета (погледати пример 5).

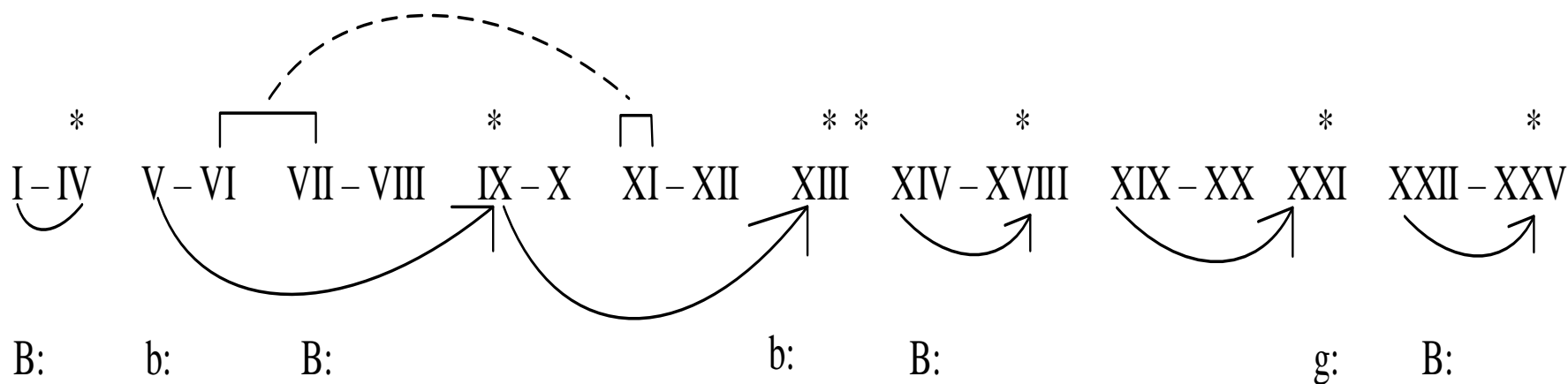
---

<sup>37</sup> Број симбола звезде (једна, две или три) у графичком приказу означава редослед исцртавања тежишта и њихову хијерархију (највећи број звезда означава најважније тежиште).

Пример 5

Ј. Брамс, Варијације на Хендлову тему

Груписање варијација



\*\*\*

Фуга

B:

Тринаеста варијација има посебан значај у варијационом току. Налази се на средини низа, делећи га условно на два дела, а од околине се издваја посебним карактеристикама које је осамостаљују: евоцира се мађарски чардаш ритмом и басовским арпеђима, што уз молски тонални центар (бе-мол) и четворочетвртински такт (4/4) даје овој варијацији и својеврстан карактер посмртног марша (пример 6).

Пример 6

Ј. Брамс, *Варијације и fuga на Хендлову тему*

тринаеста варијација, 'мађарска'

Var. 13  
Largamente, ma non piu

*f espress.*

*f*

Овај варијациони циклус представља интеграцију типова варијација. Избор теме, fuga на крају циклуса, контрапунктски поступци (у другој, шестој, осмој, деветој,

једанаестој, шеснаестој, осамнаестој, двадесет четвртој) указују на везу са барокним варијацијама. Орнаментални тип варијација се препознаје кроз константну форму и преовлађујући основни тоналитет, као и у поступку фигурирања мелодије (ово се најјасније афирмише у прве четири варијације, али и у седамнаестој, деветнаестој и другом). У неким варијацијама (нарочито у тринаестој, деветнаестој и двадесет другој) изражене су жанровске црте које укључују специфичан ритам (тринаеста – 'мађарска'), метар (деветнаеста је у 12/8), регистар и посебно профилисан педал (двадесет друга – *alla musette*, односно *музичка кутија*, према Масгрејв 1985: 53). Поред наведеног ту су и сугестивне интерпретативне и артикулационе ознаке у музичком току, што све заједно чини да ове варијације гравитирају карактерном типу варијација. У музичком току мења се и важност елемената теме, иако се она увек распознаје. Повремено се мења хармонија (двадесет прва је у ге-молу, у деветој постоји скретање у Фис-дур, у тринаестој у Дес-дур).

Развој је присутан у виду мотивског рада, али понегде се ствара и нова индивидуализована мелодија (пета, девета, двадесет друга, пример 7). Како сам Брамс коментарише: ... *ја стварам нешто суштински ново, откривам нове мелодије у њима, креирам* (Зизман 1990: 134). Овакав третман теме указује на слободне варијације. Та нова мелодија је на подлози познатог, а то је басова подлога теме (у деветој варијацији), појава познатог ритмичко-мелодијског садржаја (мотив у петој варијацији и који је у примеру 7 заокружен) и маркирани обриси теме (у специфичном жанровском профилисању у двадесет другој варијацији - *musette*).

У складу са тенденцијом развоја и веће повезаности делова у музичком току је и реминисценција на одређене поступке. Мелодијски профил шесте и седме препознаје се у једанаестој (у примеру 5 ове аналогије обележене су испрекиданим луком), иста метричка основа везује деветнаесту са двадесет трећом и двадесет четвртом, у деветој и двадесетој је фактура слично уређена по принципу паралелно вођених гласова у слободној инверзији, а обе су густе акордске звучности која сугерише оркестар. Повезаност се, дакле, исцртава на више нивоа, исцртавајући изразито романтичарски профил слободних варијација.

Пример 7

Ј. Брамс, Варијације и фуга на Хендлову тему,

Издавања нове мелодије на подлози познатог

нова мелодија

Var. 5  
*espress.*  
*p*

МОТИВ ИЗ ТЕМЕ

b:

нова мелодија

Var. 9  
*poco sostenuto*  
*sf sf legato s p sf sf p*

B:

нова мелодија

Var. 22  
*p*

B:

Четворогласна fuga представља заокружење варијација на барокни начин и издваја се као самостални сегмент, који заузима трећину музичког тока. Не само диманзијама већ и концепцијом различитом од претходе (низ од 25 варијација), појава фуге ствара велики контраст у музичком току и дели га на два дела (како је насловом и сугерисано), што говори у прилог томе да функција фуге овде није само да заокружи варијације. Суштински се тежиште форме са варијација пребацује на фугу, што на посебан начин указује на ненормираност варијација и афирмише тип слободних варијација.

### **1.3.3. Ј. Брамс: Варијације на Шуманову тему оп. 9 (1854)**

Брамсове *Варијације на Шуманову тему*, оп. 9 засноване су на теми Шумановог *Bunte Blätter* оп. 99 (пример 8).<sup>38</sup> Има шеснаест варијација, основни тоналитет је фис-мол.

*Тема* је по облику трodelна песма **a b a1**. Одсек **a** (и **a1**) структурно представља период, а одсек **b** реченицу. Фактура теме реализује се кроз осамостаљене линије свих гласова, али у мањим деловима који се спајају и преплићу – дакле на начин самог Шумана на чију мелодију су компоноване варијације (уп. са Данусер 1984: 91–106). Тоналитет и облик теме су очувани у великом броју варијација, али неке садрже и одређене измене. Тоналитет се мења у средишњим – деветој (ха-мол), десетој (Де-дур) и једанаестој (е – мол), као и у две крајње, манифестоване кроз дурску варијанту почетног (Гес-дур/Фис-дур).

---

<sup>38</sup> У овом варијационом циклусу највећи број варијација је потписан иницијалима *B* односно *Kr*, које означавају варијације које су писане у Брамсовом маниру и оне друге, писане у Крајслеровом (*Kreisler*) (по схватању самог Брамса). Присуство две личности које исцртавају карактер музичког тока на овај начин присутан је само у овим Брамсовим варијацијама, док је код Шумана то препознатљива црта (уп. Зизман 1990: 146).

Пример 8

Ј. Брамс, Варијације на Шуманову тему

тема

**Ziemlich langsam**

a

p

fis:

b

sf

a<sub>1</sub>

sf

dim.

p

pp

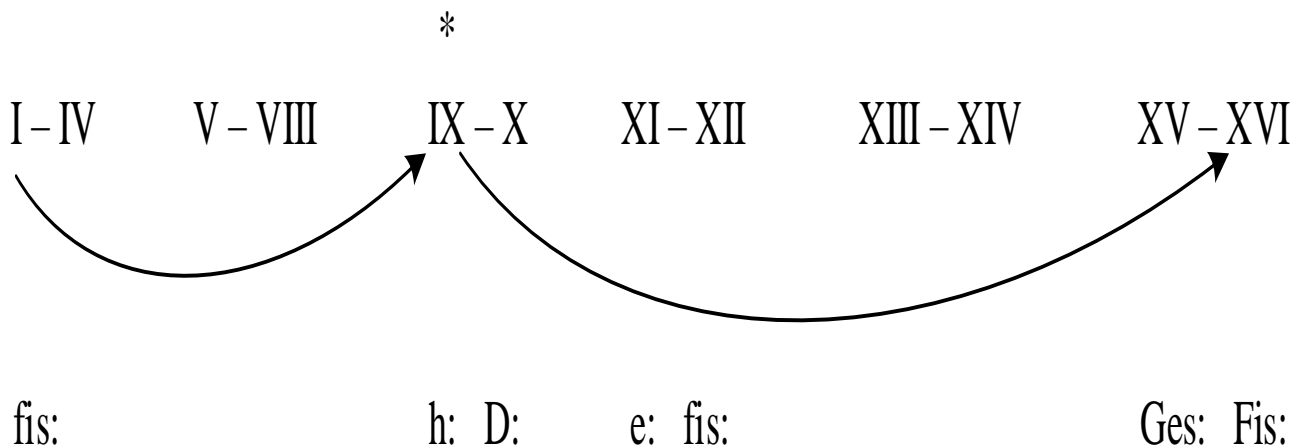
Структурно, у неким варијацијама долази до проширења (пета), промене формалног оквира (друга је поновљена дводелна песма **a b a<sub>1</sub> b<sub>1</sub>**) или другачијег формалног контекста услед контрапунктских техника (осма, четрнаеста, петнаеста). Неке варијације су писане строгом канонском техником (осма – канон у октави, петнаеста – канон у сексти, четрнаеста – у секунди, слободни канон), у неким тема има улогу остината (прва и последња, која је у аугментацији) или коралне мелодије (кантус фирмус) у горњим гласовима (десета варијација), чиме се афирмишу барокне варијације, у светлу романтичарских поступака.

Варијације се могу интегрисати у локалне целине: од прве до четврте, пете до осме, девета са десетом, тринаеста се везује са четрнаестом, а петнаеста са шеснаестом. Структурно тежиште представља девета у којој је тематски развој најинтензивнији и овде се први пут мења и тоналитет. Девета варијација, дакле, дели варијациони низ на два дела (пример 9).

### Пример 9

Ј. Брамс, *Варијације на Шуманову тему*

Груписање варијација





Услед промене карактера у варијацијама, што је наглашено темпом, метром али и жанровским одликама (шеста указује на скерцо, четрнаеста је валцерског профила), као и повременим тоналним променама, ове варијације се могу уврстити у карактерне. Међутим, стапање неких варијација (друга – трећа, десета – једанаеста, једанаеста – дванаеста, дванаеста – тринаеста, петнаеста – шеснаеста), указује на типично романтичарски гест интегрисања делова у јединствени музички ток. У неким варијацијама присутно је додавања нове мелодије: У десетој и једанаестој варијацији је цитирана Кларина тема (уп. са Самс (E. Sams 1971)<sup>39</sup> – она коју је Шуман употребио у свом *Емпромптију* (пример 10). И док се у десетој распознају карактеристике и басове и дискант мелодије, једанаеста доноси удаљену варијанту ове теме, са изразитим карактеристикама (мотивског) развоја. Наведене одлике реализације музичког тока афирмишу слободни тип варијација у романтизму.

### Пример 10

Ј. Брамс, *Варијације на Шуманову тему*

Десета варијација, *Кларина тема*

Var. 10  
Poco Adagio                      Кларина тема

*p espress. dolce*

*pp e dolciss. l'accompagnamento*

D:

<sup>39</sup> Видети и O. Jonas Die 'Variationen für eine Freundin' von Johannes Brahms, *Archiv für Musikwissenschaft* 12, (Leipzig)

## Једанаеста варијација

Var. 11  
Un poco più animato

слободна обрада *Кларине* теме

*sempre pp* *dolciss*

*col Ped.* *ffs:*

### 1.3.4. Брамс: *Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему*, оп. 35 (1862–1863)

Брамс је на познату Паганинијеву тему написао две свеске од по четрнаест варијација. У називу стоји и *Студије за клавир*, јер попут етида имају изражене техничке захтеве.

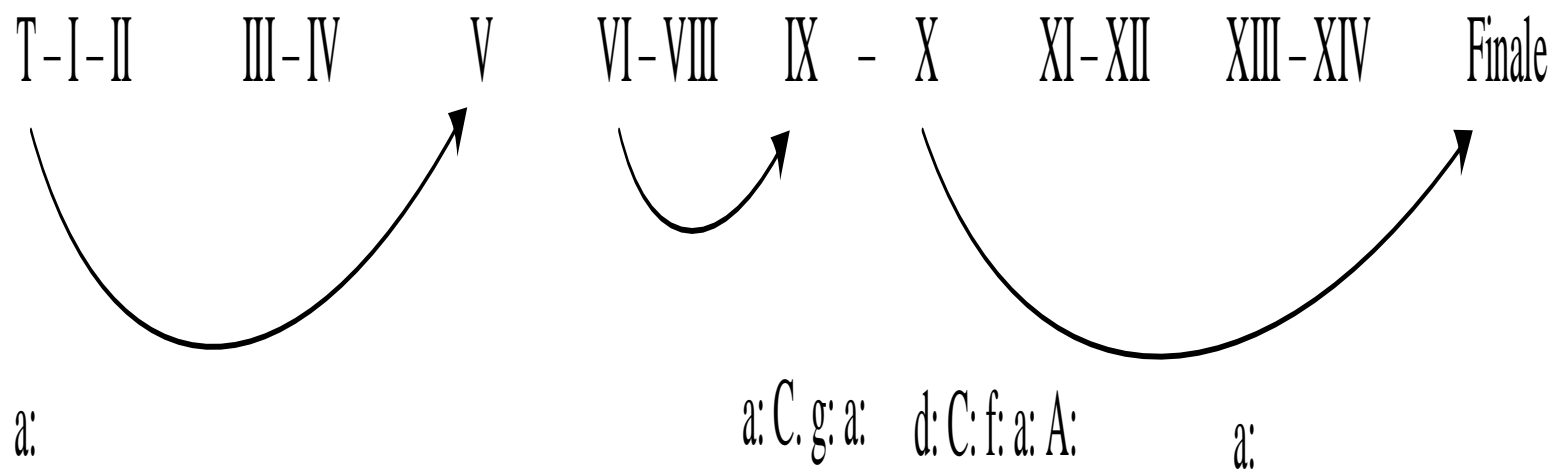
*Тема* је по облику дводелна песма са дословно исписаним репетицијама (**a a b b**). Одсек **a** је дат у унисону у октави, док је у одсеку **b** на почетку сваког такта додата и акордска (арпеђо) подлога. У теми преовлађује уједначена ритмичка слика, а физиономија познатог мотива истиче његову изразитост (репетиција тона у квази пунктираном ритму и шеснаестински покрет око основног тона, а на подлози централне карактеристике – скок квинте на нивоу почетних тонова двотакта, пример 11). Тоналитет је а-мол и он



Пример 12

Ј. Брамс, *Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему*, прва свеска

Груписање варијација



Прву и другу обједињује иста фактура, ритам и инверзија гласова. Трећа и четврта се обједињују услед играчког метра и прозрчане фактуре. Пета указује на већи степен удаљења од теме и несродна је са околином те се позиционира издвојено. Шеста, седма и осма су играчког карактера, бујне оркестарске звучности. Девету и десету обједињује највећи степен удаљености од теме, слобода разраде материјала и хармонска разноликост. Једанаеста и дванаеста су дурске, лирског карактера и контрастне у односу на претходну групу. Тринаеста и четрнаеста представљају ефектну енергичну завршницу и заједно са кодом чине заокружену групу варијација.

Прво структурно тежиште, место коме гравитира музички ток јесте пета варијација, која се карактеристикама издваја од околине и у којој је први пут слободна обрада теме. Друго структурно тежиште би представљале девета и десета варијација јер се ова група такође издваја слободним развојем од околине. Остатак музичког тока гравитира крају. Могуће је издвојити ове две варијације (девету и десету) као центар збивања целокупног варијационог низа јер у највећој мери динамизирају музички ток.

Варијациони низ се завршава кодом која је назначена и називом темпа (*Presto, ma non troppo*). У њој се још једанпут појављује тема у целости, што делује као још једна варијација. Након излагања теме у препознатљивом виду и са изразитим виртуозним елементима и наглашеном помпезно-ефектном звучношћу, следи краће закључивање целокупног музичког тока.

У *Варијацијама на Паганинијеву тему* (прва свеска) сусреће се комбинација типова варијација, слично *Варијацијама на Хендлову тему*. Запажа се да развој у варијацијама тече прогресивно од орнаменталних, преко карактерних до слободних (до пете варијације), а потом се спајају црте карактерних и слободних. Слободе у третману варијација нарочито долазе до изражаја у оним варијацијама где се на познатој тоналној основи и структури развија нов материјал (четврта и једанаеста варијација, пример 13). Полифонија је у овим варијацијама мање заступљена у односу на *Варијације на Хендлову тему*, а акценат је на виртуозном и концертном карактеру, док тематски развој указује на симфонијски.

Пример 13

Ј. Брамс, *Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему*, прва свеска

Четврта и једанаеста варијација

Профилисање новог материјала на подлози познатог

Var. 4      фигурирани педал

а: *sf sf sf sf sf sf sf sf*

нова мелодија

а: 5 1 5 1 5 1

Var. 11  
Andante

а: *pp p espress.*

нова мелодија

*molto legato e dolce*

А:

У другој свесци реализује се понешто другачија организација варијација. Иако тема, као и у првој свесци, задржава непромењен облик у свим варијацијама и у већини и тоналитет (осим у две варијације), што упућује на орнаментални тип варијација, унутрашња организација указује на промене карактера и развој материјала.

Прве четири варијације обједињује тематски развој, као и брз темпо. На крају овог низа налази се четврта, промењене мелодије и карактера и представља кулминацију развоја. Пета која доноси тему у прочишћеном виду представља својеврсно разрешење тензије и као таква се афирмише као локално структурно тежиште. Слично томе, од пете до осме варијације, међусобно контрастне физиономије (највише ритма и фактуре) у брзом темпу, интегришу се у локалну целину, на чијем врхунцу израста девета. Девета варијација поново доноси тему у препознатљивом виду, те се и она означава као локално структурно тежиште. Десету и једанаесту обједињује сличан енергични карактер и брз темпо. Дванаеста према претходним остварује јак контраст на више нивоа. Као и наредна тринаеста у лаганом је темпу. Развој материјала је слободан у обе варијације, па се дванаеста и тринаеста повезују у целину. Варијације од десете до тринаесте гравитирају ка последњој четрнаестој, која доноси тему поједностављене фактуре и прочишћену, што је афирмише као локално структурно тежиште. Ова варијација прераста у коду и са њом чини јединствену целину.

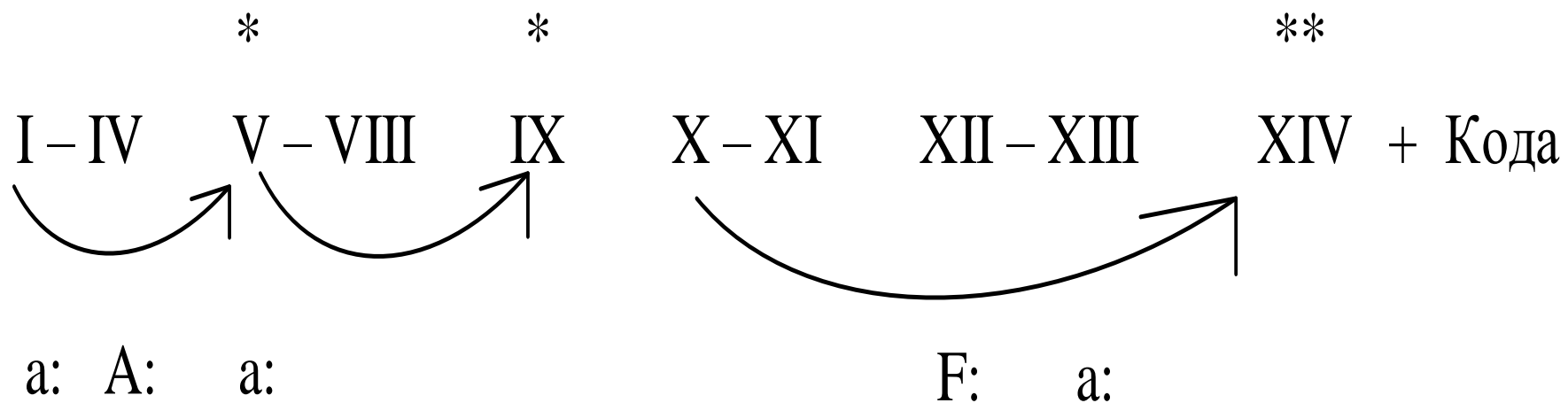
Кода је опсежно конципирана и у њој се тема пласира чак три пута. Тиме се практично реализују још три варијације, али оне нису назначене у нотном тексту. Након прве две следи краћи развој (девет тактова), након чега се последњи пут пласира тема. Одсек **b** прераста у завршни сегмент коде.

Структурна тежишта у овом циклусу, за разлику од првог, опредељена су према степену сличности са темом. Прочишћени видови теме јављају се у петој, деветој и четрнаестој варијацији које представљају и тежиште групе варијација (пример 14). Четрнаеста заправо поприма већи значај услед сложене коде која се на њу надовезује, продужавајући, на својеврстан начин, варијациони ток (погледати и шему у Прилогу).

Пример 14

Ј. Брамс, *Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему*, друга свеска

Груписање варијација





Варијације су хомофоне и за разлику од *Варијација на Хендлову тему* немају профил развоја какав је дотигнут у овим последњим. Промене карактера (темпа, метра, ритмичке слике, фактуре) те развој материјала у појединим варијацијама остварују симфонијски развој у њима и опредељују их као слободне. У неким варијацијама се реализује нова, изразита тема али у оквиру познатог структурног (дванаеста варијација) и хармонског оквира (четврта; пример 15). У овим варијацијама се испољавају жанровске карактеристике (валцер), кроз метричку подлогу (троосмински у четвртој и шестосмински у дванестој варијацији), организацију мелодије и пратње и 'распевану' физиономију саме мелодије, пример 15). С обзиром да се у дванаестој мења и тоналитет (Еф–дур), степен удаљења од теме у овој варијацији је најзначајнији.

Варијациони ток у великој мери је конципиран изразито виртуозно, али који није само површна манифестација клавирске технике већ је повезан са тематским, односно симфонијским развојем.

У овим варијацијама се, услед задржаног облика теме у свим варијацијама и преовлађујућег основног тоналитета (а-мол, осим поменуте дванаесте у Еф-дуру и четврте у којој се стилски иступа у истоимени, А-дур тоналитет) профилише орнаментални тип варијација. Међутим, развој материјала који указује на удаљења од теме која се индивидуализују у музичком току сугерише спрегу са слободним варијацијама, док спорадична жанровска опредељења имају квалитет карактерних.

Пример 15

Ј. Брамс, Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему, прва свеска

Четврта и дванаеста варијација, нов материјал у варијацијама

Var. 4

*Poco Allegretto*

нова мелодија

5 8

*p con grazia*

A:

Var. 12

*Un poco Andante*

нова мелодија

*p dolce espress.*

F:

d:

У овим варијацијама се, услед задржаног облика теме у свим варијацијама и преовлађујућег основног тоналитета (а-мол, осим поменуте дванаесте у Еф-дуру и четврте у којој се стилски иступа у истоимени, А-дур тоналитет) профилише орнаментални тип варијација. Међутим, развој материјала који указује на удаљења од теме која се индивидуализују у музичком току сугерише спрегу са слободним варијацијама, док спорадична жанровска опредељења имају квалитет карактерних.

### 1.3.5 Брамс: *Sonate за клавир оп. 1*, лагани став, *Andante* (1852–1853) и оп. 2, лагани став *Andante con espressione* (1852)

Легани ставови соната за клавир оп. 1 и 2 означавају Брамсове почетне покушаје у обликовању варијација. У њима се реализује тематски развој типичан за каснија Брамсова дела, те оне представљају значајно упориште у профилисању варијација у његовом стваралаштву. Ставови одражавају сличну концепцију: теме су сажете народне мелодије, обе имају по три варијације које се континуирано надовезују.

Тема лаганог става *Sonate за клавир* оп. 1 је преузета немачка народна песма *Verstohlen geht der Mond auf*<sup>40</sup> (Фриш 1998: 190), одређена од стране Брамса као *Minnelied* (љубавна песма). Тоналитет је це-мол. Облик теме је дводелна песма (**a a<sub>v</sub> b**).<sup>41</sup> Тема је невеликих димензија и коралног карактера (пример 16). У одсеку **a** двотакти делују као

---

<sup>40</sup> Текст ове песме исписан је испод теме у нотном тексту.

<sup>41</sup> Последња два такта одсека **b** укључују два завршна такта одсека **a**, што упућује на делимичну репризу, те би се могло говорити и о прелазном облику песме. Услед динамизације одсека **b** у варијацијама, и тема је опредељена као дводелна песма.

питање (D) и одговор (T), чему доприноси и начин пласирања теме – наизменично бас – дискант (пример 16). Одсек **b** ритмички динамизира музички ток.

У другој сонати тема (преузета народна мелодија *Mir ist leide*), је дводелна песма **a** **b**. Одсеци су реченичне грађе, али је у досеку **b** отворена реченица услед завршетка на доминантном септакорду (D7) основног тоналитета (ха-мол). У одсеку **b** тема залази и у терцно сродни ге-мол. Слично првој сонати тема садржи дијалог гласова (пример 16).

Тема се у варијацијама *прве* сонате појављује сваки пут као основа што упућује на *остинатне* варијације (XIX века). Варијације се нижу непосредно једна за другом без прекида у музичком току. Корални карактер теме, као и премештање теме или њених делова у друге гласове, што делује као питање и одговор, при чему се остварују промене испод или изнад теме, говори о снажном дејству *коралних* варијација у овом ставу. Фактура је хомофона. Брамс, љубитељ традиције прошлих времена, спојио је два типа *барокних* варијација овде.

Прва варијација доноси структуру теме аналогну почетној, док се у другој варијацији одсеци проширују,<sup>42</sup> а у трећој се поновљен одсек **a** интегрише у период (видети схему у Прилогу). Најзначајније измене варијација односе се на тематски развој. Иако је тема пласирана као остинатна (и корална), већ при првој исписаној репетицији се значајно мења хармонски садржај према коме су и мелодијски кораци у теми прилагођени, док ритам остаје исти. У другој варијацији ритмичка подлога теме остаје, али је интензивирају мелодијски и хармонски развој. Одсек **b** доноси и нов материјал (пример 17). У трећој, у Це-дуру, са модулацијом у Ас-дур (у одсеку **a**) такође се мењају мелодијски и хармонски обриси теме на познатој ритмичкој основи. Варијације су заокружене кратком кодом која имитационо доноси делове теме, што употпуњује њихов 'барокни' изглед.

---

<sup>42</sup> У одсеку **b** се може говорити и о периоду, с обзиром да његова варијација исписана репетиција значајно динамизира музички ток и проширује структуру.

Пример 16

Ј. Брамс, Сонате за клавир оп. 1 и оп. 2, почетак теме у лаганим ставовима

Соната оп. 1

Andante

(Nach einem altdeutschen Minneliede)

а

питанье

одговор

а<sub>v</sub>

(Vorsänger) *mf*

(Vorsänger) *mf*

Ver - stoh.len geht der Mond auf, blau, blau Blü - me - lein, durch Sil - ber.wölkchen führt sein Lauf;

с: D t D

*pp* (Alte)

blau, blau Blü - me - lein.

t

Соната оп. 2

Andante con espressione

питанье

одговор

*p* *pp* *p* *pp* *pp* *pp*

h: *sempre ben marcata ed espress. la melodia* s

*mf* *pp*

D t g:

*p dolce* *cresc.* *f rit.* *lunga*

h: VII D7

Прва варијација доноси структуру теме аналогну почетној, док се у другој варијацији одсеци проширују,<sup>43</sup> а у трећој се поновљен одсек **a** интегрише у период (видети схему у Прилогу). Најзначајније измене варијација односе се на тематски развој. Иако је тема пласирана као остинатна (и корална), већ при првој исписаној репетицији се значајно мења хармонски садржај према коме су и мелодијски кораци у теми прилагођени, док ритам остаје исти. У другој варијацији ритмичка подлога теме остаје, али је интензивирају мелодијски и хармонски развој. Одсек **b** доноси и нов материјал (пример 17). У трећој, у Це-дур, са модулацијом у Ас-дур (у одсеку **a**) такође се мењају мелодијски и хармонски обриси теме на познатој ритмичкој основи. Варијације су заокружене кратком кодом која имитационо доноси делове теме, што употпуњује њихов 'барокни' изглед.

*Пример 17*

Ј. Брамс, *Соната за клавир*, оп. 1, лагани став

Трећа варијација, одсек **b**, нов материјал

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 41, is labeled 'b' and shows a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The second system, labeled 'b\_v', features a modulation to A major (As) and includes the instruction 'интерполиран нов материјал' (interpolated new material) above the staff and 'pp molto leggiero' below. The third system also includes 'интерполиран нов материјал' and 'p marcato la melodia' above the staff, and 'legato' below. The notation includes various dynamic markings like 'p' and 'pp', and articulation like 'legato'.

<sup>43</sup> У одсеку **b** се може говорити и о периоду, с обзиром да његова варирано исписана репетиција значајно динамизира музички ток и проширује структуру.

У првој и другој варијацији друге сонате је задржан тоналитет, у трећој је истоимени (Ха-дур), док се структура задржава у првој и трећој (у којој је проширена за два такта). Друга варијација која се позиционира као централна садржи развој након одсека **b** чиме се проширују и димензије ове варијације. Њена фактура је сложена (расписана у три система) исцртавајући мрежу полифоних односа. Одсек **b** у продужетку доноси слободни развој материјала теме, што уз сугерисану оркестарску звучност остварује снажан утисак симфоничности. У трећој варијацији, снажног оркестарског звука, отклон од теме је значајнији. Тема се маркира у сваком другом такту, док је између слободан развој материјала. Кода овог става наставља се *attacca* и који користи материјал варијација чиме се остварује утисак отворености лаганог става.

У овим ставовима се реafirмишу барокне варијације. Варијације у целини доносе спрегу *коралних* (због физиономије теме и њеног пласирања у музичком току), *остинатних варијација XIX века* и *слободних*. Остинатне варијације се испољавају кроз примену традиционалног поступка непрекидности теме, док тематски развој који узрокује и проширење у оквиру друге варијације, указује на тип романтичарских слободних варијација. Барокни тип варијација огледа се у принципима конституисања теме (корална тема на основи разложених акорада) и форме (остинатна тема). Снажан тематски развој који се реализује мелодијском модификацијом мотива теме и њиховом разрадом, коју прате интензивни хармонски развој и структурне промене, уврштава ове варијације у ред романтичарских. У овом раном опусу разоткривају се поступци тематске разраде која израста у симфоничну, а која је типична за каснија Брамсова дела.

### 1.3.6. Р. Шуман: *Емпромпти* оп. 5 (1833)

Ово Шуманово дело инспирисано је Кларином темом из њеног дела *Романсе* (*Romance variée*, Даверио 1997: 107). И Шуманов *Емпромпти* је, упркос називу, низ варијација. Овај варијациони низ представља, у ствари, варијације на две теме: прва је басова, а друга у дисканту и која доноси модификовану мелодију Кларине *Романсе*. Прва (басова) се појављује самостално, а друга (сопранска) одмах потом здружена са првом (пример 18).

Пример 18

Р. Шуман, *Емпромпти*

Теме у дисканту (*Кларина тема*) и басу

The image displays a musical score for the first Impromptu of Robert Schumann's Op. 5. The score is written for piano and clarinet. The tempo is marked "Ziemlich langsam. (Andante.)" with a quarter note equal to 92 beats. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems. The first system shows the bass line (bass theme) starting with a piano (p) dynamic. The second system shows the clarinet line (clarinet theme) starting with a piano (p) dynamic. The third and fourth systems show both the clarinet and bass lines playing together. The bass line is marked "басова тема" and the clarinet line is marked "Кларина тема". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings.



Ово није новина, јер овакав поступак сусрећемо у чувеним Бетовеновим *Ероика* варијацијама, оп. 35 (1802). Заједеничко за ова два циклуса варијација је и сама концепција басове теме – барокна (баховска), као и крај – финале као fuga (фугато). Тема је по облику дводелна песма (a ||:b:|).

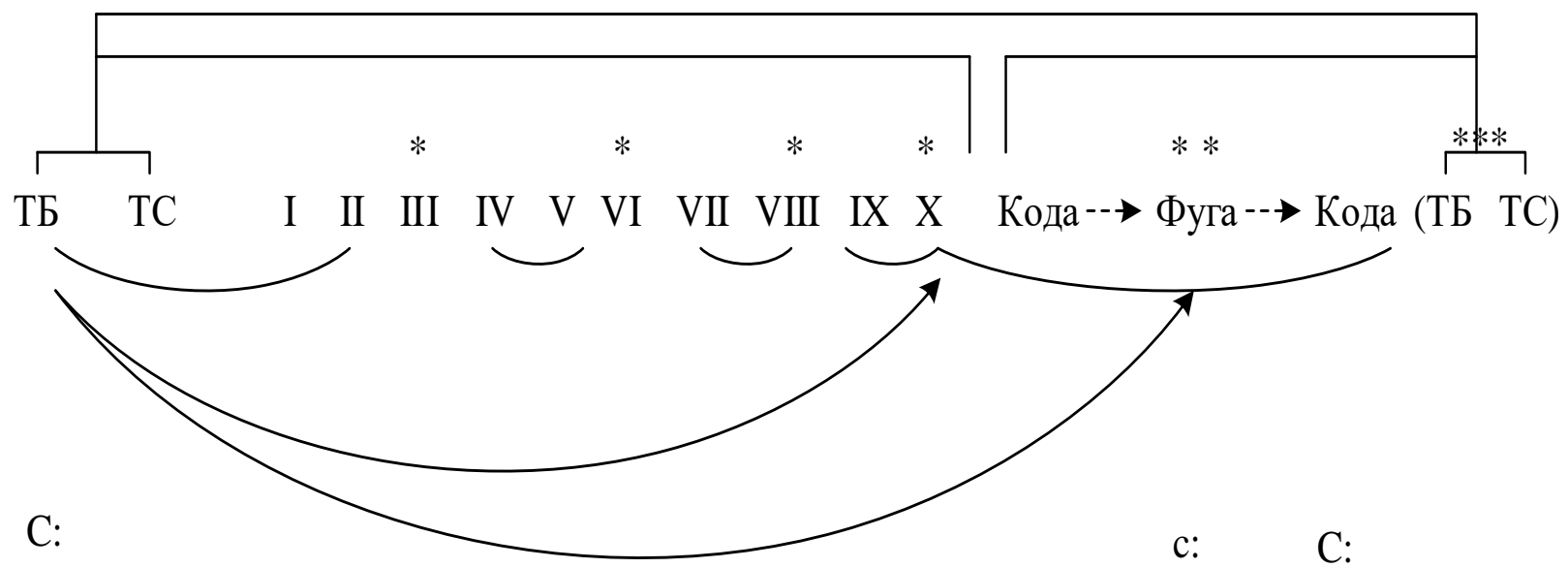
Композиција има десет варијација. Заокружене су обимном кодом која укључује фугу. Обим варијација и овако конципирана кода су сличних димензија, што указује на могућу поделу форме на два дела (пример 19). Све су у основном тоналету (Це-дур) и све (сем шесте) задржавају исти облик. Већином су хомофоне са упливом слободног контрапунктског развоја. У великој мери су виртуозне. Указане карактеристике упућује на орнаментални тип варијација, међутим музички ток се динамизира активношћу музичких компонената израза реализујући различите односе у варијацијама и између њих. У музичком току разликују се варијације које дословно (прва, друга, четврта, пета, седма) или у препознатљивом виду (пета, девета) доносе теме од оних које представљају слободан развој на мотивима теме (трећа, шеста, осма, десета).

Прве две варијације, као и четврта и пета организоване су слично: прва доноси басову тему, а друга здружене обе теме, с тим да је сопранска значајно варирана док басова тема има остинатну улогу. Елемент остинатности басове теме представља фактор интеграције тематских субјеката и прве две варијације, а четврту и пету интегрише сукцесивна појава две теме. Са обе стране ових варијација су оне (трећа и шеста, у примеру 17 означене звездicom јер исцртавају локално тежиште) и у којима је реализован слободни мотивски развој у ситним нотним вредностима. Седма и осма су спојене по принципу контраста – седма доноси сопранску тему у првобитном виду, док осма садржи слободан мотивски развој. Девету и десету спаја метар (девета 12/16, десета 6/8) промењен у односу на тему (2/4) као и контраст (у деветој се препознаје тема, док је у десетој превага на тематској разради). Тежишне варијације би биле оне које динамизирају музички ток услед удаљења од теме и слободне разраде њеног материјала (трећа, шеста, осма, десета, пример 19).

Пример 19

Р. Шуман, *Емпромпти*

Груписање варијација



Четворогласна fuga у истоименом тоналитету изграђена је на материјалу басове теме. Пре и после фуге се налазе сегменти који користе материјал последње варијације. На том материјалу су и контрапунктирајући гласови у оквиру фуге. На тај начин се може интегрисати десета варијација са троделно конципираном кодом. На крају коде се појављују и теме у првобитном виду што афирмише симетричан изглед овог варијационог низа.

Обе теме се појављују и на крају варијационог тока (у коди) чиме се остварује и његово тематско заокружење (ова појава обележена је у примеру 19).

Услед присуства остинатне басове теме, која се као таква профилише само у појединим варијацијама (прва, друга, четврта и на крају коде) Шуман прави омаж барокним варијацијама. На основу сталности тоналитета и форме ове варијације би се могле означити као орнаменталне. Међутим, слободан развој материјала у издвојеним варијацијама указује на тип фантастичних. Играчки карактер теме и неких варијација (у другој и четвртој варијацији играчки  $6/8$  паралелно тече са основним  $2/4$  метром, пета и десета у такође у  $6/8$ ) као и индивидуализовани ритам у свакој варијацији понаособ, те сугестивне интерпретативне ознаке и промене темпа, упућују и на карактерне романтичарске варијације. Избалансираним односом типова варијација Шуман у овом свом остварењу указује на неисцрпну могућност њиховог комбиновања.

### 1.3.7. Р. Шуман: Симфонијске етуде оп. 13 (1834–1835)

Симфонијске етуде, као и нека друга Шуманова дела, имају више различитих назива, што од стране композитора (*Etuden im Orchesterkarakter...von Florestan und Eusebius* (Daverio 1997: 142), *Variations symphoniques*, *Variations pathetiques*, *Fantasies et Finale* (Jensen 2001: 149), што од стране издавача - *Etudes en forme Variations* (Jensen 2001: 149). Иако у основи чине варијациони циклус (све етуде осим три у музичком току именоване су и као варијације), назив етуде указује и на њихов инструктивни карактер.<sup>44</sup>

Тема за варијације је једноставне дијатонске грађе, коралног карактера, симултане акордске звучности (пример 20).<sup>45</sup>

Пример 20

Р. Шуман, Симфонијске етуде

Тема, почетак

ТЕМА.  
Andante. (♩ = 52)

cis: T s t D t s D DD D

<sup>44</sup> Шуманов став је био да ...у ширем смислу, сваки музички комад представља етуду (Daverio 1997: 142).

<sup>45</sup> Сви извори у литератури саопштавају да је тема дело музичког аматера (флаутисте), оца Ернестине Фрикен која је Шумана и инспирисала да компонује ово дело.

Уобличена је као прелазни облик песме (**a a1 b a2**) интегрисан од четворотктних реченичних (**a, a1** и **a2**) и фрагментарног одсека **b**, хармонски је богато обојена (све три реченице овог облика песме различито су хармонизоване). Разложени тонични акорд на почетку саме теме типичан је класичарски манир, док њен корални карактер указује на барокну традицију. Барокни утицај се може уочити и у реализацији неких варијација овог циклуса (у осмој етиди (барокни дводел), принцип имитације (канон) присутан у 4., 5. и 6. етиди).<sup>46</sup> Барокни елементи у Шумановим делима се огледају и у равномерном ритмичком пулсу.

Слобода у третману варијација иницирана је већ концепцијом теме: њен завршетак је хармонски отворен ка првој варијацији (и првој етиди истовремено) застојем на доминантном секстакордуи ознаком *attacca*. Сам почетак циклуса, дакле указује на романтичарску флуидност музичког тока која се испољава у поменутиим поступцима релативизације граница у музичком току.

*Варијациони ток* који следи афирмише тип слободних варијација што се уочава већ у променљивости одређених компоненти у њима (најочигледније промене тичу се структурне, хармонске и метро-ритмичке компоненте). Низ варијација (девет) прекинут је у два наврата ставовима који нису означени као варијације, а такав је и сам крај циклуса (финале, дванаеста етида).

Одступање од почетног формалног оквира у овим ставовима је најуочљивије (трећа етида је троделна песма, док су девета и дванаеста реализоване у форми ронда). Такође, девета и дванаеста етида су и хармонски интензивиране: осцилирајућа основа цис-мол – Е-дур у деветој етиди допуњена је и другим тоналитетима, док је финале у маниру романтичарских стремљења, циљно дурски оптимистичан у промењеном односу Дес-дур – Ас-дур. И док је у варијацијама тематски костур присутан и јасно видљив, веза са темом у ове три етиде је удаљенија и указује на развој.

У деветој етиди се може евидентирати разложени почетак теме (као и даље контуре теме), док трећа и последња етида имају значајнију дозу индивидуалности, а веза са

---

<sup>46</sup> Ово је у директној вези са Шумановим ставом према Баху и његовом стваралаштву: *Оно што уметност дугује Баху, у музичком свету тешко да је мање од онога што религија дугује свом творцу.* (Jensen 2001: 145).

иницијалном темом је асоцијативног карактера (у трећој) и у виду подсећања (у дванаестој).

Осим поменутих структурних, хармонских и тематских промена реализованих у неваријационим ставовима, који битно динамизирају музички ток, концепција самог циклуса у сукцесивном следу сегмената музичког тока указује на превазилажење традиције. Наиме, иако је контрастни карактер варијација и у њиховом традиционалном пласману могућ и чак веома чест, овде је смена јаким контраста (нпр. тема је *Andante*, а прва варијација *un poco piu vivo*) подржана додатним, жанровским смерницама (нпр. прва варијација је у маршевском ритму, док друга указује на утицај соло-песме (назнака *marcato il canto* итд.), што указује на тип карактерних варијација.

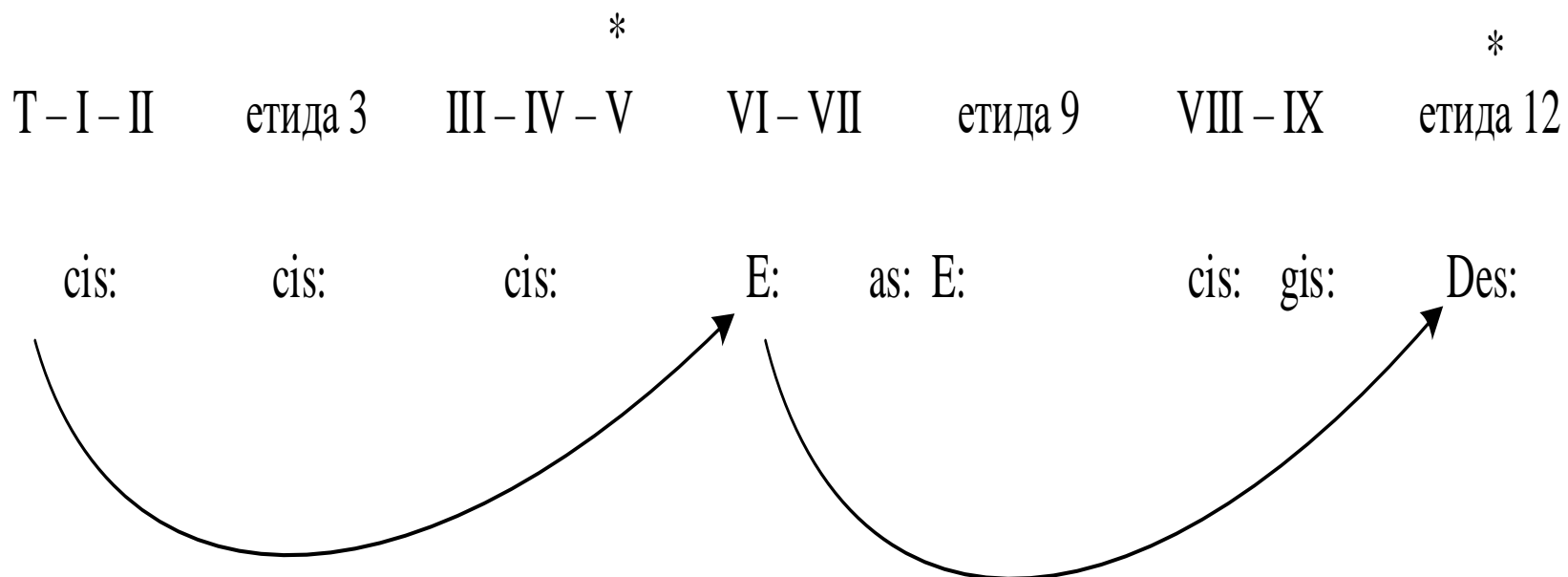
Најважнију смерницу у разумевању концепције овог варијационог тока представља груписање варијација (пример 21).

Целокупна форма указује на изразиту симетричност. Централна етида је шеста (истовремено то је пета варијација), која програмски представља лик Флорестана, подржана одговарајућим карактером (*Agitato*) и у прочишћеној варијанти теме (пример 22), док једанаеста етида осликава лик супротног карактера – Еузебијуса (Davegio 1997: 142).

Пример 21

Р. Шуман, Симфонијске етиде

Груписање варијација



Пример 22

Симфонијске етуде

Пета варијација ('Флорестан')

VAR. V.  
Agitato. (♩ = 80)

(Etude VI.)

*(con gran bravura)*

cis: t

DS s D s

На приближно једнакој раздаљини распоређени главни протагонисти, односно трансформације теме, а између њихових појава протичу варијације које је такође могуће груписати одређеном логиком.

Прва и друга варијација образују микроцелину која је од наредне (варијације III – V) раздвојена трећом етидом (оном која није назначена као варијација). Ове прве две варијације наслојене су по принципу изразитог контраста (темпа, фактуре, уопштено карактера), варијације III, IV и V имају заједнички именитељ – све су компоноване



канонском техником. На врхунцу канонског третмана теме, а у прочишћеној мелодијској варијанти јесте шеста етида (пета варијација, у примеру стрелица и лук указују на гравитирање музичког тока ка овој варијацији). Варијације VI и VII представљају својеврстан развој у музичком току циклуса који се огледа бројнијим изменама у трансформационом процесу: шеста варијација структурно представља троделну песму, а седма барокни дводел; шеста варијација је хомофона, а седма полифона (почиње као четворогласна fuga – у оквиру барокног дводела, пример 23).

Пример 23

Р. Шуман, *Симфонијске етиде*

Шеста варијација: удаљеност од теме

VI варијација

(Etude VII.)

*f sempre brillante*

cis:

Седма варијација: имитационо грађена; барокни дводел

(Etude VIII.)

VAR. VII.

(♩ = 80.)

*sempre marcatissimo*

*dux*

*comes*

*sf*

*sf*

*L. H.*  
*m. 6.*

*cis:*

Контраст реализован у односу ове две варијације подржан је и тоналним: шеста варијација је дурска (и то прва у целости таква, однос Е-дур – Це-дур), док је седма молска (иницијални тонални контекст цис-мол–Е-дур–цис–мол). Развој се наставља и кроз девету етиду која доноси широко постављену рондо форму (рондо са једном темом) што на структурном нивоу даље динамизира музички ток и чијом кодом се заокружује музички ток ове три етиде. Последњу групацију чине осма и девета варијација, обе молске али у доминантном односу (осма је у цис-молу, а девета у гис-молу). Девета варијација (а редоследом једанаеста етида) јесте еузебијска трансформација теме, назначена са *con espressione*, потенцирано лирске модификације теме, а молска тонална основа је у овом ставу по први пут промењена (гис-мол). Ова варијација и формално представља измену у односу на тему (троделна песма), те тако читав низ промењених параметара резултира контрастом, како у сукцесивном следу осма–девета варијација, тако и у шире постављеном контексту програмских протагониста (Флорестан-Еузебијус у шестој, односно једанаестој етиди, пример 24, а видети и пример 23).

Пример 24

Р. Шуман, *Симфонијске етиде*

Девета варијација ('Еузебијус')

VAR. IX. *Con espressione* (♩ = 66.)

(Etude XI.) *pp*

*p (sotto voce, ma marcato)*

gis:

Финале (етида XII) је опсежно конципиран (рондо са две теме) и по димензијама у многоме надилази претходне ставове. У романтичарском маниру дурски пласирана (Дес-дур, енхармонски Цис-дур, као истоимена тоника основном), ова етида у функцији коде затвара музички ток варијационог циклуса. На тематском плану, она не доноси варијацију саме теме, већ садржи подсећање на њу.

Појава етида које нису варијације и које су другачије концепције раздвајају групе варијација. Структурно тежиште би било у шестој која је у Е-дуру и удаљена је од теме. У овој варијацији тематски развој кулминира.

Разградња класичног варијационог тока у овом Шумановом остварењу огледа се, како у присуству ненормираних делова форме (етиде које номинално нису варијације), тако и у третману теме – у неким етидама, садржана је само асоцијација на тему, не и њена целокупна трансформација и у реализацији других формалних ентитета унутар варијација (рондо, канон, барокни дводел). Хармонска компонента утиче на флуидност музичког тока

(отворени завршеци у неким варијацијама). Овакав концепт указује на једно општије – монотематско начело изградње форме, а тиме и на измењени однос у третману варијација код Шумана. Усложњавање музичког тока не односи се само на технички захтев самих етида, већ, много више на третман музичког садржаја у њима. Третман различитих музичких компоненти (фактура, мелодија, ритам и друге) из етиде у етиду, усложњавање поступака у реализацији музичке грађе градуирају ка крају циклуса формирајући све више њихов симфонијски карактер.

### **1.3.8. Шуман: Карневал оп.9 (1834-5)**

Ово Шуманово дело се заснива на мелодијској целини *a-es-ce-xa* (A S C H)<sup>47</sup> која постоји у свим ставовима осим у првом (*Préambule*). У наредном поглављу које садржи и разматрање мотивских релација биће елаборирани увиди у погледу значаја који ова мелодијска целина има за сагледавање симфонизма у музичком току, док је овде елаборација усмерена на разумевање типологије.

За разлику од традиционално конципираних циклуса варијација који подразумевају тему као узорак за варирање, у *Карневалу* комбинација тонова преузима ту улогу (у примеру 25 иницијалне мотивске целине издвојене су угластом заградом).

---

<sup>47</sup> Тоновни мотива *a-es-ce-xa* преузета су из слова места Аш (Asch).

Пример 25

Р. Шуман, *Карневал*

Пјеро, језгро *а-ес-це-ха*

Кјарина, језгро *ас-це-ха*

**Pierrot**

Moderato (♩ = 144)

Es:

**Chiarina**

Passionato (♩ = 56)

c:

Варијације се могу груписати у две целине (пример 26). Први је обједињен мелодијском комбинацијом *а-ес-це-ха* (закључно са деветим ставом – *Лептири*, у примеру су обележени мотиви који се односе на одређене варијације), а други *ас-це-ха* (истоимени став *A.S.C.H.*). Иако су ставови изузетно индивидуализовани, могуће је груписати их у

мање целине, према тоналним односима и карактеру темпа и ванмузичких одредница. Други, трећи, четврти и пети став заокружени су тоналитетом (Ес-дур), на чијем врхунцу израста шести став (*Флорестан*) и он представља прво структурно тежиште циклуса (означено звездом у примеру 26). Од седмог до девог става обједињавајући фактор је тоналитет (Бе-дур) и брз темпо. Десети став доноси промену мелодијске целине (сада је ас-це-ха) и профилише се као ново структурно тежиште. Једанаести, дванаести и тринаести интегришу програмски називи одређених личности (*Кјарина*, *Шопен*, *Естрела*) а тонални план је организован по терцама (це-мол, Ас-дур, еф-мол). Четрнаести, петнаести и шеснаести су у брзом темпу и заокружени тоналитетом (Ас-дур). Седамнаести, осамнаест и деветнаести доносе општи угођај (*Авеи*, *Променада* и *Пауза*) који је припрема за тријумфалну завршницу (*Плес Давидових савезника*, пример 26).

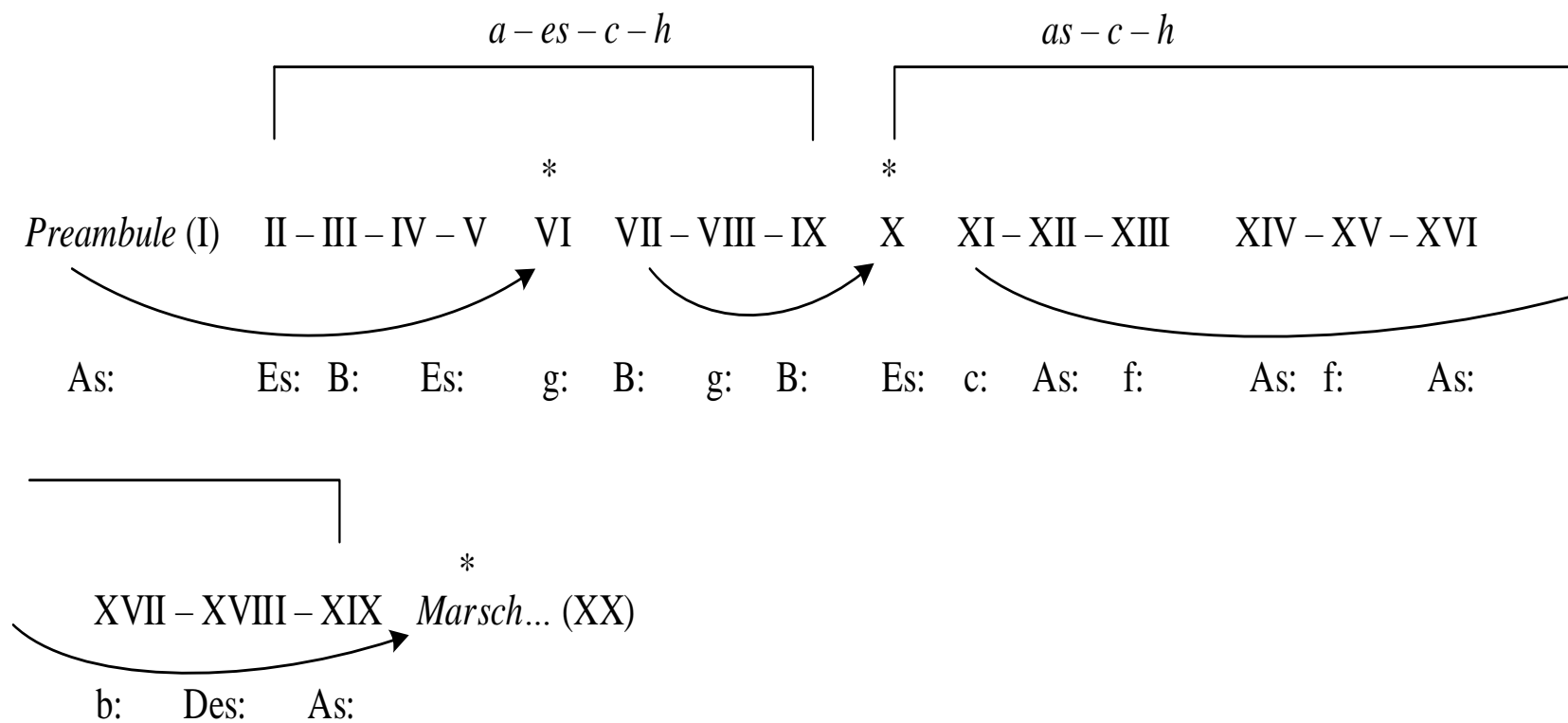
Обрада издвојених мелодијских целина је у току варијационог циклуса слободна: негде је то засебан мотив, а негде се ови тонови инкорпорирају у сложенији мотив, образујући нове индивидуализоване мелодијске линије (*Еузебијус*, *А.С.С.Н.*, *Кјарина*, *Шопен* и др.). У ставовима где се профилише као прегнантни мотив (*Пјеро*, *Арлекин* и др.) реализује се посебан вид мотивске остинатности (уп. Бобровски 1989: 223) која укључује и варирано понављање мотива, што ствара везу са класичним варијацијама. У сваком ставу преовлађује конкретан ритмички образац и може се говорити и о ритмичкој остинатности. Ово је нарочито значајан фактор јединства услед разнородних, развијених и понекад веома удаљених мелодијских трансформација унутар ставова, при чему ритам остаје константа (било у мелодији, било у пратњи).

Ставови носе програмске поднасловне (*Кјарина* (*Chiarina*), *Пјеро* (*Pierrot*), *Шопен* (*Chopin*) итд.) у чијем центру дешавања су ликови Шумановог алтер-ега (*Флорестан* (*Florestan*) и *Еузебијус* (*Eusebius*)). С обзиром на програмско усмерење и заснованост на кратком мотиву, цео циклус упућује на свиту (Лонгјер 1973: 52, Конен 1958: 267, Чисел 1972: 21, Мазељ 1979: 307, Даверио 1997: 141 и други).

Пример 26

Шуман, Карневал

Груписање варијација



Сваки став има своју мелодијску (а такође и жанровску, ритмичку, фактурну, хармонску) карактеристику, што ове варијације опредњује и као карактерне. Структура указује на посебну сложеност. Ставови су различито структурирани: уводни и финални имају грађу сложеног дводела; унутар циклуса ставови указују на мешавину грађе простог (*Пјеро, Кјарина, Арлекин (Arlequin), Еузебијус, Флорестан, Кокет (Coquette), Реплика (Replique), Естрела (Estrella), Авен, Променада (Promenade)*) и сложеног (*Leptiri (Papillons), А.С.С.Н., Reconnaissance, Панталон и Колумбина (Pantalon et Colombine), Valse allemande са Паганинијем (Paganini)*) облика песме; поједини су поједностављане, реченичне (*Шопен*) или фрагментарне (*Пауза (Pause)*) грађе. Структурна решења у оквиру наведених видова песме такође указују на индивидуалност.

Мотивски рад у овом варијационом низу упућује и на посебан вид мотивске монолитности, односно барокни монотематизам и још више повезује овај специфичан варијациони циклус са свитом.

Развој мотива указује на посебности у третману материјала на нивоу ставова и веза између њих а такође и на нивоу циклуса, што упућује на слободни/фантастични тип варијација. Имајући у виду изражене карактерне и жанровске црте, подржане и променама тоналитета унутар циклуса (основни је Ас-дур) оправдано се говори и о карактерним варијацијама. Такође, у концепцији, уз заступљеност контрапунктских техника, сагледава се и утицај барокних варијација, односно свите, односно онога што се искристалисало као *варијациона свита* у бароку. Хармонска решења, жанровска усмерења и начин рада са материјалом овај барокни контекст транслирају у романтизам, те се у целини у овом Шумановом делу може говорити о испољавању изразито романтичког профила варијација.



#### 1.4. Прожимање варијација са другим формалним типовима

У варијацијама романтизма се и поред неоспорних могућности типолошких усмерења испољавају индивидуална решења у реализацији музичког тока. Између осталог, слобода у испољавању варијација огледа се и у њиховом комбиновању са другим формалним моделима.

Шуманови циклуси варијација у називу садрже термине који не указују директно на варијације, већ се у њима препознају програмске одреднице или се препознаје садејство са другим формалним типовима и/или жанровима: *Емпромпти* и *Симфонијске етиде* називом истичу виртуозне одлике и упућују на инструктивне клавирске комаде, док су *Абег варијације* и *Карневал* програмски усмерени и указују на ванмузички садржај. У *Емпромптију* и *Абег варијацијама*, издељени сегменти носе одредницу варијација, док је у *Симфонијским етидама* назив комбинован са етидама, а неки ставови нису уопште насловљени као варијације. У *Карневалу* постоје само програмски називи ставова.

На обликовање циклуса у целини као и на формирање музичког тока појединих ставова утицај имају други формални обрасци, што на различите начине утиче на реализацију форме варијација у Шумановим делима. Шуман разуме формални контекст варијација кроз претапање традиционалних врста у рапсодичну форму типа фантазије (уп. са Даверио 1997: 125). Он посматра варијациони низ као јединствену целину, док Брамс дели варијационе циклусе на оне из којих се може одстранити једна или више варијација а да то не ремети целину (*Варијације на Хендлову тему*) и оне у којима одузимање и најмањег дела нарушава целовитост варијационог низа (уп. Зизман 1990: 141).

Брамсове варијације називом су одређене као такве (осим када је реч о варијационим ставовима унутар сонатног циклуса). Упоредо са новим, романтичарским формалним решењима, Брамс се обраћа оним из прошлости, најчешће барокним: варијациона свита, остинатне варијације. У његовом стваралаштву се комбинују традиционална решења варијационе форме са њиховим романтичарским третманом, који се препознаје у симфонијском развоју музичке материје.

Варијације у делима Шумана и Брамса најчешће садрже развијену коду, односно финале који је често осамостаљен у музичком току и обликован је као посебан формални контекст (фуга, рондо, фантазија), што се често означава и поднасловом. Усмереност ка фантазији која подразумева развој елемената теме (мотивски развој) у реализацији музичког тока појединачних варијација резултира, за романтизам типичан, карактерни комад. Често контрастни и/или жанровски усмерени 'комади' повезују се у варијациони низ близак свити.

У овом раду се прожимање варијација са другим формалним типовима разматра: 1) на нивоу концепције целине: аналогije са свитом, сонатно-симфонијским циклусом, сонатном формом; 2) кроз садејство са различитим формалним типовима у оквиру појединачних варијација; 3) у реализацији форме завршних сегмената (финале, кода), у којима долази до прожимања различитих формалних контекста.

#### **1.4.1 Варијациони низ: концепција целине**

У концепцији варијационог тока реализује се сукцесивни след варијација као најтипичнија појава која се може посматрати као датост. Међутим, могуће је идентификовати и карактеристике других формалних модела који утичу на драматургију форме, посебно у романтичарским варијацијама. Идентификација потенцијалних ставова сонатно-симфонијског циклуса односно циклуса свите јесу најчешћа усмерења на глобалном нивоу форме у оквиру разматраног узорка.

Шуман преосмишљава драматургију варијација сматрајући да варијациони низ не би требало да представља низ раздвојених ентитета, већ целовитост у чијем фокусу је тема. У *Симфонијским етидама* повезаност је остварена је на тематском плану унутар варијација. Развој елемената теме, а не њено орнаментирање утиче, осим на унутрашњу повезаност у варијацијама и на повезаност делова циклуса у целину. Међусобно повезивање варијација у моменту разграничавања често је остварено хармонским

средствима. У питању су отворени хармонски завршеци који релативизују границе међу етидама. У овим варијацијама постоје делови који нису варијације, али сви ентитети јесу етиде. Овим поступком Шуман такође повезује варијационе и неваријационе делове у целовит (варијациони) циклус.

Тема и финале се налазе на крајњим тачкама ове варијационе форме, а тежиште форме је у шестој етиди, флорестанској варијацији која доноси декорисану тему у сопрану. Оне варијације које се највише мелодијски и хармонски удаљавају од теме: трећа етида (контрастног смењивања стакато и легато артикулације), пета (деликатни скерцо), седма (покретљиви карактерни комад) и девета (поново скерцо) симетрично су смештене на једнакој удаљености од централне шесте (пример 27).

Облик теме је прелазни облик песме који се који се на својеврстан начин пресликава на циклус (пример 27). Наиме, уколико тему и прве две етиде одредимо као **a**, четврту, пету и шесту као **a1** (оба сегмента на подлози цис-мола), дурску седму (Е-дур) и осму (у којој се музички ток враћа у цис-мол) као **b**, а десету и једанаесту као **a2**, искристалисаће се прелазни облик песме са прелазима (трећа и девета етида које нису варијације) између делова и Кодом (финални став у Де-дуру, Пример 27). Такође, издвојене групе варијација могу се растумачити и као потенцијални ставови сонатног циклуса (пример 27).

С друге стране, сугестивни карактер реализован у обради теме у варијацијама (маршевска прва, херојска друга, поново маршевске трећа и четврта, флорестановска пета, карактерни комад у шестој, барокна седма, маршевска осма, еузебијевска девета, те маршевски *Финале*) указују на профил ставова свите и аналогију форме у целини са свитом.

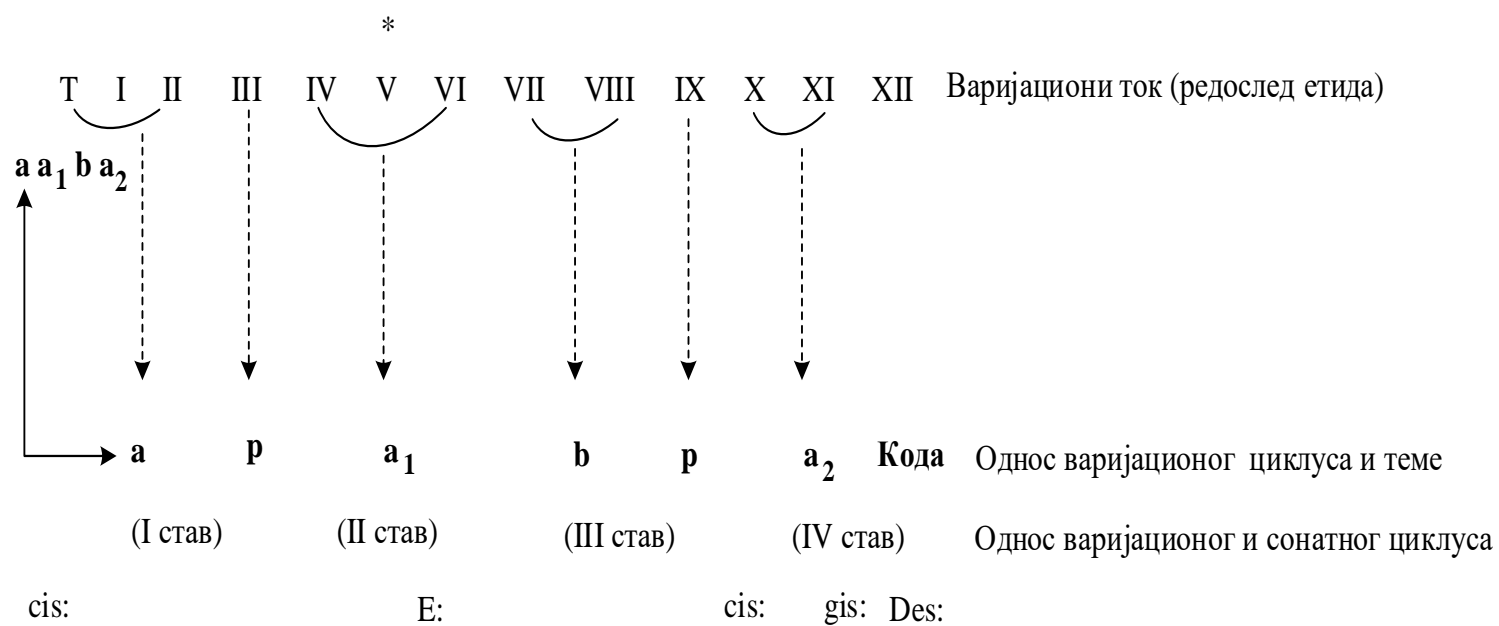
Евоцирање барокних техника у неким ставовима (прва варијација имитационо грађена, средишње трећа, четврта и пета канонском техником писане, седма је у целини барокни дводел у коме су делови имитационо грађени, слободно имитационо реализована девета) додатно афирмише усмереност ка свитном уређењу.

Пример 27

Р. Шуман, Симфонијске етиде,

Однос варијационог и сонатно-симфонијског циклуса; профилисање облика песме у циклусу

Симфонијске етиде



У *Карневалу* је садејство свите и варијација најснажније у реализацији целине. Ставови програмских назива поседују одлике самосталних карактерних комада који се у музичком току варијационог низа најчешће контрастно смењују. Мотивска повезаност на нивоу његове трансформације из става у став указује на варијациони поступак, али и на монотематски<sup>48</sup> тип изградње музичког тока у целини (уп. са Конен 1958: 267). Мотивска монолитност се огледа у реализацији ставова развојем почетног језгра. Везе музичког материјала између ставова (у *Паузи* и *Плесу Давидових савезника* користи се материјал из уводног става) афирмишу романтичарски начин повезаности циклуса. Контрастни, жанровски и програмски опредељени ставови, поред поменуте мотивске монолитности, упућују на свиту (уп. са Мазељ 1979: 307, Чисел 1972: 21, Даверио 1997: 142).

*Карневал* има двадесет ставова и циклус се може изделити на два дела у односу на мотивски садржај. Иако су ставови контрастно постављени, однос карактера и темпа указује у првом делу (првих девет ставова) на избалансирану смену лаганијих (*Quasi maestoso, Adagio, Moderato*) и брзих ставова (*Vivo, Presto, Prestissimo*), док у другом делу преовлађује другачија атмосфера у којој се идентификује пораст тензије у музичком току (*Passionato, Agitato, Con afetto, Presto, Molto vivace, Vivo*). Превазилажење издељености ставова реализује се повезаношћу ставова путем хармонске компоненте (став *Флорестан* хармонски је отворен ка следећем – *Кокет* у коме се хармонска тензија из претходног разрешава и потом креће драматургија тог новог става), те структурним заокружењем (*Valse allemande* и *Паганини* су обједињени репризом валцера).

У *Абег* варијацијама форма недвосмислено указује на спој варијација са фантазијом (како је финални сегмент и насловљен). Варијациони низ од три варијације одговара димензијама *Finala alla Fantasia*, а између њих се налази *Cantabile* део. Први и трећи сегмент су брзог темпа, а средњи лаганијег што, уз остале карактеристике, реализује аналогију са троставачним (сонатно-симфонијским) циклусом (пример 28). Интегрисање делова унутар овог Шумановог остварења реализовано је и посебним везама између њих: *Cantabile* доноси прочишћени вид теме, у ствари варијацију (која није насловом

---

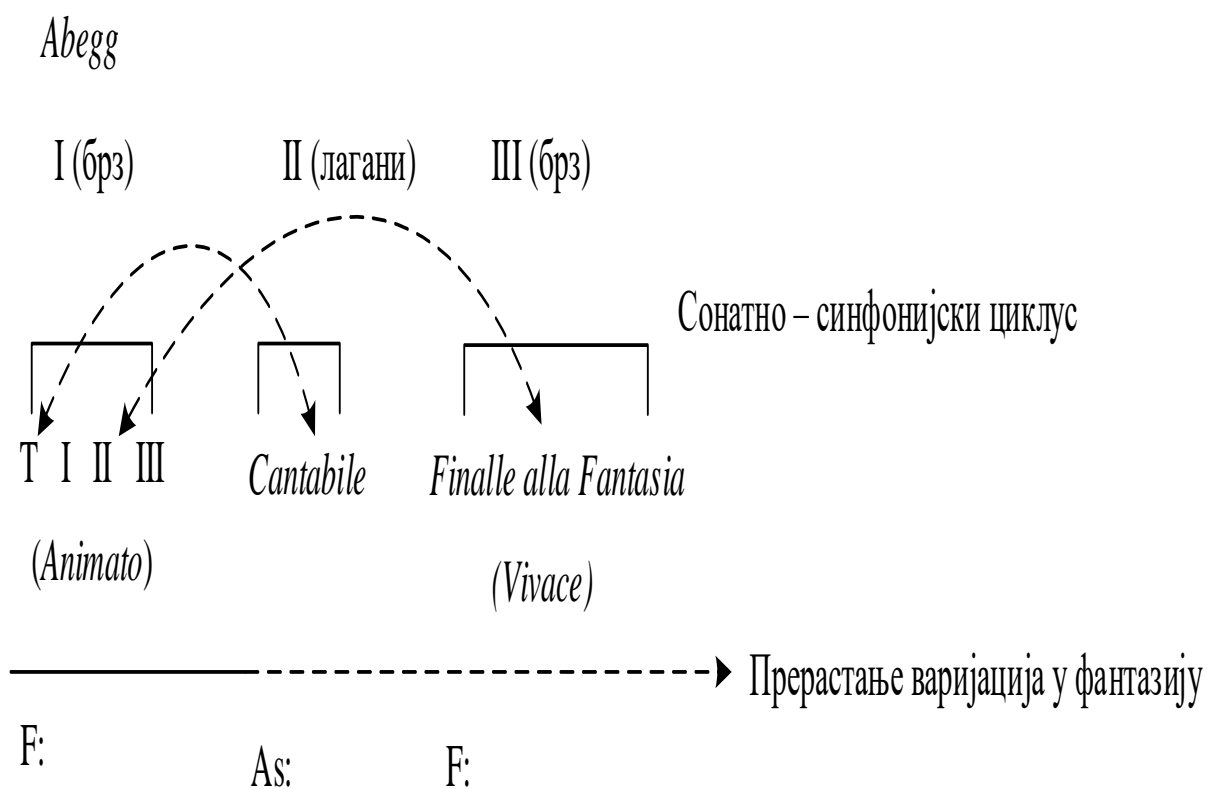
<sup>48</sup> Монотематски принцип изградње музичког тока јесте карактеристичан за *Карневал* али се он не разматра дубље у оквиру овог рада у чијем центру промишљања су варијације. Иако монотематизам и варирање имају додирне тачке, у питању су две самосталне линије тематског развоја. Ауторка овог рада се монотематизмом детаљно бавила у склопу магистарског рада *Презначење традиционалних формалних типова у делима Франца Листа* (Београд, 2004., архив ФМУ).

опредељена као таква) и која је најближа самој теми (у примеру повезано испрекиданим луком), с обзиром да је у варијацијама тема веома слободно обрађена; у *Финалу* се уочава аналогија у тематском погледу као и фактури, са другом варијацијом (пример 29). У целини у погледу форме *Абег* варијација испољава се тенденција прерастања варијација у фантазију (у примеру означено пуном па испрекиданом стрелицом), ...чиме се Шуман остварује као посредник између ова два подручја... (Даверио 2007: 72).

Пример 28

Р. Шуман, *Абег варијације*

Концепција циклуса



Пример 29

Р. Шуман, *Абег варијације*

Друга варијација и *Финале*: тематске аналогije, хроматизована мелодија

VAR. 2.  
(♩ = 112.)

*p* *il basso parlando* *crescendo* *f*

*diminuendo* *poco ritenuto pp*

FINALE alla FANTASIA.  
Vivace. (♩ = 80.)

*p* *semplice e tutto crescendo* *f* *pp*

*poco cresc.*

*Емпромпти*, иако у називу не сугерише варијације, представља најдоследнији варијациони низ у одабраном аналитичком узорку. Почива на традицији прошлих времена па се у реализацији теме испољава остинатни принцип, који се повремено напушта, али му се и враћа у музичком току. Постојање две теме (у дисканту и у басу) сугерише и друге поступке у испољавању варијационог циклуса, па се у оквиру овог Шумановог дела најпре може говорити о прожимању различитих типова варијација. Различите контрапунктске технике, фактура и изразит индивидуални карактер варијационих ставова упућује на аналогије са барокном свитом. У складу са барокном традицијом је и завршетак циклуса фугом на материјалу теме, што у целини афирмише различите барокне технике на нивоу форме у целини.<sup>49</sup> Чињеница да су варијације ипак насловљене као *Емпромпти* сугерише и тзв. карактерни комад (уп. Даверио 2007: 68).

Брамсове варијације примарно су осмишљене на традиционални начин: у питању су низови који носе прецизирања о пореклу теме (варијације на Хендлову, Шуманову, Паганинијеву тему). Поред тога, организација целине варијационог низа одговара традиционалној – издељене и насловљене варијације у сукцесивном следу.

Индивидуализоване карактеристике варијација у оквиру *Варијација на Хендлову тему*, обраћање канонској али и другим барокним техникама, жанровско испољавање (тринаеста, деветнаеста, као и у мањој мери неке друге варијације), ствара асоцијацију на барокну свиту, што је у складу и са избором теме. Жанровске карактеристике појединих варијација, те поврени отворени хармонски завршеци упућују на романтичарске – карактерне и слободне варијације.

*Варијације на Шуманову тему и Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему* на сличан начин афирмишу барокне технике у изградњи појединачних варијација (иако је тема романтичарска), а варијациони низ се завршава последњом варијацијом. Различити типови варијација прожимају се у овом делу, а романтичарско усмерење ка фантазији реализује се, као и у претходним варијацијама, на нивоу тематског развоја

---

<sup>49</sup> Вероватно је ово Шуманово дело имало утицаја на Брамсове *Варијације на Хендлову тему* тридесетак година касније.



елемената теме и појави нових мелодија на подлози познатог (варијације десет и једанаест у *Варијацијама на Шуманову тему* и четврта и једанаеста у *Варијацијама на Паганинијеву тему*, прва свеска и четврта и дванаеста у другој свесци). Такође, повезивање неких варијација прерастањем из једне у другу варијацију, доприноси утиску повезаности варијационог низа у целину.

#### 1.4.2 Садејство различитих формалних типова у појединачним варијацијама

На нивоу појединачних ставова уочава се утицај и садејство са различитим формалним типовима у већој или мањој мери, а такође и уплив жанровских карактеристика у њима.

У *Карневалу* се испољава избалансиран однос малих (облик песме) и великих форми (свита). Ово Шуманово дело представља својеврсну збирку различитих видова облика песме, реализованом у скоро сваком ставу на другачији начин (изузети су *Шопен*, реченичне структуре и *Пауза* фрагментарне концепције).

Посебну врсту концепције форме када је у питању обликовање ставова/варијација, налазимо у првом и последњем. У оба става/варијације форма се исцртава као сложени дводел са кодом (**А В Кода**, погледати шему у Прилогу). Сложени облик песме налази се и у реализацији унутрашњих ставова (*Ленгири*, *Reconnaissance* и *Valse allemande + Paganini – А В А*, *A.S.C.H.* и *Панталон и Коломбина – А b А*), док остали ставови представљају различите видове простог облика песме.

Запажа се да и унутар простог облика песме, понављање, односно исписана репетиција одсека указују на варијацију унутар варијације: *Арлекин* је профилисан као **a a<sub>v</sub> ||: b b<sub>var</sub> p a a<sub>var</sub> :||** (пример 30). Овде се посебно запажа да се у другом делу одсеци, у ствари вишеструко понављају. Одсек **b** се сукцесивно излаже варирано, као и репризни одсек **a**, након чега се све заједно понавља. Варијационост која се у овом ставу реализује пресликава се са целине на делове: Сви делови троделне песме се понављају, потом,

интегрисани сегмент **b a** и потом сваки од ових одсека унутар целине. Такође, присуство прелаза, нетипичном за облик песме (или макар за прост облик песме) указује на 'поигравање' са овим формалним типом.

*Еузобијус*, конципиран као троделна песма са исписаном репетицијом првог одсека и двостуко исписано репетицијом друга два одсека – одсека **b** и репризног **a** (**a a<sup>v</sup> b a ba<sup>v</sup> ba<sup>v</sup>**, пример 30); У овом ставу се на сличан начи као у претходном, али без назначених репетиција, наглашава варирање другог дела форме.

Најснажнија афирмација варијационог принципа изградње музичког тока унутар облика песме идентификује се у делу **B** уводног става – *Préambule*, конципираном као сложени дводел (**A B**). У овом сегменту се вишеструко понавља почетни сегмент – прво дословно (репетициј), а потом са изменама још пет пута као **||:c:|| Cvar1 Cvar2 Cvar3 Cvar4 Cvar5** (пример 30).

У наведеним примерима уочен је посебан однос према понављању делова у оквиру облика песме: варирано исписано репетиције (и двоструко) али и варирање одсека унутар облика песме афирмишу посебан однос Шумана према овом формалном типу. Уводни став својом концепцијом (део **B**) као да најављује основну идеју циклуса - варијациону грађу ставова, иако сам материјал увода није онај који се у музичком току варира. Специфичан акценат на варијационом уређењу другог дела форме упућује на то да облик песме на својеврстан начин прераста у варијације. Могло би се говорити о садејству облика песме и варијација унутар варијације/става.

У ставу *Флорестан* реализује се специфичан вид прелазног облика песме – **a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub> b a<sub>3</sub>**, у коме се прва три одсека реченичне структуре интегришу у период, а потом се репризира само једна реченица перода (видети шему у Прилогу). То, на посебан начин, афирмише варијације на нивоу реченица које чине период: реченице се хармонски варирају, уз структурну прогресију – свака наредна реченица се продужава за по два такта.

Пример 30

Р. Шуман, *Карневал*

Посебна реализација облика песме: варијациони принцип у ставовима *Арлекин*, *Еузебијус* и *Preamble*

| <i>Arlequin</i><br>(Vivo) |                  |   |             |                  |             | <i>Eusebius</i><br>(Adagio) |                  |   |             |                |             |             |             |             |             |             |
|---------------------------|------------------|---|-------------|------------------|-------------|-----------------------------|------------------|---|-------------|----------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| a                         | a <sub>v</sub>   | : | b           | b <sub>var</sub> | p           | a                           | a <sub>var</sub> | : | a           | a <sub>v</sub> | b           | a           | b           | a           | b           | a           |
| 8                         | 8                |   | 4           | 4                | 4           | 8                           | 8                |   | 4           | 4              | 4           | 4           | 4           | 4           | 4           | 4           |
| <u>    </u><br>T          | <u>    </u><br>T |   | <u>    </u> | <u>    </u>      | <u>    </u> | <u>    </u>                 | <u>    </u>      |   | <u>    </u> | <u>    </u>    | <u>    </u> | <u>    </u> | <u>    </u> | <u>    </u> | <u>    </u> | <u>    </u> |
| B:                        |                  |   |             |                  |             |                             |                  |   | Es:         |                |             |             |             |             |             |             |

*Préambule*  
(Quasi maestoso)

| A                |                    |                    | B                 |                    |                        |                    |                          |                   |                      |
|------------------|--------------------|--------------------|-------------------|--------------------|------------------------|--------------------|--------------------------|-------------------|----------------------|
| : a :            | b                  | a <sub>1</sub>     | : c :             | c <sub>var1</sub>  | c <sub>var2</sub>      | c <sub>var3</sub>  | c <sub>var4</sub>        | c <sub>var5</sub> | Koda                 |
| 1-6              | 7-14               | 15-24              | 25-35             | 36-47              | 48-67                  | 68-75              | 80-102                   | 103-113           | 114-135              |
| <u>    </u><br>6 | <u>    </u><br>4+4 | <u>    </u><br>4+4 | <u>    </u><br>11 | <u>    </u><br>6 6 | <u>    </u><br>4+4+8+4 | <u>    </u><br>7+4 | <u>    </u><br>4+4+4+4+8 | <u>    </u><br>11 | <u>    </u><br>8 8 9 |
| As:              | as:                | As:                | As:               |                    |                        | f:                 | As:                      |                   |                      |

У другој варијацији Брамсових *Варијација на Шуманову тему* такође се реализује специфично понављање. По облику је троделна песма (a b a<sub>1</sub>) која се понавља. Међутим, посебна димензија у поимању ове 'дупле' варијације је њен завршетак, хармонски отворен према понављању (песме) а потом и према наредној варијацији. Непрекидност која је

постигнута овим гестом додатно афирмише имиц варијација у наведеном сегменту (пример 30а у Прилогу).

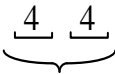
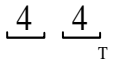
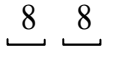

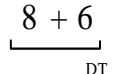
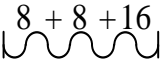
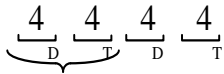
У *Симфонијским етидама* Роберта Шумана облик песме је централна идеја појединачних варијација, па и форме у целини (видети пример 27). У неваријационим сегментима (трећа и девета етида) прелазни облик песме је замењен троделном песмом (у деветој етиди са прелазом и обимном кодом (**a:||:b p a<sub>1</sub> Кода**)). Седма варијација у којој Шуман евоцира старе форме осмишљена је као барокни дводел, а обимна финална етида реализована као рондо са две теме (**A B<sub>1</sub> p B<sub>2</sub> p A B<sub>1</sub> p B<sub>2</sub> p A Кода**, пример 31).




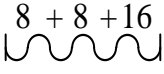
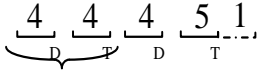
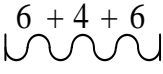
### Пример 31

Р. Шуман, *Симфонијске етиде*

Реализација рондо форме у последњој етиди/варијацији

#### Финале (етида XII)

|                                                                                     |                                                                                     |                                                                                     |                                                                                     |                                                                                     |                                                                                       |                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| A                                                                                   | B <sub>1</sub>                                                                      | p                                                                                   | B <sub>2</sub>                                                                      | p                                                                                   | A                                                                                     |                                                                                       |
| : a a <sub>1</sub> :  : b a <sub>2</sub> :                                          |                                                                                     |                                                                                     |                                                                                     |                                                                                     | a a <sub>1</sub> b a <sub>2</sub>                                                     |                                                                                       |
|  |  |  |  |  |  |  |
| Des: As:                                                                            | Des:                                                                                | As:                                                                                 | es:                                                                                 | As:                                                                                 | es: b: Des:                                                                           | As: Des:                                                                              |

|                                                                                     |                                                                                     |                                                                                     |                                                                                     |                                                                                      |                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| B <sub>1</sub>                                                                      | p                                                                                   | B <sub>2</sub>                                                                      | p                                                                                   | A <sub>1</sub>                                                                       | Koda                                                                                  |
|                                                                                     |                                                                                     |                                                                                     |                                                                                     | a a <sub>1</sub> b a <sub>2</sub>                                                    |                                                                                       |
|  |  |  |  |  |  |
| Ges:                                                                                | des:                                                                                | Ges:                                                                                | Des:                                                                                | As: Des:                                                                             |                                                                                       |

У *Абег варијацијама* тема и варијације афирмишу просту дводелну песму, а исписане репетиције додатно потенцирају варијациони принцип. Чињеница да је материјал теме у одсеку **b** у инверзији такође потенцира варијациони процес у оквиру саме теме. *Финале* има изглед развијене песме ( **a b a1 c+прелаз a2 Кода**) која асоцира и на рондо форму.

У Брамсовим *Варијацијама на Хендлову тему* реализован је омаж барокним варијацијама кроз различите контрапунктске технике унутар ставова. Међутим, појава нове мелодије на подлози старог (форма, тоналитет) афирмише романтичарске варијације фантазијског усмерења. Може се, дакле, говорити о прожимању варијација са жанром фантазије, превасходно из угла тематског рада и развоја.

*Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему* већ у наслову сугеришу везу са жанром етида и виртуозним усмерењем. Свака варијација се може разумети и као карактерни комад са посебним техничким захтевом.

### 1.4.3 Реализација завршних сегмената у варијацијама

Завршни сегменти су у изабраном узорку, најчешће посебно издвојени као финале или су реализовани као обимнија кода. Њихов значај је не само у томе што су посебно профилисани кроз изабрани формални тип, већ и зато што својим обимом неретко представљају целину која по димензијама одговара музичком току који јој претходи. Пажња коју Шуман и Брамс поклањају завршним сегментима форме говори о њиховом посебном статусу у процесу заокружења варијационог тока. У концепцији финала уочавају се они у којима се: а) профилише одређени формални тип (*Симфонијске етиде, Емпромпти, Варијације и fuga на Хендлову тему, Карневал*), б) музички ток слободније

обликује (на начин фантазије, *Абег*) и в) варијациони низ завршава кодом (*Варијације на Паганинијеву тему*, Брамсове *Сонате за клавир* оп. 1 и оп. 2).

У *Симфонијским етидама* Шуман издваја последњу етиду и поднасловом *Финале* и сугестивном ознаком темпа (*Allegro brillante*). По садржају и обиму, димензије *Финала* одговарају укупној дужини претходних етида. Сложеност се исцртава и у грађи самог става: рондо са две теме у коме друга тема представља групу теме (В1 В2), први пут у доминантном (Ас-дур), а други пут у субдоминантном (Гес-дур) тоналитету (пример 31). Прва тема (А) задржава формални контекст теме из варијација (прелазни облик песме), што на својеврстан начин повезује варијациони низ: прелазни облик песме је очуван у варијацијама (осим у седмој) и теми финалног ронда, а циклус у целини испољава карактеристике овог формалног контекста (видети пример 27).

У *Карневалу* завршни став тематски и структурно указује на аналогije са почетним, чиме се, поред тоналног, реализује заокружење циклуса и на ова два музичка плана, а однос ових ставова је избалансиран на глобалном нивоу форме. У почетном ставу (*Preamble*) и завршном (*Плес Давидових савезника*) реализује се сложени дводел (А В) у коме је други део (В) изграђен варијационо (погледати шематски приказ у Прилогу).

*Финале* у *Абег варијацијама* има нарочит значај за форму у целини јер заузима половину укупног музичког тока. Иако се материјал теме препознаје у *Финалу*, он није варијација него индивидуализовани сегмент у коме се тема разрађује слободно, на начин фантазије (како је насловом и предвиђено). Отуда се на релацији тема (валцер) и финале (фантазија) реализује и жанровски контраст, али и заокружење на нивоу варијационог тока у целини.

Монументална фуга представља круну варијационог низа у *Емпромптију*. Последња, десета варијација, прераста у Коду, а она у четворогласну Фугу на материјалу теме. Иза фуге се поново наставља Кода, која на самом крају доноси прочишћене обе теме (басову у целости, а дискант тему у скраћеном облику). Ово последње на посебан начин исцртава симетрију форме у целини и реализује јасно тематско заокружење. Ипак, у овом

Шумановом делу завршни сегмент је специфично грађен јер садржи неколико делова (најдужи и најзначајнији је fuga) који исцртавају сигнал краја, дајући процесу заокружења циклуса нарочиту тежину.

Брамсове *Варијације и fuga на Хендлову тему* већ у називу издвајају fugу као засебан сегмент. Монументална четворогласна fuga на материјалу теме реализује завршницу изразито индивидуализованих карактеристика. На својеврстан начин, иако варијација има двадесет пет, fuga дели форму на два дела, указујући на два принципа рада са материјалом – варијациони и монотематски – у издвојеним сегментима.

Једини варијациони циклус који нема посебно обликован завршетак јесу Брамсове *Варијације на Шуманову тему* – завршавају се последњом варијацијом. Међутим, учача се да, попут Шумановог *Карневала*, Брамс у овом делу нуди различите реализације облика песме. То се може довести у везу са Брамсовим избором теме за варијације.<sup>50</sup> Ипак, и овде се нуди специфичан вид заокружења – повратак на тему у прочишћеном виду, уз темпо (лагани у оба) и структуру музичког тока (троделна песма **a b a1**) који одговарају почетној варијанти теме.

---

<sup>50</sup> О специфичним аналогијама ова два циклуса говори се и у чланку Оливера Нејбоура (O. Neighbour), *Brahms and Schumann: Two opus Nines and beyond* (1984).

## 2. СИМФОНИЗАМ ВАРИЈАЦИЈА

За разумевање клавирских варијација Шумана и Брамса однос композитора према тематизму је од кључне важности. Третман тематског садржаја указује на еволутивну природу у њима. Отуда се процес варирања у овом раду посматра из угла симфонизма, а глобална концепција варијација препознаје као симфонична. Анализа симфонизма, који је у делима Шумана и Брамса, носилац музичког тока варијација, заснива се на идентификацији карактеристичних композиционих поступака. Поред анализе мотивских и тематских релација у којима се сагледава вишеслојност њихових међусобних односа, унутрашња организација симфонизованог музичког ткива варијација укључује и сагледавање облика, као и утврђивање односа према драматургији форме. Да би се разумео однос симфонизма и варијација, потребно је осврнути се на феномен симфонизма.

Симфонизам ће бити сагледан кроз: 1) одређење самог појма, 2) однос, на једној страни развојности, као суштинске сонатне карактеристике и, на другој страни, симфонизма као метода музичког мишљења 3) однос симфонизма и тематизма, 4) одређење појма интонације у асафјевском смислу<sup>51</sup> и 5) однос симфонизма и пијанистичке технике. Одређење појма почива на Асафјевљевом схватању термина и његовом савременом енциклопедијском одређењу (Николаева 2006). Сагледава се и однос према драматургији форме. Феномен развоја се посматра историјски, а потом и кроз сонатност као и кроз његову органску димензију. На оваква промишљања се наслојава елаборирање односа симфонизма и тематизма, у чијој основи лежи мотив и мотивски рад. Посебно је важно и сагледавање тематизма у контексту форме варијација. Најделикатнија веза

---

<sup>51</sup> Код нас се појам интонације примарно сагледава као акустичка појава, док ће се у овом раду користити као средство за објашњење тонских односа на начин како предлаже Асафјев и који је општеприхваћен у руској литератури а за тумачење симфонизма је од кључног значаја.



симфонизма и тематизма може се, према Асафјеву, испратити путем интонационе анализе.. Интонација која се примарно везује за тон и тонске односе (од везе два тона до музичког тока у целини) представља аналитички апарат у проучавању симфонизма. С обзиром на то да се симфонизам изучава ван симфонијског (оркестарског) контекста, веза симфонизма и пијанистичке технике представља још један ослонац у пручавању симфонизма клавијирских варијација Шумана и Брамса.

## 2. 1 Одређење појма симфонизам

Термин, настао у руској музиколошко-теоријској литератури, и даље је највише у употреби у написима руских аутора, али га препознаје и западна традиција.<sup>52</sup> Западноевропску мисао о природи музике и њеној функцији која се значајно развила током XIX века у делима немачких и француских музичких писаца, а упориште има у тумачењу Бетовеновог музичког језика за који се суштински везује симфонијско мишљење, Борис Асафјев разрађује и елаборира у својим теоријским разматрањима. Бетовен, који је значајно преосмислио функцију музичке праксе као и улогу уметника-ствараоца, поставља темељ питањима садржајности музике и њеној комуникативности. Са Бетовеновом музиком је реafirмисана неопходност развоја у музичком току. Управо у његовом стваралаштву, принцип развоја као важан ослонац реализације музичког тока, представља кључ за разумевање симфонизма.

Најшире посматрано симфонизам се може одредити као *уметнички принцип филозофски уопштеног дијалектичког израза живота у музичкој уметности* (Николаева 2006). Међутим, посматрано из угла конкретног музичког дела симфонизам подразумева

---

<sup>52</sup> Давид Хас (David Haas) је проучавао симфонизам и дело Бориса Асафјева, што је резултирало докторском дисертацијом *Form and Line in the Music and Musical Thought of Leningrad, 1917–1932* (1989) и утицајним чланком *Boris Asaf'ev an Soviet Symphonic Theory* (1992); Конен (у 1958: 266) и Чисел (у 1972: 23) идентификују симфонизам у Шумановим варијацијама, док Даверио (у 2007: 65) уочава тенденцију симфонизације клавијирског звука, такође у Шумановој музици; Друскин (у 1988: 88–89) расправља о *методу тематског развоја*, а Масгрејв (у 1985: 9) о *континуираности тематског процеса* у Брамсовим варијацијама итд.

његову унутрашњу организацију, креирање форме. У том смислу симфонизам се сагледава као метод који

*...дубоко и делотворно разоткрива процес настанка и раста [музичког тока], борбу противречности кроз интонационо-тематске контрасте и везе, динамизацију и органско јединство у музичком развоју, његов квалитативни резултат (Николаева 2006).*

Асафјев, који је симфонизам у теоријском смислу промовисао у метод музичког мишљења, инсистира на његовом органском својству, видећи га као *непрекидност музичке спознаје у којој се ниједан елемент не уочава и не перципира засебно у односу на околину* (Асафјев 1918). Историјски посматрано симфонизам се искристалисао на прелазу из XVIII у XIX век, прецизније у (симфонијским) делима Бетовена и потом романтичара. Иако је симфонизам у уској вези са романтичарским начелима уопште, нарочита веза се уочава између симфонизма и литерарних одредница – драме и поезије – у делима немачких писаца (песника) романтизма. Романтизам афирмише интеракцију *појединачног и општег, коначног и бесконачног, индивидуалног и универзалног* (Глушчевић 1967: 14). Појам (музичке) *драматургије*, иако близак појму симфонизам није са њим и изједначен. И музичка драматургија и симфонизам почивају на релацијама напетост – равнотежа, контраст – јединство, што доводи до формирања различитих врста градација у музичком току. Фреквентност градација, у основи, динамизира музички ток. Ипак:

*...симфонијски метод се разоткрива кроз овај или онај вид музичке драматургије, тј. кроз систем садејства елемената развоја који конкретизују контраст и јединство, као последицу деловања [изабране драматургије] и као њен резултат (Николаева, 2006).*

У зависности од карактера садржајности и различитих особености музичке драматургије, могу се издвојити драмски, лирски, епски, жанровски, програмски и друге врсте симфонизма<sup>53</sup>. Заједничко за све врсте симфонизма је дијалектичка размена енергије<sup>54</sup> у музичком току у коме се исцртавају енергетски, односно гравитациони центри<sup>55</sup> чијом сменом се ствара непрекидност, односно флуидност музичког тока. Појам

---

<sup>53</sup> Рад се неће дубље бавити типологијом симфонизма али ће се, у циљу и за потребе истраживања варијација, у моменту када аналитичка процедура то захтева, прецизирати симфонијски метод у одабраном аналитичком узорку, а тиме и припадност (потенцијалној) врсти симфонизма.

<sup>54</sup> *Цео музички ток се, у суштини, појављује као одређен напор усредсређен на то да сакупи енергију и да је, затим, каналише у 'гипке' и лако променљиве пролазе* (Поповић 1998: 105).

<sup>55</sup> Под термином гравитациони центар подразумева се селдеће одређење: *...гравитационо средиште се у музичком току може одредити као место (ситуација,моменат) које је у датом сегменту музичког тока у*

симфонизма се провлачи у многим Асафјевљевим разматрањима о музици<sup>56</sup>, али га можда најпрецизније дефинише у монографији о Чајковском (Асафјев 1972: 238):

*Одређујући неку музику као музику испуњену симфонизмом, ми разумемо непрекидан звучни поток, који тече у низу смењујућих, али сливених музичких концепција, који нас 'вуче', а и сам је 'вучен', непрестано од центра до центра – до одређеног завршетка.*

Упуштање у борбу са материјалом, покретање стваралачког процеса, савладајување свих могућности развоја материјала до крајњих граница, афирмише садржајну димензију симфонизма. С друге стране, симфонизам је израз заједничке свести – уопштавања и у датом процесу наступа као дејствујућа сила која образује општи чулни доживљај и освешћује тај процес доживљаја - он је *проводник* доживљаја (уп. са Наумович 1987: 97). Сажето, симфонизам је драматуршка основа музичког мишљења уопште.

## 2.2 Однос феномена развоја и симфонизма

Као суштинска одлика симфонизма препознаје се развој, било да почива на оштрим и учесталим контрастима, било да се реализује поступно и лагано, подцртавајући његову органску димензију. Развој се такође може схватити и као усмерен процес који води до квалитативно новог резултата и као процес потврђивања продубљеног разоткривања односа уобличених и датих на почетку. Музичка дела која нарочито афирмишу однос

---

*позицији да обједини музичка дешавања која му претходе и она која за њим следе. Употреба термина гравитација у најопштијем смислу указује на силу чије се две особине, својство привлачења и деловање на удаљености, могу сматрати посебно значајним у реализацији музичког дела (А. Сабо: Испуњавање симетрије у музичком облику: питања методологије анализе (дис., Београд 2014, архив Универзитета уметности у Београду, 66); ...гравитација одређује који догађај се са којим догађајем може узрочно повезати (Поповић 1998: 89); запажање о гравитацији које се везује за интонацију, има суштински значај у овој раду: Појаве у процесу интонирања, које можемо назвати осећајима различитог степена напетости и гравитације, изазване су динамичношћу звучног покрета, неопходношћу већег или мањег улагања сила које тај покрет организују, за његово разоткривање, јер материјал музике поседује и чврстину, с једне стране, али способност ка расипању, с друге стране, захваљујући свом протицању (преузето из: Борис Владимирович Асафјев Музичка форма као процес, поглавље Основи музичке интонације (прев. Олга Јокић), у Трећи програм Радио Београда, бр. 141–142, I–II/2009, 373).*

<sup>56</sup> Међу најзначајнија убрајамо (хронолошким редом): *Соблазны и преодоления* (1917), *Симфонизм как проблема современного музыкознания* у: Паул Беккер, *Симфония от Бетховена до Малера* (1926), *Музыкальная форма как процесс* (1971), *О музыке Чайковского* (1972).

напетости и равнотеже, понављања и промене, морају се уврстити у концепцију симфонизма.

Гетеово (J. W. Goethe) бављење односом садржаја и форме, поимање уметничког дела као јединственог организма наслојава се на Бетовеново преосмишљавање функције музике и представља главни стимуланс у рађању симфонизма. Шлегел (Friedrich von Schlegel)<sup>57</sup> генерално позиционира романтичарско стварање као оно које је усмерено ка *бескрајном, непознатом, непрекидно прогресивно динамичном*<sup>58</sup> (уп. Глушчевић 1967: 26), у чему се препознају и принципи симфонизма као таквог. Бетовеново грандиозно, разнолико и последично мењање једне идеје представља суштинску карику у њеном третману – њено преображавање – нераздвојиво од основне идеје, чиме се реслизује *унутрашња, органска неопходност и прогрес* (Наумович 1987: 95).<sup>59</sup> Инсистирањем на стварању *веза* у музичком току наглашава се моменат континуираног дешавања (Круг /W. T. Krug/),<sup>60</sup> према Орлова 1984: 44).

Слично поимање природе музике основа је и Асафјевљевог поимања симфониичности музичког дела, одређеном у појму симфонизам. Веза са романтичарским естетским промишљањима о природи музике важна је и због тога што управо у богатој музичкој баштини романтичара (Шуман, Брамс, а почев од Бетовена) Асафјев идентификује *симфонизацију* музичког ткива која не мора бити нужно везана за симфонијски жанр: *Није свака симфонија симфониична* (Асафјев 1972: 238). Он симфонизам препознаје као музички покрет на релацији равнотежа – њено нарушавање – поновно успостављање равнотеже. Музика се разуме као непрекинути континуитет, реализован кроз покрет, трајање, као непрекидна сукцесија, а не као изоловани тренутак, сам себи довољан.

---

<sup>57</sup> Фридрих Шлегел (1772–1829) је најзначајнији теоретичар немачког романтизма, писац, мислилац, који је са својим братом Августом Вилхелмом Шлегелом (August Wilhelm von Schlegel, 1767–1845) у часопису *Атенеум* (*Athenäum*) који су заједнички основали, промовисао филозофске, књижевне и уметничке идеје романтизма.

<sup>58</sup> Глушчевић (1967: 27) допуњава овај став и у следећем запажању: *Романтичарски дух се односи корозивно према свему што је завршено, дато, присвојено, одређено, поседовано*. Такође, сличан став налазимо и код Мејера (Leonard B. Meyer, 1996: 163): *...романтизам је сликовит, недовршен, отворен...*

<sup>59</sup> Подсећамо да је немачки мислилац Хердер (Johann Gottfried von Herder) нарочито инсистирао на идеји *органског* и *организма* у музици (Хердер (1744–1803), немачки критичар, песник и филозоф, водећа фигура књижевног покрета *Sturm und Drang*, један је од утемељивача романтизма).

<sup>60</sup> Круг, немачки романтичарски естетичар, филозоф, близак Канту.

Будући да се симфонијам огледа и у непрестаном наслојавању квалитативно новог у музичком току, у простирању енергије у музичком току, неминовно се успоставља веза симфонијам и тематског развоја. Интензитет тематског развоја је, по Асафјеву, кључан за одређење форме као (не)симфоничне. Померањем центара гравитације, исцртавањем музичког тока од једног до другог центра гравитације који се формирају у овој дијалектичкој размени енергије, ствара се непрекидност коју Асафјев препознаје као симфонијам. Музика, сама по себи, али и симфонијам као платформа музичког мишљења, представља такво искуство које, у најкраћем, говори о тоновима, о њиховој значењској сили, о 'унутрашњем кретању', о нарушавању и успостављању равнотеже. Није, дакле, толико важно какав је покрет (брз или лаган, оштар или постепен) реализован у музичком току, већ је суштински важна *непрекидност* кретања као таквог.

Однос истоветности и контраста у међусобном садејству остварују неопходан музички покрет, изражавајући тиме његову динамичку суштину. Из различитих степена контраста – од најједноставнијих до сложених – формирају се различити односи компоненти музичког израза у музичком току (уп. Асафјев 1971: 193). Различите етапе развоја у музичком току проистичу једна из друге, чиме се остварује оно што Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) назива развојем *по дубини* (Николаева 2006). Развој се, по Асафјеву (Асафјев 1971: 236) може схватити као звучно пространство, којим располаже музика, при чему се трајање музике може разумети као звучно-временско 'растежање' (време испуњено звучном материјом).<sup>61</sup> Просторно-временско схватање музичког дела је од изузетног значаја: форма траје, развија се, а није 'замрзнута' представа исказана коначношћу слике пред гледаоцем.

До развоја се долази кроз све сложеније захтеве композитора да се музиком изразе осећања и идеје. Историја развоја се и препознаје као суштина европског симфонијам. Симфонијам је, дакле, динамичка категорија заснована на дијалектици развоја. Форма, опредељена кроз развој, сједињује конструктивност (споља) и процесуалност (изнутра) јединственог музичког здања. У том смислу, јединство музичке форме означава спрегу архитектонске уоквирености и тематске еволуције. То нас доводи до прихваћеног схватања музике као *активног* процеса, у коме се она (музика) увек изнова ствара у

---

<sup>61</sup> Асафјев симфонијам не разматра ван развоја, већ га освешћује као технички принцип који у свакој епохи покрива *трајање форме* (Асафјев 1971: 236), и који представља сложен и дуготрајан процес, а пут истраживања отвара бројне могућности реализације.

простор-времену.<sup>62</sup> Отуда је енергетски сукоб тема у сонатном облику покретач симфонизације музичког ткива. Прецизније, са успостављањем *сонатности* музика је добила одлучујући стимуланс за интензивирање развоја у музичком току. Иако се симфонизам не своди на сонатну шему, суштина симфонизма се открива у супротстављању и развоју различитих тенденција. Дијалектички процес (равнотежа-неравнотежа) који се открива у процесу симфонизације музичког ткива стога се примарно везује за сонатност.

Међутим, снажне рефлексије карактеристика сонатности проналазе се и у различитим жанровима и формама као суштинско својство музике, њена *процесуалност* (Асафјев 1971). У том светлу се и може разумети и да Шуман своје етиде – варијације за клавир из оп. 13 назива симфонијским.

## 2.3 Симфонизам и музички тематизам

Ови појмови тесно су повезани. Асафјев приближава термине *мотив, тема, мелодија*.<sup>63</sup> Темом сматра јасно изражену, односно карактерну звучну целину, чије исходиште – мотив – енергетски покреће њен развој. Сукоб тема даље динамизира музички ток.

*У основи форме лежи различит степен односа међу темама (музичким мислима), међу саставним члановима дате композиције...У основи принципа тематског развоја лежи идеја органског устројства, раста, развоја, сазревања и умирања звучне ћелије, чији живот представља обједињујућу и повезујућу нит у околностима непрекидне смене односа (Орлова 1984: 210).*

Термином *музички материјал* који представља шире одређење тематизма, Асафјев опредељује музичку форму која је човековом свешћу издигнута на ниво складне целине -

---

<sup>62</sup> Берислав Поповић у својој студији *Музичка форма или смисао у музици* бави се овим феноменом перманентно, али и издвојено (одељак 3. *Музичко простор-време*, стр. 65–72). Став који је у основи веома близак Асафјевљевим промишљањима је и Поповићево уверење о *постојању чврсте повезаности између простор-времена једног музичког дела и распореда музичке грађе у њему* (Поповић 1998: 67). Бобровски (1989: 30) такође сматра да су са *драматуршким рељфом* тесно повезане просторне и временске координате.

<sup>63</sup> У складу са разматрањем феномена симфонизма кроз интонацију је и следеће одређење мелодије: *Мелодија је музичка мисао која...настаје као последица повезаног низа интонација* (Попова 1958: 47).

организма. Музичка тема отуда постаје репрезент музичког дела и објекат развоја на коме форма почива. Симфонизам се, дакле, може испратити као процес еволуције музичке материје.

У симфонизираним музичким току препознају се различите врсте рада са музичким материјалом: 1. уколико је у првом плану динамика контраста, наглашена је сонатна драматургија, заснована на мотивско-тематској *развијаности*; 2. уколико је профилисан унутрашњи раст, који постепеним *наслојавањем* мотивских/тематских варијанти формира музички ток, наглашене су црте лирског *приповедања*; 3. такође, може бити наглашена *различитост* у јединству, која се најчешће препознаје у варијацијама; у самом музичком ткиву ова непрекидност се различито манифестује: као згушњавање, сабирање одређених момената, презначење у своју супротност, стварање новог својства познатог, експлозију, синтезу појава и друго.

Од посебног значаја за истраживање у овом раду је чињеница да се симфонизам препознаје и у делима која су у својој основи монотематска, као што је то случај са варијацијама. Усложњавање музичког кретања у романтичарским варијацијама које се формално одређују као карактерне, слободне, фантастичне и слично, могуће је одредити као *варијације динамичног типа са симфонијским развојем тематског материјала* (Асафјев 1971: 42).

Историјски развој варијационе форме, у којој принцип истоветности /препознавања сличности доминира над принципом контраста/уочавања различитости и над усклађивањем његовог кретања и појачавања контраста – даје могућност постепене еволуције све даљих и смелијих отклона од теме. Препознавање сличности проистиче из способности да се кроз дужи процес наслојавања све различитијих промена у варијацијама, *постепено* реализују све већа удаљења од теме.

Могуће је издвојити (према Асафјев 1971: 42) три степена еволуције препознавања сличности у оквиру теме са варијацијама: 1. Тема се задржава у свим појавама а мења се садржај *над* њом. Овде се сагледава директна аналогија са енглеским *граунд* (*Ground*) варијацијама, а потом и најразвијенијим врстама овог усмерења – чаканом и пасаканом (XVI–XVII век); 2. једноличност понављања теме превазилази се њеним *украшавањем*, док су остали елементи теме задржани; 3. уношење све значајнијих измена у тему, почев од

декоративних, до, у најсложенијим ситуацијама, *симфонијског* развоја (XIX век). Иако је понављање опште својство рада са музичким материјалом, промене његових одређених слојева најјасније се испољавају у теми са варијацијама. Варијације које се заснивају на принципу *препознавања сличности* радије него према *издвајању различитости* (Асафјев 1971: 41), омогућавају еволуцију варијација постепеним усложњавањем у односу на тему. Дословно понављање се управо и превазилази различитим видовима измењеног при његовом поређењу са почетним узорком (темом), а само понављање добија значење подстицаја развоја – платформе симфонизма.

Најједноставнији вид измењеног понављања – орнаментирање музичког материјала (у претходном пасусу под тачком 2.), најчешће се реализује кроз ритмичку компоненту 'уситњавањем' покрета, арпеђирањем.<sup>64</sup> С друге стране, уколико је понављање истог материјала тонално промењено, препознавање на раздаљини бива упадљивије. Мада процес тоналних промена унутар сонатног алегра има посебан значај, препознат у другачијем формалном контексту, он представља вид симфонизације музичког ткива с обзиром на то да и систем тоналних промена представља вид разраде материјала.

Могуће је уочити два различита начина у раду са темом (према Рети /R. Reti<sup>65</sup>): 1. контрапунктску имитацију и 2. тематску трансформацију. Иако ова два поступка нису изолована, познато је да је за барокну форму типично ово прво, док је за сонату и симфонију типично да друга тема која изгледа (или се чини да изгледа) као потпуно нова, у ствари извире из прве и настаје њеном трансформацијом. Симфонизам који се у значајној мери афирмише кроз технику тематског рада у развијеном симфонијском стилу (романтизма), усмерава тематски рад на извирење тематског материјала из претходног. Ова техника је утолико ефектнија уколико је спољашња сличност тема мања. У том смислу, напор композитора је (према Ретију, у 1961: 57), усмерен не на наглашавање порекла теме, него напротив, на његово прикривање.

---

<sup>64</sup> Иако су акордско разлагање и арпеђирање хармонске појаве, при варирању, уколико се хармонски ништа или мало мења, ритам је тај који уноси динамизацију у музички ток.

<sup>65</sup> Рудолф Рети је аутор значајне студије *The Thematic Process in Music* (1961), у којој се однос према тематским процедурама у музичком току примарно сагледава кроз Бетовеново стваралаштво.



Тематска трансформација мора бити најзначајнија, чврсто повезана са извором свог порекла, а опет, неупадљива и ненаглашена у спољњем резултату. И док контрапунктски поступци подразумевају понављање теме кроз различите технике, са намером да се тема препозна, техника трансформације тежи стварању новог, што се може довести у везу са романтичарским варијацијама. Такође, романтичари остварују такав контрапункт који не претендује на издвојене контрапунктске линије, него на стопљеност са фигурираним сегментима, што за последицу има да су такве композиције привидно хомофоне. Такође, треба имати у виду да тематски и мотивски слој нису синонимни. Мотивска хомогеност је само израз еволутивног профилисања тематског садржаја у симфоничном музичком току, независно од формалног контекста и жанровског<sup>66</sup> опредељења у коме чак ни пратња није пука пратња него је (мотивски) повезана са главном материјом.

У процесу трансформације музичког материјала могуће је издвојити тематске трансформације (синхроне) од развојних варијација (дијахроне, уп. Мејер 1996: 332–333). У тематским трансформацијама, различите верзије мотива, иако сукцесивне у пракси, посматрају се као део неуређеног низа. Највећи број теоретичара који дискутује о мотивском јединству усвојио је синхрону позицију (Рети, Ханс Келер (Hans Keller<sup>67</sup>)), објашњавајући релације мотива и тема једних према другима или према имагинарном узорку из ког варијанте проистичу, расправљајући о нивоима подређености. Дијахрона интерпретација разматра мотивско јединство кроз градицију нарастања, развој и варирање. Природу таквог процеса проналазимо и у феномену симфонизма. Термин *развојне варијације (Developing Variation)*<sup>68</sup> указује на снажнији захтев, иако не и експлицитан, бар на први поглед. Процес мењања условљен је сопственим смислом, тако да се развојне варијације не посматрају само као скуп техничких могућности мотивских преображаја, већ

---

<sup>66</sup> Имајући у виду да је *жанр* широко распрострањена категорија, навешћемо став на који се ауторка рада ослања: *Жанр – то је врста [музичког] остварења опредељеног општим карактером његовог садржаја...тако настају фантазија, балада, поема итд....Карактер се огледа и у покрету, па се могу издвојити играчки, маршевски, хорски и др. жанрови. У односу на средства испољавања и аудиторјум могуће је жанровски разликовати инструменталну и вокалну, оркестарску и оперску, естрадну, масовну итд. врсту* (Тјулин и други 1965: 12).

<sup>67</sup> Келер (1919–1985) је аустријски музиколог, музички критичар, виолиниста који је радни век провео у Енглеској, а једна од најзначајнијих његових студија је *Essays on Music* (објављена 1994. год.)

<sup>68</sup> Термин 'развојне варијације' (*Developing Variation*) увео је Шенберг (A. Schoenberg) у потрази за адекватним тумачењем тематских процедура, њиховој континуиранисти и економичности у Брамсовој музици. Фриш (Walter Frisch) је овај принцип елаборирао у својој познатој студији *Brahms and the principle of Developing Variation* (1984).

се издижу на ниво принципа.<sup>69</sup> Основно питање је (према Ретију, у 1961: 139), не тематска трансформација као таква, него како се тема путем трансформације развија, у чему препознајемо суштинске одлике симфонизма.

У контексту проучавања романтичарских варијација позиција теме и однос према њој су од суштинског значаја. Класификација тематских односа која се показује сврсисходном за овакву врсту елаборација подразумева (према Ретију, у 1961: 240): 1. имитацију, која представља понављање теме која се ишчитава дословно, инверзно, ретроградно итд.; 2. варирање, које обухвата незнатне промене, орнаменталног типа; 3. трансформацију, која означава креирање нових видова теме уз задржавање препознатљивих карактеристика полазног исходишта; 4. индиректну сличност, која подразумева стварање веза кроз сродне карактеристике. Сходно овоме, о трансформацијама се говори, не као о варирању постојеће теме, него као о новом изразу у коме се идентитет теме открива испод површине. Такође, мотивско понављање није дословно него и оно трпи трансформације. У основи, трансформација јесте преобликовање постојећег, то је креативни процес у коме преображавање резултира креирањем новог, не губећи никад везу са исходиштем. Трансформације материјала у којима пораст динамизације музичког тока удаљењем од исходишта не ометају препознатљивост извора, налазимо на линији Бетовен – Шуман – Брамс.

---

<sup>69</sup> Питање шта условљава редослед мотивских промена није предмет теоријских дискусија.

## 2.4 Интонација

Симфонизам и музички тематизам су тесно повезани у контексту интонације – на начин на који се она сагледава у теоријским поставкама Асафјева. Тема, из овог аспекта, представља *...јасно оформљену звучну материју или карактерну звучну организацију...* (Орлова 1984: 210). Сама по себи тема је у основи дијалектична јер и покреће и стабилизује музички ток. Једно од важних својстава теме – њена рељефност – обезбеђује јој гипко трансформисање у музичком току. Другим речима:

*Тема јесте интонација која у 'току' монументалних форми не губи своју изражајност, увек је препознатљива и 'добродошла' за слух као извор и основа симфонијског развитка* (Асафјев 2009: 387).

Иако је у претходном ставу сагледана тема кроз призму интонације<sup>70</sup> и симфоничности без позивања на било који формални образац, посматрано у контексту варијација, наилазимо на одређење теме које суштински погодује њеном позиционирању у оквиру овог формалног контекста: *не губи своју изражајност, увек је препознатљива и 'добродошла'*.<sup>71</sup>

Како се у основи теме налази мотив, питање односа тонова у оквиру мотива, упућује на сагледавање тонова кроз призму интонационе теорије. Према Асафјеву, тема и шире – музика, и јесте могућа само преко интонације и освешћивања процеса интонирања, односно музика се освешћује као звучни покрет (видети у: Асафјев 1971<sup>72</sup>). Сходно томе, интонација се разуме као осмишљавање звука а не акустичко констатовање тачног или нетачног тона. Интонација, дакле, није само извођачка одредница него се афирмише као процес (уп. са Олга Јокић 2009: 361).

Као основни вид интонације узима се однос два тона у суседно-надовезујућем следу. Различити видови тих односа стварају покрет. Покрет тонова, било хоризонтални било вертикални иницира динамизацију тонских односа. О интервалима се говори као о

---

<sup>70</sup> Навешћемо и став Т. Попове (*Музикални жанрове и форми*, Софија 1958) : *Музичка интонација је опредељена тоновима, њиховим висинама и односима тих висина. Свака музичка интонација подређена је законитостима музичке логике, а пре свега логици ладо-организације.* (видети фусноту 24).

<sup>71</sup> Слично прецизирање теме за варијације налазимо већ код Коха (Heinrich Christoph Koch, 1793: 290): *Тема за варијације изискује једну једноставну, течну, али за многе промене прилагодљиву мелодију, чије карактеристике у музичком току неопходно остају препознатљиве.*

<sup>72</sup> Позната студија Б. Асафјева *Музичка форма као процес* се у целини, а и издвојено, од одељка *Интонација*, бави овим феноменом.

кретању и мелодији и као о статисти, односно динамици акорада, тј. о хармонији, која се проширује и на тоналност у целини. Интервал, као показатељ интонације шири се и на форму и омогућава превазилажење конструктивног шематизма. Поређењем и уочавањем сличности и различитости освешћује се покрет тонова. Тиме *процесуалност* избија у први план, а однос тонова препознаје се као *развој* музичке материје.<sup>73</sup> Покрет тонова, настао њиховим суодношавањем, доводи до стања тонске напетости – једног од основних квалитета феномена интонације који директно води симфонизму.

Ако се вратимо на чињеницу да су односи тонова у музици представљени међусобним интервалским релацијама, тонска напетост је уједно и емоционално-значењско својство интонације. Другим речима, интонација се разуме и као психолошки и као акустички феномен.<sup>74</sup> Два звука могу ступити у низ односа, а сваки следећи такав однос, као и њихова свеукупност, доприноси музичком покрету. Могу се издвојити три фактора мелодије (према Асафјеву), која настају као резултат свеукупног хоризонталног кретања тонова: 1. растојање тонова; 2. усмереност тонова мелодије и 3. степен динамизма међу тоновима мелодије. Термини које Асафјев предлаже и којима се звуковни покрет процесуира - линија, мелодијско ткање, цртеж, 'лад',<sup>75</sup> равнотежа – погоднији су за разумевање симфонизма од статичних школских – глас, контрапункт, мелодија, тоника, дајући тако и самим терминима пластичност, позивајући на покрет.

Покрет који настаје у односу два тона остварује неравнотежу/напетост у музичком збивању, док понављање или враћање на изходишну тачку ствара равнотежу /смирење. Ови односи равнотеже и неравнотеже тонова који стварају покрет, усложњавањем међусобних односа и нарочито избором тих односа, резултирају *симфонизираним* формом. Симфонизираним музичким ткивом се, дакле, може сматрати манифестација

---

<sup>73</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман се у својој књизи *Пред музичким делом* (Београд 2007), у оквиру поглавља Дело: објективност, доживљај, свест бави питањима музичке материје и тона уопште, полемишући са бројним ауторима, полазећи од *фундаменталне сонорности* (*Ursatz*).

<sup>74</sup> Свеобухватност појма интонација (према руским ауторима) исказује се у његовом дисперзивном схватању и тумачењу, а у овом раду се посматра у контексту симфонизма, као његова најважнија одредница.

<sup>75</sup> Лад је термин преузет из руске музичко-теоријске литературе и који има широку примену и код нас, а најчешће се користи у тумачењима хармонских појава, превасходно за *осциловање тонике и тонског рода* као и за *могућу комбинацију хармонских елемената паралелних тоналитета* (уп. са Деспих 1994: 24). Асафјевлева истраживања указују на примарно мелодијски аспект лада (уп. Б. В. Асафјев *Музичка форма као процес*, поглавље Основи музичке интонације (прев. Олга Јокић), у *Трећи програм Радио Београда*, бр. 141 –142, I–II/2009, 366). Такође *лад може да буде опредељен као систем интонација* (Попова 1958: 41).

противречности одабраних интонативних релација. Различит степен напетости и равнотеже условљен је динамиком звуковног покрета по себи, а не субјективним представама.

Поред непосредних, могу се у музичком току идентификовати и симболичке интонације, проузроковане ванмузичким сензацијама. Овако настале асоцијације поредиве су са говорном семантиком а резултирају настајањем формула, тј. препознатљивих клишеа<sup>76</sup>. Ипак, треба нагласити став по коме у музици нема ничег симболичног (Асафјев 1971: 208), већ да има смисла говорити о музичкој семантици. Интонација представља *музички говор* кроз који се музичка форма једино и остварује (Асафјев 1971: 208).<sup>77</sup>

Питање односа говорне и музичке семантике поставио је још у XVIII веку у својим промишљањима и темељно разрадио познати мислилац Жан Жак Русо (Jean Jacques Rousseau<sup>78</sup>), сматрајући да је ритам за мелодију оно што је синтакса за говор. Интонација је повезана са преношењем *смисла*<sup>79</sup> у музику – што одговара и Асафјевљевом поимању интонације. Изражајност се препознаје као *језик који пева и мелодија која говори*, чиме се манифестује јединство у музичком току (Русо, према Орлова 1984: 29). Веза звука и његовог преосмишљавања суштинска је у контексту интонације (Радишчев,<sup>80</sup> према Орлова 1984: 35).<sup>81</sup>

Посебно је важно и питање односа делова и целине у музичком току. Одсуство усаглашености и сразмере међу деловима може утицати на доживљај целине. Дијалектичко начело стварања музичке целине препознаје се и у ставу да је *учење о форми*

---

<sup>76</sup> О овоме ће бити речи у Шумановом *Карневалу* и *Абег варијацијама*. За аналитичка разматрања у другим композицијама које су предмет анализе овде, симболичне интонације имају мањи значај (или га уопште немају), те је дубље елаборирање овог феномена изостављено, а биће аналитички испраћено у разматраном узорку, у складу са захтевима истраживања у оквиру дисертације.

<sup>77</sup> И овде Асафјев прави разлику између сликовитих представа и симбола. Наиме, симбол је, попут наведених 'школских' термина статичан и апстрактан и није у складу са 'покретном' природом музике.

<sup>78</sup> Жан Жак Русо (Женева 1712 – Ерменонвил 1778), швајцарско-француски филозоф, писац, теоретичар, и самоуки композитор. Као најутицајнији филозоф просветитељства утицао је на формирање погледа свог времена. Стварао је под утицајем Хобса (Hobbes), Паскала (Pascal), Лока (Locke), Дидроа (Diderot), Декарта (Descartes). Својим радом је утицао на истакнуте филозофе: Канта (Kant), Фихтеа (Fichte), Хегела (Hegel).

<sup>79</sup> Берислав Поповић је *смислу* дао суштински значај, постовећујући и саму музичку форму са смислом, што се закључује већ и из самог назива његове познате студије (видети у фусноти фуснотом бр. 2 у овом раду)

<sup>80</sup> Александар Николајевић Радишчев (1749 – 1802), руски књижевник, песник, филозоф и критичар, водећи представник Просветитељства у Русији XVIII века (уп. Суботић 2008: 293–311)

<sup>81</sup> На овај начин реализовано 'поунутрење' звука и јесте пут ка Асафјевљевој интонационој теорији. Запажа се да је звук својствен и животињама (птицама), али и да га човек не учи од њих већ се људска мисао везује за звук (уп. са Орлова 1984: 35).

– учење о трансформацијама (Гете, у Орлова 1984: 43–44). У поимању музике кроз човеково искуство, кроз однос тонова који иницира унутрашње кретање и нарушавање и успостављању равнотеже препознаје се интонација као упориште симфонизма (уп. Орлова 1984: 42–44). Звук свој значај добија само у релацијама са другим звуцима. Слична размишљања о релацијама међу тоновима, о њиховом осмишљавању срећу се и код композитора већ у раном романтизму (Вебер /Carl Maria von Weber/, Шуман, Орлова 1984: 44).

Шуман указује на повезаност целине, како на локалном, тако и на глобалном нивоу. Однос према целини Шуман исказује и кроз став да се, *истовремено са мишљу, ствара и форма* (Шуман, према Орлова 1984: 44). С тим у вези, кулминација у музици – центар гравитације, за њега је од суштинске важности, сматрајући да од тих центара гравитације, испољеним у амплитудама тензије и олакшања, зависи и лакоћа или сложеност концепције музике. Романтичаре занима и улога појединачних компоненти музике, у првом реду мелодије. Мелодија је у основи музике, њен почетак и крај, другим речима - континуираност музичке мисли исказана је мелодијом.

*Деветнаести век, са својом културом 'породичности' и 'породичне затворености' упоредо са тенденцијама ка субјективизму са његовим изражавањима 'за себе', супроставио је 'репрезентативној' арији интимно-интонациону културу лида (Lied) са његовом богатом поетизацијом човекове душевности. То је била освојена битка романтичара, чиме је отворен пут даљим победама психолошког реализма: у разноликости лида искристалисале су се кратке интонације најтананијих нијанси душевности и људскости (Асафјев 2009: 385).<sup>82</sup>*

Могуће је издвојити и посебне карактеристике, битне за интонациону теорију: 1) чврсто укореван став да се *музика, као и говорна граматика, јавља као граматика организације звука* (звучна граматика, Орлова 1984: 23) и у вези са тим проницање у 'језички' смисао издвојених изражајних музичких средстава као и њихову синтезу. Ово је од суштинског значаја за истраживање у овом раду, као и 2) однос према третману музичког материјала од стране музичких стваралаца (XIX века); 3) реинтерпретацију односа садржаја и форме; 4) придавање различитих карактера изражајности музике по

---

<sup>82</sup> Отуда можемо срести у лаганим ставовима Брамсових *Соната за клавир* оп. 1 и 2 мелодију - интонацију лида као избор за тему у оквиру теме са варијацијама. Претпоставка је да оваква интимно-лирска тема-интонација представља одговарајуће тло за потоња (душевна) преображавања у оквиру варијација.

вољи разума; 5) неопходност унутрашњег слушања, *не толико у речи и звуку него у уму*<sup>83</sup> (Орлова 1984: 23); 6) битисање интонирања као уметничке интерпретације креиране од стране композитора а потом и извођача и слушаоца (уп. са Орлова 1984: 41). Појава Бетовена, у чијем се стваралаштву транспарентно афирмише дијалектика садржана у наведеним композиторским тежњама, представља један од водећих ослонаца у формирању интонационе теорије Асафјева и симфонизма као метода у изучавању организације музичког дела.

У центру интонационе теорије је проучавање мелодије, а ту се посебно издвајају две законистости: 1) Логика смене тонова унутар опредељеног система (*лада*) – привлачење, груписање унутар тог система, које подразумева и захваћеност у нов систем (однос скуп/подскуп); 2) Закон строге економичности и избора тонова унутар система: након скока нпр. следи попуњавање тонова који недостају, било поступно или на неки други начин, што доводи до интонационе избалансираности и осмишљавања понављања појединог тона. Мелодија се везује и за бас (почев од барока у генерал-басу), при чему се истовремено реализује и његова хармонска улога.<sup>84</sup>

Интонационо промишљање музике нарочито се повезује са елаборацијама аутора који посматрају музички ток кроз призму тематизма.<sup>85</sup> Наиме, музички ток се разуме као непрекидност која је у свом току гипка, подложна променама и суштински означава идеал. Тема, која представља видљиву реализацију тог унутрашњег кретања, његову конкретизацију, разуме се као материјални феномен. Могуће је (према Бобровском, у 1989: 17–21) издвојити четири вида унутрашњег тематског развоја: а) варијантни, у коме преовладава тенденција ка упоређивању, а главни протагониста (тема) има улогу покретача збивања; б) продужени (*продолжающей*), у коме тема има уређивачку улогу, јер у приливу новог увек остаје део старог; в) варијантно-продужени развој, као комбинација

---

<sup>83</sup> Иако су у проучавању интонације психолошки аспект слушања музике, перцепција и унутрашњи доживљај звука изузетно значајни, елаборирање ове врсте запажања захтевало би посебну студију која се оваквим односима бави. За потребе овог рада, интонација се разуме као платформа за разоткривање симфонизма у варијацијама за клавир Шумана и Брамса.

<sup>84</sup> На овој двострукој улози баса као мелодије и као хармоније темељи се, у значајној мери, и Брамсов однос према варијацијама (уп. Зизман (Sisman) 1990: 132–134).

<sup>85</sup> Осим Ретија, о коме је било речи, значајно је у том смислу поменути Бобровског и његову утицајну студију *Тематизм как фактор музыкалног мышления* (1989).

претходна два; и г) разрада, заснована на принципу очувања (истоветности) и/или принципу промене.

У музичком току је могуће препознати ове врсте тематског развоја издвојено, али се оне најчешће комбинују и прожимају, што резултира низом решења. Овде се разоткрива и преовладавање једне од две фундаменталне обликотворне тенденције: тенденција ка упоређивању и тенденција ка обнављању. Оне нису изоловане у музичком току, него садејствују у живој музичкој материји кроз дијалектички процес. У варијантном развоју преовладава тенденција ка упоређивању, јер главни протагониста (тема) има улогу покретача збивања, при чему варијантност представља вид обнављајућег понављања. При продуженом развоју однос је обрнут – главни протагониста обнављања (тема) има уређивачку улогу јер у приливу новог увек остаје део старог. Садејством ових принципа (под в) исцртава се и драматургија форме.

Значење теме у музичком току може бити различито. Наиме, у свакој теми могуће је издвојити њен суштински део – мотив, односно *језгро*<sup>86</sup>, које у музичком току може попримити функцију теме у целини. Такође, могућ је и обрнут процес – тема може преузети функцију мотива, односно језгра. У различитим формалним контекстима, део форме се може разумети као тематски субјекат. Све наведене позиције теме у аналитичком узорку представљају основу за разумевање симфонизма.

---

<sup>86</sup> Језгро је термин преузет из литературе (*јдро*/ Бобровски 1989/, Асафјев 1971, 'skeleton'/ Шенберг 1967/, *kernel*/ Даверио 1997), а који означава суштински део теме, који се у највећем броју ситуација изједначава са *мотивом* (у значењу и одређењу које се као општеприхваћено код нас, налази у актуелном уџбенику *Наука о музичким облицима* Д. Сковрана и В. Перичића), али се у неким ситуацијама идентификује и као мање самостална јединица од њега (нпр. већина аутора руске школе назива познати мотив *a-es-ce-xa* из *Карневала – интонацијом*, из разлога што у одређеним контекстима ови тонови немају значење мотива, него се тек са околином интегришу у мотив). Због тога ће употреба термина *интонационо језгро* (*i*) у раду бити и синонимна са мотивом, и самостална уколико се ради о испод или изнадмотивској целини.



## 2.5 Однос симфонизма и пијанистичке технике

Иако мотивски/тематски развој на платформи интонативног поимања суштински одређује симфонизам, веза са примарним медијем – симфонијским оркестром се не сме занемарити (уп. са Маринковић 2004: 93). Наиме, симфонизам који се (поред изворно симфонијског жанра) најизразитије препознаје у клавирским делима огледа се и у преношењу оркестарских манира и поступака на клавирски медијум. То се у мањој или већој мери одражава на фактуру клавирског става. Симфонизам се такође процесуира и у концертним, камерним и вокално-инструменталним жанровима, али је његово дејство најснажније у клавирској музици. Ово је најпре разумљиво из визуре знатних техничких и изражајних могућности које клавир дозвољава.

У симфонизираним клавирским ткиву уочава се мотивски рад као суштинска карактеристика процесуирања симфонизма. Дијалог између дисканта и баса, репетиција тона, унисони арпеђо, поставка акорда, динамика, артикулација, нагла промена регистра – само су неки од поступака у раду са материјалом који сугеришу оркестарску звучност клавира, али која суштински не одређују симфонизам.

Подражавање оркестарских поступака само подупире кључну манифестацију симфонизма – мотивско ткање звучне материје и устремљеност ка циљу (крајњем или локалном). То често значи и избегавање и формирање посебног статуса (најчешће слабљења) сигнала краја унутар музичког тока, уланчавање почетка и краја (уп. са Бројлес (Broyles) 1983: 228–230). Својства музичког материјала могу се сматрати симфонијским уколико су она (према Асафјев 1971) обједињујућа за целину – што се манифестује заокруженошћу форме и повезаношћу и међузависношћу музичких компоненти које остварују развој у оквиру те целине. На тај начин музичко дело се представља као систем уређених односа. Музичка средства која се, у функцији јединства и развоја, профилишу унутар симфонизма, у оквиру различитих типова форме и од стране различитих композитора, индивидуално се третирају, између осталог и у погледу пијанистичке технике.

Пијанистичка техника има заједничке карактеристике са варијационим методом (Масгрејв 1985: 26). Шуманова препознатљива карактеристика је и зависност од баса и

мелодије као важних момената у процесуирању интонативних релација. У *Симфонијским етидама* смена варијација и етида указује на значај пијанистичке технике у концепцији форме и идентификацији симфонизма. Такође, органско тематско израстање спојено је са клавирским виртуозним потенцијалом (уп. са Чисел 1972: 23).

Код Брамса је зависност од басове теме изражена кроз унутрашњу трансформацију мотива у којој канонска техника има нарочит значај, не само на тематском плану, него и у реализацији пијанистичке технике: Стварају се густе испреплетени односи фактуре и мотивског развоја, који креирају један од аспеката Брамсовог индивидуалног пијанистичког стила. Од три жанра за клавир која су интересовала Брамса – соната, карактерни комад и варијације – последњем је посветио највише енергије, користећи се клавиром као најтечнијем и технички најразвијенијем медијуму, у Брамсовом стваралаштву надмоћнијем од осталих сфера деловања. Препознатљивост пијанистичког стила код Брамса нарочито се огледа и у низовима терци и сексти и супротном кретању које резултира великом количином случајних и реских дисонанци (уп. Масгрејв 1985: 52). Брамс такође узима у обзир и исказује разумевање за прошлу пијанистичку традицију (уп. са Бозарт, Фриш 2001: 191).

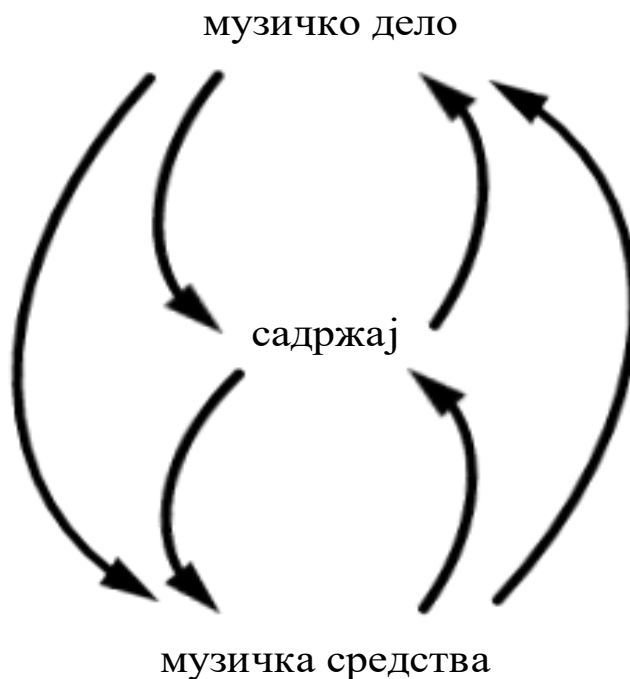
\*\*\*

У изнесеним ставовима који указују на вишезначност појма симфонизам, јасно је да је појам веома сложен и у себи садржи различите аспекте тумачења. Тако се јединство може тумачити као, више пута помињано дијалектичко, разоткривајући се кроз борбу противречности и као претпостављено – на изабраној платформи (тематској/тоналној/структурној). У временско-просторним координатама дејствовања симфонизма увек се препознаје одређени систем (уп. Чернова 1984: 64). Другим речима, појам симфонизам се измешта *из његовог првобитног окриља, симфонијске музике, и проширује га, допуштајући да се елементи симфонизма могу пронаћи у свакој музици и у*

сваком времену (Асафјев, према Јокић 2012: 101). Сумирање суштине симфонизма сагледава се у следећем запажању (А. П. Милка, према Наумович 1987: 112):

*Практично за све дисциплине музичко-теоријског проучавања - анализа музичког дела, хармонија, полифонија, оркестрација – карактеристичан је принцип разматрања 'од музичког средства ка садржају' (...) и затим историјски посматрано из визуре музиколога 'од садржаја ка музичком средству' (пример 32)*

Пример 32



У предложеном аналитичком узорку принципи симфонизма ће се сагледати у оној мери и у оним узорцима који су кључни за потребе истраживања. У одабраним примерима примарно ће се сагледати мотивске и тематске релације на подлози интонационе теорије, а потом и други поступци од значаја за профилисање симфонизма – хармонске релације и пијанистичка техника, као одраз симфонизма.

## 2.6. Симфонизам у варијацијама Шумана и Брамса

За потребе проучавања симфонизма у варијацијама за клавир Шумана и Брамса, немају сва анализирана дела једнак значај. Стога је у раду сагледавање симфонизма фокусирано на она дела у којима се симфонизам најснажније испољава. С обзиром да се симфонизам најтранспарентније процесуира на тематском плану, кроз мотивске и тематске релације, сагледавање симфонизма у варијацијама обухватиће анализу:

а) *Интонационих релација* (према Асафјеву): 1) однос два суседна тона, њихово растојање, усмереност, те степен промена. Полазна тачка је разумевање кретања као манифестације неравнотеже, а понављање тона или повратак на исти тон – равнотеже); 2) свеукупност односа тонова – логику одабира система, као и однос скуп-подскуп;<sup>87</sup> 3) симболичке интонације, које резултирају настајањем формула-препознатљивих клишеа;

б) *Унутрашњих тематских релација* (према Ретију) као: 1) синхроних: поређење мотива унутар теме једних према према другима или према почетном језгру, као и успостављање хијерархије тих односа и 2) дијахроних, који се односе на еволуцију материјала и његову трансформацију;

в) *Спољашњих тематских релација* кроз призму рада са темом у целини: 1) контрапунктску имитацију, 2) орнаментално варирање, в) трансформацију и г) индиректну сличност (реализовану кроз сродне карактеристике делова теме).

Иако се мотивске и тематске релације у функцији реализације симфонизма разматрају према предложеној систематизацији, у музичком току се издвојени аспекти прожимају.

---

<sup>87</sup> О релацији скуп-подскуп се говори и у Асафјевљевој поставци интонационе теорије (у Асафјев 1971), а одређује хијерархијски однос мањих према већим, унутрашњих према спољњим интонационим целинама.

## 2.6.1 Роберт Шуман: Карневал

За потребе истраживања симфонизма у оквиру овог Шумановог дела елаборирају се поступци у одређеним ставовима који репрезентују принципе симфонизма на начине који су неопходни за разумевање овог феномена. Стога, имајући у виду формални пресек (варијација/ставова) циклуса (у Прилогу као и у одговарајућим поглављима овога рада), понудићемо аналитичко сагледавање изабраних ставова.

### 2.6.1.1 Пјеро: мотивске и тематске релације

Став *Пјеро* је формално уобличен као троделна песма типа  $||:a:||: b a_1 + \text{кода}:||$  Основни тоналитет је Ес-дур, а краткотрајно, у оквиру одсека **b** (такт 9–32) захватају се Бе-дур и ге-мол. На структурном плану, одсек **a** је поновљена реченица, а одсек **b** период.

#### а) Интонационе релације

У Шумановом *Карневалу* облик варијација се профилише на специфичан начин. Драматургија форме у целини почива на иницијалном интонативном језгру, које се на различите начине пласира у музичком току овог циклуса. Позната је чињеница да је Шуман често посезао за претакањем слова у називу имена<sup>88</sup> у музичка 'слова' – нотне еквиваленте, чија је симболика само одскочна даска за сложено музичко ткање у музичком току. Целокупан музички ток почива на три варијанте музичког тумачења места Аш (Asch), као *ас-це-ха*, *а-ес-це-ха* и *ес-це-ха-а*.

У ставу *Пјеро* (пример 33), првом након уводног *Préambule*, значајном не само због чињенице да уводи интонационо језгро у виду *а-ес-це-ха* (*цес*), које за дати музички ток има и значење теме, могу се уочити вишеструке интонационе релације.

---

<sup>88</sup> У *Карневалу* то је назива места Аш (нем. Asch) из кога потиче његова тадашња пријатељица. У *Абег* (Abegg) варијацијама то су слова девојчиног презимена.

Пример 33

Р. Шуман, *Карневал*

Пјеро – интонационе релације, одсек а

одсек а

*Pierrot*

$a'$   $a^1$  G

Moderato ( $\text{♩} = 144$ )

Es:

$a$   $a^1$   $f_1$   $p$   $f$   $p_2$

3 1 2 3 1 2 3 1 2

Издвојено интонационо језгро, које афирмише основну Шуманову (ванмузичку) идеју – *a-ес-це-ха*, оивичено је тоном доминанте (*бе*) основног тоналитета става (*Ес-дур*). Тек овако профилисана целина има значење мотива (у примеру 33 означеном као *a*), према прихваћеној дефиницији.<sup>89</sup> Специфично за овај мотив је његова вишеслојност: у октавним секстама над њим формира се горњи слој (ознака *a'* у примеру), док педални тон *ес* чини његов доњи слој. Након овако профилисаног мотива *a*, у сажетој варијанти се појављује његов део – *ес-це-бе* (означеном са *a'*), а потом цео поступак још једанпут, што испуњава први одсек овог музичког тока у целини.

Интонационим анализом (према Асафјеву), могло би се утврдити следеће: интонативно језгро (*a-ес-це-ха*, означено као *ai*<sup>90</sup>) почиње интервалом умањене квинте навише (*a-ес*), који означава најзаостренији интервалски однос у темперованом систему. Истовремено, овај покрет препознаје се као неравнотежа, која тражи одговарајуће 'разрешење'. Компензација следи силазним хроматским низом *це-цес(ха)-бе*. Интервалу умањене квинте је претходио тон доминанте (*бе*), чиме се јасно указује да овај тон (у примеру 33 уоквирен) успоставља равнотежу у издвојеној целини. Наиме, тензија коју је унео покрет *a-ес* није компензована само супротним покретом наниже, већ се равнотежа успоставља схватањем оквирног тона *бе* као исходишног и као циљног, а успостављени локални моменат равнотеже има својства гравитационог центра (ознака *G* изнад уоквиреног тона у примеру 33). Доњи слој овог мотива (педални тон *ес*), који у укупном контексту (одсека у целини) као и у локалном, из тоналног (тоника) али и мелодијског аспекта (одсуство покрета) додатно стабилизује размотрену целину.

Мотив *a*, у који је инкорпорирано интонативно језгро *ai* (пример 33) гради са њим хијерархијски однос скуп-подскуп. Прецизније, интонационо језгро (*ai*) је само део изабраног система, његов припадајући део. С друге стране, иако несамостално без оквирних тонова (*бе*) и хармонске подлоге (*ес*), ово интонативно језгро је од кључног значаја не само за овај одсек и став у целини, већ и за драматургију музичког тока целокупног варијационог низа. Интонационо језгро постаје оно што Асафјев препознаје

---

<sup>89</sup>Дефиниција из уџбеника *Наука о музичким облицима* Д. Сковрана и В. Перичића (у 1986: 12) одређује мотив као *најмању ритмичко-мелодијски изразиту целину која се може издвојити из своје околине*.

<sup>90</sup> За ово језгро ће бити употребљена словна ознака типична за означавање мотива (*a*), са додатком (*i*) којом се издваја његова иницијална улога – улога интонативног језгра .

као симболичку интонацију (интерпретација музичким језиком ванмузичког појма ASCH) – која резултира препознатљивом формулом-клишеом. Издвојено интонационо језгро (*a-es-ce-xa*) је у размотреном сегменту наглашено и истицањем његове мелодије у октавним секстама у дисканту (горњи слој, означен са  $a^1$ ). Иако у функцији појачавања мелодије иницијалног језгра, истовремено, овај виши наслојени елемент мелодијски и слушно преузима примат. У другом четворотакту овог одсека улоге су замењене, чиме се мења и мелодијска улога клишеа и његовог вишег слоја – нагласак је премештен на иницијално језгро (*ai*), а као гравитациони центар се, услед појаве  $a^1$ , поново исцртава тон бе.

Сажети мотив *es-ce-be* ( $a^1$ ) од кључне је интонационе важности у наредном одсеку (**b**, такт 9–16, пример 34), у чијем се контексту јавља акустички наглашено, а сваки пут након мотива који представља слободну ( $a^2$ ), а у доњем гласу хроматизовану инверзију дела мотива *a*, ( $a^3$ , пример 34). Након поновљеног одсека **b** и репризног **a**, став се завршава кодом (видети пример 34 и шему у прилогу) у којој одјекују само сажети, интонативно сконцентрисани мотивски деривати  $a^1$  и  $a^3$ .

#### б) Унутрашње тематске релације

Иако у *Карневалу* већина ставова почива на издвојеном интонативном језгру, решења унутар музичког тока су различита и изразито индивидуализована. *Пјеро* је у целини изграђен на почетном мотиву (*a*) и његовим дериватима ( $a'$ ,  $a^1$ ,  $a^2$ ,  $a^3$ ) у истовременом ( $a$   $a'$  и  $a^2$   $a^3$ ) и сукцесивном покрету ( $a^1$ ). Овакве релације означене су, према Ретију као синхроне јер упућују на поређење варијанти мотива са почетним. Преовладавање тенденције ка упоређивању, које се манифестује кроз перманентно паралелно или сукцесивно сучељавање почетног мотива и његових варијанти, Бобровски и назива варијантним развојем, а у овом ставу је у пуној мери реализовано. Такође, с обзиром на то да је главни тематски протагониста представљен интонативним језгром (*ai*), о теми у ширем смислу и не може бити речи.



Пример 34

Р. Шуман, Карневал

Пјеро – интонационе релације, одсек **b**

одсек **b**,  
почетак

Музички нотни запис почетка одсека **b**. Састављен је од две стазе: вишегласне (вишегласје) и басовне. Напомена  $a^2$  је изнад вишегласне стази, а  $a^3$  је изнад басовне стази. Динамички напомене укључују  $pp$ ,  $f$  и  $p$ . Бројеви 2, 4, 5, 3, 1, 2, 1, 2 су изнад вишегласне стази, док су бројеви 4, 3, 5, 4 изнад басовне стази. Напомена **B:** је испод басовне стази на крају одсека.

крај одсека **b**

Музички нотни запис краја одсека **b**. Састављен је од две стазе: вишегласне (вишегласје) и басовне. Напомене  $a^1$  и  $a^3$  су изнад вишегласне стази. Динамички напомене укључују  $sf$ ,  $p$  и  $pp$ . Бројеви 5, 4, 5, 4, 1 су изнад вишегласне стази, док су бројеви 1, 1, 1 изнад басовне стази. Напомена **Es:** је испод басовне стази на крају одсека.

Es:

### в) Спољашње тематске релације

У ставу *Пјеро* тематски субјекат третиран је литерарно, што значи да је акценат на понављању које је у функцији наглашавања његове препознатљивости. Почетно језгро се у одсеку **a** понавља у сукцесивној замени горњег и доњег слоја мелодије, што упућује на технику обртајног контрапункта.

У одсеку **b** издвојени мотиви се појављују у слободној инверзији, формирајући засебне мелодијске линије. Поменути начини рада са мотивом указују на контрапунктске технике, које овде ипак нису доследно и строго спроведене, већ наглашавају природу третмана теме. Међутим, традиционални контрапунктски принцип подразумева доследно примењивање изабране технике, док комбиновање указује на трансформацију. Иако се у овом ставу условно може говорити о трансформацији, смена 'техника' на малом простору (овде су то одсеци **a** и **b**) постиже утисак трансформације на локалном нивоу.

#### 2.6.1.2 Хармонске релације и пијанистичка техника у ставу *Пјеро*

У музичком току *Пјероа* тонална основа у одсеку **a** је Ес-дур, док се у одсеку **b**, који се сукцесивно понавља, смењују Бе-дур и ге-мол на завршецима реченица (видети схему у Прилогу). Степен тензије који је унео одсек **b** разрешава се појавом репризног одсека **a** у основном тоналитету. Ипак, стабилност одсека **a** дискретно је нарушена звучањем празне квинте на крају поновљених реченица, као и чињеницом да положај акорда (квинтни) дестабилизује завршну тонику и на тај начин умањује ефекат довршености. С друге стране, у одсеку **b** завршни мотив  $a^1$  који се налази на крају реченица различито је хармонски подржан (први пут Бе-дур, други пут ге-мол), што на локалном нивоу оставља утисак својеврсног искакања из континуитета. Другим речима, хармонија познатој материји даје другачију интонацију.

Друга линија разматрања хармоније тиче се басове линије. Иако је у одсеку **a** подржан педалном тоником, иницијални мотив (*a*) у басу је истовремено и мелодијски, тј. тематски репрезент и хармонска подлога. Слично је и у одсеку **b** где басова хроматизована линија истовремено изражава и осамостаљену мелодијску линију и хармонско упориште.

Органски елемент Шуманових клавирских остварења је њихова посебна пијанистичка техника. Иако интимно субјективног призвука, у ставу *Пјеро* оркестар<sup>91</sup> звучи у детаљима: почетак који је у октавама, и секстама у изоритмичном ходу, дају утисак усаглашеног звучања оркестра. У одсеку **b** је слична ситуација, а звук је згуснут акордском вертикалом. Но, отворени оркестарски гест се манифестује тек у коди где вишеструко каденцирање у густим акордским склоповима и разлагањима у октавама сугерише читаву оркестарску палету. Нов пијанистички звук код Шумана укључује полифонизацију фактуре као и истакнуту улогу педала. *Карневал* је у целини пијанистички захтеван, а виртуозитет је у служби поетског изражавања (уп. са Конен 1958: 272). Комбинација једноставности и захтевности, доследности (нпр. Ритмичке) и изненадних обрта представљају важне елементе Шумановог клавирског стила. Типично за Шумана је и променљивост темпа, непрестано убрзање и ово се сматра једном од изразитих црта Шуманове клавирске музике, а уочава се и у *Карневалу*.

---

<sup>91</sup> Даверио (у 2007: 65) афирмише став по коме су Шуманова ...рана клавирска дела више од потребе за писањем оркестарске музике.

### 2.6.1.3 Симфонизам у оквиру става Пјеро

У Пјероу је исцртан драматуршки рељеф *самокретања* (према Бобровски 1989: 29–30), што означава разраду сопствених унутрашњих ресурса без садејства елемената других музичких идеја. Такође, према наведеном аутору, могу се издвојити кулминациони и некулминациони драматуршки принцип. У Пјероу преовладава некулминациони тип драмског развоја: тема/мотив се непрестано, услед перманентног понављања имитационо и инверзно креће од почетка до краја.

Згуснут иницијални мотив, обојен напетостју интервала умањене квинте навише и силазним хроматизованим повратком на почетни тон, исцртава, за Шумана типичну, 'флорестановску' тему кратког али интензивног даха. Упадљив моменат је појава сажетог мотива  $a^1$  на крају сваког четвортакта, додатно маркирана контрастном *ff* динамиком, што интензивира утисак остинатности у овом ставу. Мотив, за који је речено да у овом Шумановом делу има значење теме, понављајући се континуирано, макар и у слободно инверзном виду (одсек **b**) потенцира остинатност, а поменути сажети мотив ( $a^1$ ) који се непромењен јавља у правилним размацама допуњава утисак остинатности. У укупном резултату смена напетог иницијалног мотива са његовом сажетом константом, резултира непрестаним драмским 'таласањем' у континуитету, образујући интензивну интонациону драматургију локалног карактера. У коди престаје овај мотивски дијалог и вишеструко се афирмише само сконцентрисани мотив  $a^1$ , у обрушавајућем силазном октавном низу, утврђујући сажети вид интонативног језгра, чији одјечи на педалној квинти у завршним тактовима подсећају на почетак.

Односи напетости и равнотеже су успостављени, како на основном интонативном нивоу – у оквиру иницијалног мотива  $a$ , тако и на нивоу музичког тока става у целини: неравнотежа иницирана почетним мотивом и његовим варијантама у одсеку **b**, бива у правилним размацама уравнотежена враћањем на мотив  $a^1$ . Ипак, с обзиром на то да је у целокупном музичком току присутан рад са почетним мотивом, реализовано је органско јединство. У односу на физиономију и природу мотива (драматични интервалски скок, те

хроматизован покрет у изоритмичном четвртинском покрету дводелног метра у удвојеним октавама и појачањем у секстама, односно терцама), оправдано је говорити о драмском симфонизму на нивоу овог става.

Главни мотив је исцртан лучно од тона *бе* до поновног тона *бе* на различите начине, чиме је реализован још један слој односа промена-истоветност, односно неравнотежа-равнотежа (примери 33 и 34). У том смислу се и гравитациони центри пласирају према овој путањи (*бе–бе*, у примеру 33 ова путања означена је луком), равномерно у музичком току, умножавајући се, у циљу реализације перманентних микроцелина (локалних гравитационих центара), чијим наслојавањем се изграђује музички ток. Могло би се говорити о антикулминацији која резултира на крају коде вишеструким утврђивањем остинатног мотива *a'* и завршетком у 'нестајању' (разрешавајући акорди у дугом трајању, на подлози тоничног педала и у *p* динамици), али и то не као резултат целокупне драматургије форме већ на нивоу завршног сегмента (коде).

#### 2.6.1.4 *Кјарина: мотивске и тематске релације*

Структура овог става је троделна песма  $||:a:||:b\ a:|$  на подлози це-мола и паралелног Ес-дура (одсек **b**, такт 17–24). Иако мотивска прогресија изостаје, хармонски елементи усмерени су ка периодичном уобличењу одсека **a**, док понављање мотива у одсеку **b** резултира и његовом хармонском отвореношћу, па и двосмисленошћу (на подлози тоничног педала Ес-дура, наслојава се акорд VII ступња репризног це-мола, такт 24), што доприноси утиску фрагментарности овог одсека.

### а) Интонационе релације

Овај став заснован је на интонативном језгру *ас-це-ха*, које у овом ставу има значење мотива (*ai*). Мотив је језгровит, ритмички заоштрен пунктираном фигуром на почетку и на крају (пример 35). У мотиву се испољава грађа типа симетрије у огледалу, са средњим тоном као осом симетрије.<sup>92</sup>

Посебно интересантно је да је целокупан музички ток испуњен само овим мотивом који се сукцесивно понавља уз релативне мелодијске измене. Однос равнотеже и неравнотеже у овом мотиву – интонативном језгру (*ai*, оивиченом у примеру заградом и са заокруженим бројем 1 који истовремено означава и прву интонациону линију) реализује се на другачији начин од оног у *Пјероу*: средњи тон садржи понављање чиме постаје репрезент стабилности, док почетни интервал који је променљив у свакој наредној појави мотива прогресивно, а и на локалном нивоу у оквиру самог мотива - однос покрета интервала са поновљеним истим тоном, дестабилизује музички ток.

У музичком току се исцртавају још два интонативна слоја, творећи индивидуализоване мелодијске линије (у примеру 35 обележене заокруженим бројевима 2, 2а, 3, 3а, 3б). Наиме, интервалско померање у поновљеном мотиву, у највишем слоју музичке материје резултира у првом четворотакту поступном мелодијском нити навише (интонациона линија 2 – тонови  $ce^2 de^2 ec^2 ef^2$ ), а потом у истом трајању наниже ( $be^2 ac^2 ge^2 ec^2$ , ознака 2а, тонови су уоквирени). Трећи интонативни лук реализује се у средњем гласу ходом наниже ( $ac^1 ge^1 ef^1 ec^1, de^2 ce^2 xa^1 ef^1$ , означено бројем 3 у примеру) дужином од осам тактова (два четворотакта). Прецизније, он испуњава целу прву реченицу одсека а. Трећа линија је подржана и маркираним покретом баса (уоквирени тонови у интонационим линијама означеним као 3а и 3б у примеру 35). На тај начин се формирају и самосталне линије које имају своју интонативну логику, а такође ступају и у међусобне односе.

Према иницијалном мотиву – интонативном језгру, остале линије су у контрапунктском односу, а такође и међусобно. Басова линија има вишеструку улогу: као

---

<sup>92</sup> Иако рад не претендује да се бави питањима симетрије, описана ситуација у транспарентном виду указује на познату врсту симетрије. Питањима симетрије се у свом докторском раду бавила А. Сабо, оп. цит.

појачање треће интонативне линије, чак двојако (два слоја –  $3a$  и  $3b$ ), и као мелодијска и хармонска функција баса, те као метричка окосница у функцији наглашавања ритмичке фигуре мотива ( $ai$ ), као и осталих линија, профилишући се као фактор стабилности музичког протока. Такође, интонативна линија дисканта (у примеру 35 заокружена као 2), као и средњег гласа (назначена као 3) формира са иницијалним мотивом однос скуп-подскуп, где је почетни мотив ( $ai$ ) део веће целине – интонативног слоја 2 у дисканту.

Ипак, и поред постојања више индивидуализованих слојева мелодије, само језгровити интонациони мотив ( $ai$ ) се издваја као формула – клише, јер се препознаје из музичког тока претходних ставова и јер доминира у односу на остале линије услед интонационог интензитета насталог интервалским померањем почетка.

У одсеку **b** интонационо језгро ( $ai$ ) и издвојене интонативне линије (у примеру означене заокруженим бројевима 1, 2,  $2a$ , 3,  $3a$  и  $3b$  и чији кључни уоквирени тонови су повезани луком у примеру 36) се спроводе на сличан начин, али са мање израженим слојевима и са понављањима која резултирају фрагментарношћу одсека. Отвореност одсека **b** и хармонски је потенцирана појавом VII ступња це-мола на подлози тонике Ес дура, као и ритмичком компонентом која непрекинуто пулсира истим покретом у музичком току става, што доприноси сливености са репризним одсеком **a**.

Пример 35

Р. Шуман, Карневал

Кјарина, одсек а, интонационе релације

**Chiarina.**

Passionato.  
почетак одсека а

ai

1 2

3 3b

c: Ped. 3a



Пример 36

Р. Шуман, *Карневал*

Кјарина, одсек **b**, интонационе релације

почетак одсека **b**

① *ai*

②

③ *mf* *f* *f*

Es: ②a

③a

③b

### б) Унутрашње тематске релације

Целокупан музички ток је изграђен на једном мотиву. Промене се тичу померања интервала у оквиру понављања иницијалног интонативног језгра (*ai*). На тај начин овај језгровити мотив *интонативно* мења свој изглед – у свакој појави наслојава се све већи интервал чиме се интензивира напетост у музичком току и истовремено исцртава горња мелодија. Овој напетости доприноси мелодија средњег (2, 2*a* и 2*b*) и доњег слоја (3, 3*a* и 3*b* у примерима 35 и 36) која се креће на ниже, доприносећи утиску ширења мотива и повећавања динамичности музичког тока. Свака појава интервалски помереног мотива реципира се као варијанта почетног што упућује на синхрони приступ у уочавању релација међу мотивима. Међутим, перманентно мењање интервала у ритмички непромењеном мотиву ствара својеврстан утисак наслојавања новог - у узлазном, а потом силазном интервалском покрету (линија 2) – чиме се, из дијахроне позиције, може испратити еволуција материјала. Другим речима, према Бобровском, присутан је варијантно-продужени развој: и упоређивање и еволуција материјала. У одсеку **b** доминира варијантни развој јер је акценат на понављању а не на трансформисању материјала.

### в) Спољашње тематске релације

Музички ток, испуњен једним мотивом, истоветне и перманентне ритмичке пратње одаје утисак мотивске монолитности и моторичности, што ствара асоцијације на барокну праксу. Ово не чуди имајући у виду да је Шуман интензивно проучавао Бахово стваралаштво (уп. са Даверио 1997: 95). Томе треба придодати и чињеницу да дискант, средњи глас, па и бас имају сопствене индивидуализоване линије које контрапунктирају и интонативном језгру-мотиву, али и међусобно. На тај начин се реализује филигрански испреплетена мрежа односа гласова. Ипак, како ово не би био само омаж Баховој техници, Шуман не води све гласове строго принципијелно контрапунктски, већ у музичком току

слободно напушта и уводи ову технику. Сама физиономија мелодијских нити указује на лучну путању (дискант, интонативна линија 2 у примерима 35 и 36) или праволинијски усмерену (навише и наниже, линије 3, 3a и 3b), чиме се потенцира њихова индивидуалност.

#### 2.6.1.5 Хармонске релације и пијанистичка техника у ставу *Кјарина*

У претходним пасусима је било речи о мотивским/тематским интонативним релацијама, и може се закључити да су оне у великој мери усмерене ка дестабилизацији музичког тока. Еволутивно понављање иницијалног језгра сугерише развој у музичком току првог одсека, међутим хармонија је та која уноси стабилност и опредељује музички ток као период.

У другој реченици периода у оквиру одсека а мотивски садржај је у октавама, што у односу на прву сугерише однос солиста – оркестар. Пијанистичка техника која је усмерена на разливеност различитих линија у музичком ткиву, упућује на оркестарски инструментариј, као и маркирана линија баса у дубоким тоновима.

#### 2.6.1.6 Симфонизам у оквиру става *Кјарина*

Драматургија форме у *Кјарини* другачија је од оне у *Пјероу*. Иако оба става почивају на сконцентрисаном мотиву словних еквивалената имена Аш (ASCH), у овом ставу је употребна друга интонативна групација-клише у односу на први анализиран став: у *Пјероу* је *a-es-ce-xa*, а у *Кјарини* – *ac-ce-xa*. Но, осим овог спољњег момента, присутне су и други поступци који на различит начин реализују драматургију ставова у целини.

Присуство само једног мотива у изградњи форме упућује на принцип који подразумева разоткривање и разраду само сопствених унутрашњих ресурса – самокретање. Ипак, за разлику од става *Пјеро* где је овај поступак препознат у разрастању нових варијанти почетног мотива, у овом ставу се разрада сопствених ресурса своди на доследну употребу једног мотива. С друге стране, уочена тенденција лучно усмереног повећања а потом смањења интервалског размака са сваком наредном његовом појавом у одсеку **a**, сугерише у ширем даху (према оном у мотиву) однос тензија-разређење. Та се ситуација два пута понавља, формално образујући период, а интонационо резултирајући узастопним смењивањем плиме (узлазни ход) и осеке (силазни покрет) у музичком току. Надаље, с обзиром на то да се формирају индивидуализоване интонативне линије (назначене у примерима 35 и 36) од којих свака има своју логику кретања (усмереност и дужина), образујући контрапунктске односе међусобно, на интонативној равни реализује се симфонизам који почива на драматургији конфликта, али не различитих субјеката, већ различитих интонација које настају у кретању главног субјекта.

Почетак одсека **b** у коме се иницијални мотив дословно понавља сугерише стабилност, да би поновним увођењем усмереног покрета (наниже у средњој и басовој линији) био успостављен пређашњи динамизам. Ковитлање главног мотива у музичком току подржава и ритам валцера, у коме се истовремено реализује и лирска димензија симфонизма у музичком току, односно, у њему се прожимају лирски и драмски елементи симфонизма.

При поређењу анализираних ставова (*Пјеро* и *Кјарина*) запажа се да у *Пјероу* преовладава интонативни однос који граде тонови иницијалног језгра (и шире – мотива), док је у *Кјарини* то од секундарног значаја, а у први план избијају новоформиране индивидуализоване интонативне линије. Ове линије су и самосталне и преплићу се, формирајући полифонизирано звучно ткање на подлози валцера, до је у *Пјероу* оштар карактер (близак маршевском) исцртан изоритмичним покретом у понављању и развоју иницијалног језгра.

### 2.6.1.7 Симфонизам на нивоу циклуса

Остали ставови у оквиру *Карневала* неће бити размотрени у светлу симфонизма индивидуално, већ на нивоу циклуса. Анализирани ставови (*Пјеро* и *Кјарина*) илустровали су два другачије реализована вида симфонизма у њима, путем елаборираних интонативних односа, као и, у мањој мери, хармонске компоненте и оркестарских гестова у оквиру пијанистичке технике, као помоћних у исцртавању симфонизма. *Карневал* почива на интонацији четири тона, у две основне варијанте, како се у анализираним ставовима могло видети. Обрада овог интонационог језгра је током циклуса слободна.

Сваки став има своју мелодијску, потом и жанровску, ритмичку, фактурну и хармонску карактеристику. Између издељених комада – ставова постоје додатне везе музичког материјала. Тако *Пауза* и *Плес Давидових савезника* варирају материјал из увода (*Préambule*) који не почива на интонативном језгру потоњих ставова-варијација. Централне личности циклуса – *Еузебијус* и *Флорестан*, *Кјарина* и *Естрела*, *Шопен* и *Паганини* изражене су интонацијама/интонативним линијама чији карактер треба да потенцира природу личности и (у случају *Шопена* и *Паганинија*) њихових стваралачких особености (уп. са Конен 1958: 267).

У односу на заступљеност одабраног интонационог језгра форма *Карневала* се може поделити на два дела. Први је обједињен интонационим језгром *а-ес-це-ха*, а други *ас-це-ха*. Осма, девета и десета варијација имају разграничавајућу улогу јер се у најмање изразитој варијанти одабраних интонативних језгара профилише музички ток у њима: у *Réplique* интонативно језгро је замагљено у густој мрежи тонова и у варијанти *а-ес-ха-це* (означено као *i* у примеру 37), у *Лептирима* је језгро *а-ес-це-цес (ха)* само саставни део већег мотива (*а*), а цео музички ток протиче у веома брзом темпу, чиме се интонативно језгро (*i*) потискује у други план (пример 38).

Пример 37

Р. Шуман, *Карневал*

*Réplique* – интонационо језгро

**Réplique.** *i*

*Listesso tempo.*

*p*

*un poco con grazia*

*pp*

*ritenuto*

*Qd.*

*g:*

Пример 38

Р. Шуман, *Карневал*

*Lepтири* – интонационо језгро

**Papillons.**

*Prestissimo.* *i*

*Qd.*

*B: sf quasi Corni*

*sf*

У ставу А.С.С.Н. (*Lettres dansantes*), који у самом називу има тонове иницијалног језгра (*i*), они налазе места као украсни тонови почетног мотива (*a*, пример 39). И овде се формира однос скуп – подскуп у односу на почетни мотив (*a*) и интонационо језгро (*i*). У

необично конципираном *Sphinxes* који се налази између *Replique* и *Лентура* сконцентрисано су дати мотивски деривати потекли из слова имена Аш: *ас-це-ха*, *а-ес-це-ха* и *ес-це-ха-а*. Последњи се налази само овде и садржи слова из Шумановог имена, његово невидљиво присуство у позадини дешавања – супервизора, покретача догађања.<sup>93</sup>

Промена расположења у минијатурама овог циклуса је брза и честа а ефекат изненађења је перманентан. Својом концепцијом истовремено и отвара и затвара музички ток. Избор тоналитета (уп. са Рајман (E. Reiman 1999: 134): Ас- дур, Ес-дур, це-мол, Бе-дур такође одговара тоновима мотивских језгара елаборираним у *Sphinxes*, тако да позадинска, наизглед споредна чињеница изабраних тоналитета гради нови слој повезаности.

Тематска реминисценција је остварена и у оквирним ставовима *Préambule*, *Пауза* и *Плес Давидових савезника* појавом истог материјала. С обзиром на то да су у питању материјали који су другачији у односу на иницијално језгро на коме почивају ставови *Карневала*, означени су ознаком која упућује на порекло из уводног става ( $u^1$  и  $u^2$  у примеру 40 који се налази у Прилогу). Означени материјал се дословно преноси из музичког тока става *Préambule* у став *Пауза* и финални (*Плес Давидових савезника*).

### Пример 39

*A.S.C.H. – интонациони односи*

**A . S . C . H . — S . C . H . A .**  
(Lettres Dansantes)

Presto.

Es:

<sup>93</sup> Елаборације о интонационим односима у *Карневалу* аутор овог рада изнела је и у чланцима *Тема за варијације код Шумана* (2015), *Извори интонационе теорије Асафјева* (2014). Такође, у раду се неће продубљивати питање *personae*, јер изискује посебна истраживања.

Шуман је сматрао да слушаоци радије у *Карневалу* виде елеганцију и шарм него шаљивост, док је он сматрао да је основни повезујући, а скривени елемент шала. Тај скривени елемент-шала, концентрисан у 3–4 тона, омогућава да се, у наизглед неповезаним деловима музичког тока, опази сличност на раздаљини. Муњевито пројављивање шале (*Witz*) у музичком току омогућава повезивање несродних фрагмената у целину. Шала није само вид комуникацијске вештине социјалне средине већ постаје и комуникацијски императив у Шумановом музичком језику, посебно наглашеном у овом остварењу.

Шуман афирмише и гест сећања - гледања и слушања уназад у музичком току (Адорно /Т. Adorno/), према Даверио 1997: 491). То значи да интонативна формула нема само локални значај, већ има и одложено дејство, исцртавајући интонативне релације на нивоу целине. У изградњи тематских/мотивских субјеката Шуман се послужио и Бетовеновом економичношћу у раду са материјалом. У промишљању везе форме и мелодијског садржаја, закључује да *ако нека тема има недостатака, треба искористити макар њене интересантне делове.* (Даверио 1997: 97). Ту захтевану језгровитост Шуман управо и изводи на ниво интонативне формуле – клишеа (у овом остварењу али и у *Абег варијацијама* и другим делима).

Развоју Шуман даје посебан значај, истичући да он не треба да буде деградиран или срозаван пасажима и другим површним средствима, већ да је циљ, по узору на Бетовена, да се направи суштински развој. Отуда, Шуман у минијатурама у *Карневалу*, у тражењу могућих путева развоја идеје, достиже максимум економичности и језгровитости саопштавања. При томе, линије које се у фактури разгранавају у преплитању интонативних формула, изграђују густу мрежу (контрапунктских) односа, у чему се препознаје наративна природа Шуманове музичке драматургије.

У *Карневалу* се ради са једном идејом (у две варијанте), а суштина је да мотивска константа *наглашава контраст карактера и расположења* (Мејер 1989: 214). Разлике у експресији и расположењу су најјасније и најоштрије у понашању једног протагонисте,



нарочито уколико се он пласира, као у *Карневалу*, у различитим деловима једног низа. Издиференцираност карактера индивидуализованих комада на бази једне идеје зависи од активности музичких компоненти. Жанровска заоштреност (валцер, марш, арија, полонеза, корал...) у њима нуди широк спектар могућности формирања различитих интонативних линија.

У преплитањима побројаних поступака у раду са материјалом израста симфонизирано ткиво у коме се Шуман ипак не представља као епски драматург бетовенског типа, нити као лирски поета минијатура, него као приповедач. Његове лирско-приповедачке црте се испољавају вишеструко, како кроз интензивирани хармонију тако и кроз полифонизацију фактуре. Ово последње је у уској вези са његовом пијанистичком техником, која је виртуозна, али у служби поетског (уп. Са Конен 1958: 272). Клавирски звук који сугерише разноликост оркестарског колорита, уз тематски развој, који је кључан, указује на симфонијске принципе.

У односу на хармонију актуелан је Шуманов став (према Конен 1958: 268) по коме: *што више савремени музичар прониче у тајне хармоније, то он боље уме да изнијансирано изрази осећања*. Иако у оквирима традиције, Шуман прибегава отклонима од класичне хармоније наглим модулацијама, неприпремљеним дисонанцама, хроматици, енхармонизму, као изразу бунта против сладуњаве сентименталности, површности. Интензивирање хармонске компоненте створило је специфичан однос мелодије и подлоге. Шуман и овде умањује осећај првог плана.

Теме су често мелодијски вишеслојне. Скривена полифонија и хармонија обавијају главну мелодију, образујући са њом разнолике контрапунктске односе. Хармонија и мелодија се удаљавају, приближавају и преплићу. Релативизација каденци доприноси сливености музичког тока. Мелодија често звучи у средњем гласу мешајући се са хармонијом. Све ово подстиче изражајност и интензивирање догађања у музичком току, његовој симфонизацији.

Кретање, као императив симфонизма испољава се и кроз ритмички покрет, у виду равномерно пулсирајуће језгровите ритмичке интонације. Ово својство у великој мери преузима улогу обједињавајућег фактора симфонизованог музичког ткива. Ритмичка слика издељених комада је изразито индивидуална и разнолика. Чест је ритам валцера (*Arlequin, Valse noble, Coquette, Replique, A.S.C.H, Chopin, Chiarina, Estrella, Promenade*). Истанчана и

необична ритмичка окосница посебно долази до изражаја на подлози поновљеног кретања у музичком току. Педал наглашава хармонске нијансе над њим, као и полимелодичну фактуру. Код Шумана ништа *не траје до краја већ сваки став прекида следећи* (Бартес (Barthes), према Даверио 2007: 70). Последица овога је да се не ствара контрастирајући говор у низу него органска изливеност и претакање, оличена у симфонизму. Хармонија је, у одсуству или релативизацији каденци, важан покретач ових процеса.

Основна карактеристика симфонизма – развој, профилише се вишеструко у овом Шумановом остварењу. У дисперзији угођаја који се смењују у музичком току *Карневала* реализује се унутар циклуса, у односима ставова, атмосфера оштрих и учесталих контраста, која наглашава динамизам промене. Како су ти контрасти и жанровски обојени, могуће је (према Асафјеву) говорити и о жанровском симфонизму.

Имајући у виду да развојни процес који овде у профилисању једне идеје перманентно доводи до нових резултата, суочени смо са оном важном Асафјевљевом одредницом симфонизма као *наслојавања квалитативно новог* у музичком току. Истовремено, из разлога присуства те једне главне идеје, у *Карневалу* делује и принцип продубљеног разоткривања и потврђивања уобличених почетних односа. Будући да се једна идеја перманентно спроводи у музичком току замагљених граница, које се манифестују било хармонски ослабљеним границама између ставовима и/или тоналним континуитетом међу њима, било ритмичким пулсом који се наставља у новом ставу, циклус у целини одражава идеју флуидности музичког тока, у чему препознајемо атрибуте симфонизма.

Уз развој, као кључни принцип израстања музичке материје на нивоу целине али и унутар ставова, симфонизам дејствује и у појединачним гестовима (оркестрација, фактура, хармонска недовршеност, пијанистички стил) и на нивоу идеје – развој интонационих линија из основног интонативног језгра, при чему се и само језгро различито профилише. Ово последње за последицу има: 1) трансформацију основне идеје као такве и 2) њено инкорпорирање, тј. прерастање у целину вишег реда која се индивидуализује у музичком току.

Гравитациони центри (у примеру 41 означени са G1, 2, 3, 4,5) који се, у спровођењу изабране драматургије, исцртавају унутар музичког тока појединачног става, рефлектују се

и у крупнијим потезима, о чему је било речи у првом поглављу овог рада, везано за драматургију форме варијација. Овде ће се, за потребе истраживања симфонизма, из позиције интонационе теорије, указати на искристалисане интонативне линије (пример 41).

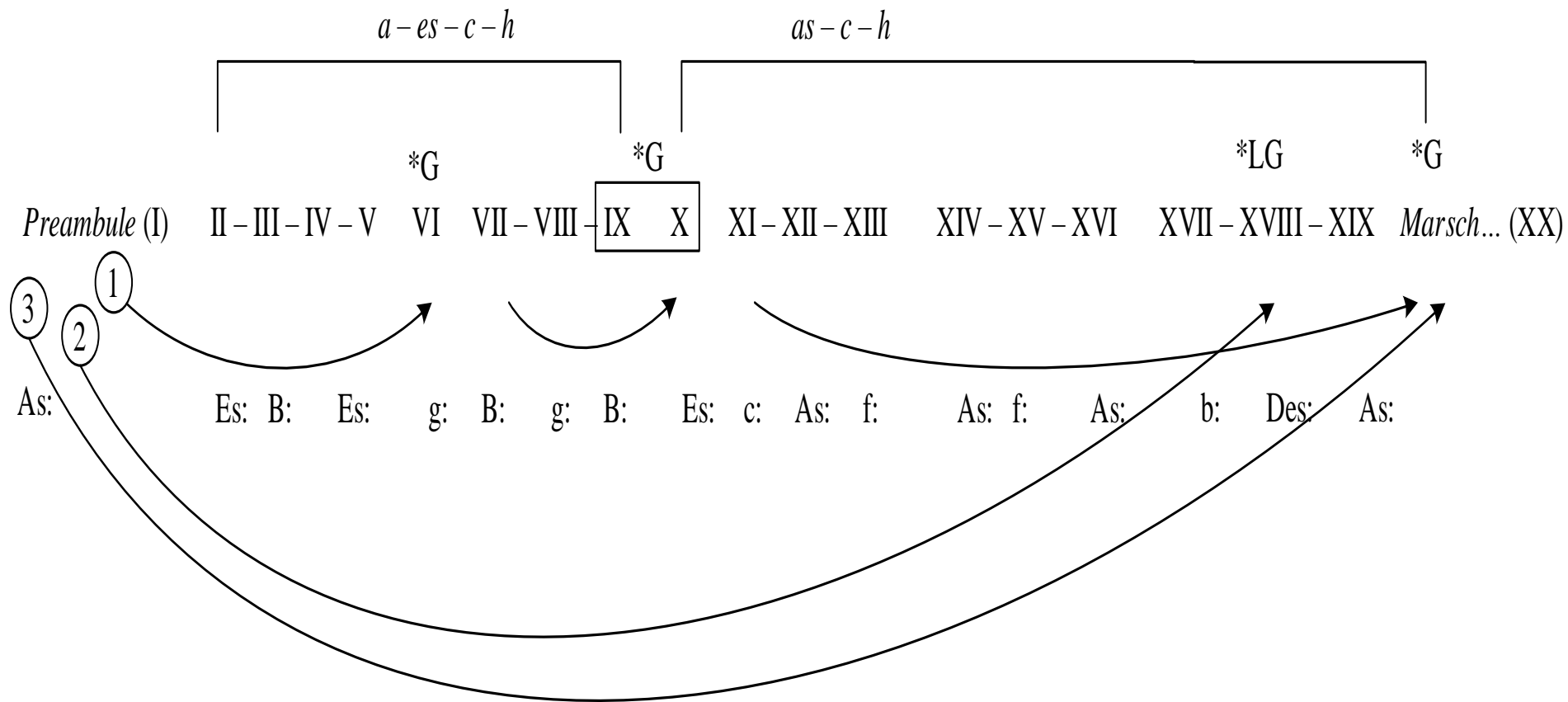
Основна линија, први интонациони слој (у примеру означен заокруженим бројем 1 и луком), односи се на локална гравитациона средишта: Уводни став (*Préambule*) Пјеро, преко *Arlequin*-а и *Valse noble* (троделног покретног ритма у Бе-дуру) и *Еузебијуса* гравитира *Флорестану*. Наредни ставови: *Coquette*, у коме тензија траје и потом јењава, да би се ритмички евоцирала у *Réplique*, усмеравају музички ток ка *Лентирима* који су на граници између два интонативна језгра (*a-ec-це-ха* и *ac-це-ха*), стога се може рећи и да претходни ставови у целини гравитирају овој тачки исцртавајући још један слој односа у музичком току. На истој размеђи је и *A.S.C.H.* који најављује талас дешавања на новој интонативној подлози (*ac-це-ха*). Нови замајац у музичком току представљају *Кјарина*, *Шопен* и *Естрела* профилисани у усмереном тоналном спуштању (це-мол, Ас-дур, еф-мол), а обједињени троделним ритмовима.

Контраст који настаје наступом *Reconnaissance* опредељује претходни став као гравитационо тежиште. Наредна три става формирају целину која води до *Променаде*. Ова тежишна тачка истовремено реминисценцира почетак, што исцртава и лук на линији *Préambule-Променада*, чиме се исцртава друга (2) интонациона линија. Став који носи назив *Пауза* (хармонски и ритмички и евоцирањем материјала уводног става) уводи у последњи – ефектну и драматуршки развијену завршницу *Плес Давидових савезника*. Овај последњи став обједињен је мотивски са интонацијама почетног става (пример С41), исцртавајући трећу (3), најсвеобухватнију интонативну линију.

У преплитању различитих међусобних односа на платформи музичких средстава и интонација профилишу се интонативне линије које дејствују једновремено, градећи симфонизирану органску форму варијационог циклуса у *Карневалу* (пример 41).

Пример 41

Карневал – интонациони односи на нивоу циклуса



## 2.6.2 Роберт Шуман: *Симфонијске етиде*

За разлику од *Карневала* у коме су аналогije са свитом и програмска подлога најјасније профилисани, *Симфонијске етиде* указују на традицију варијација. Интонативне релације у склопу пручавања симфонизма варијација односе се на тему, док је у *Карневалу* мотив носилац тематског и симфонијског дешавања.

Ово као и нека друга Шуманова дела, добило је више различитих назива, што од стране композитора (*Etuden im Orchesterkarakter...von Florestan und Eusebius* (Даверио 1997: 142), *Variations symphoniques, Variations pathetiques, Fantasies et Finale* (Јенсен 2001: 149), што од стране издавача – *Etudes en forme Variations* (Jensen 2001: 149). Већина назива указује на тему са варијацијама, као носиоца формалног уобличавања, али и на инструктивни (*етиде*) карактер у њима. Наиме, сви ставови након теме у оквиру циклуса су етиде, које у називу садрже и број варијације, а изузетак чине трећа, девета и дванаеста етида и оне представљају неку врсту интермеца (трећа и девета) и закључка (дванаеста).<sup>94</sup> Ови ставови 'нарушавају', односно прекидају варијациони низ, а унутрашње процедуре рефлектују принципе симфонизма.

Третман различитих музичких компоненти (фактура, мелодија, ритам и друге) из етиде у етиду, те усложњавање поступака у реализацији музичке грађе кулминирају на крају циклуса профилишући све више њихов симфонијски карактер.<sup>95</sup> Иако виртуозне, варијације нигде нису реализоване као фигуративно украшавање теме, већ су усмерене ка разоткривању њених нових аспеката (уп. Чисел 1972: 24).

Шуман употребљава једноставнији оригинални вид теме, у широким потезима, погодан за наслојавање разноликих промена које резултирају органским израстањем музичког ткива. Виртуозно-импровизациона концепција уступа место симфонијској. Етиде-варијације представљају и *...енциклопедију врста, жанрова и начина у клавирској музици романтизма* (Конен 1958: 266). Успостављена је и равнотежа између *...лирског*

---

<sup>94</sup> О овом Шумановом остварењу ауторка рада је писала и у чланцима *Симфонијске етиде Роберта Шумана* (2011) и *Тема за варијације код Шумана* (2015).

<sup>95</sup> Спрега симфонијског и клавирског се у овом Шумановом делу тесно преплиће иако одређени аутори заступају прочишћен став да је *дело у потпуности клавирско* (Јенсен 2001: 149).

*израза и контрапунктске строгости...* (Даверио 2007: 68). Стилизоване игре налазе место и у овом Шумановом остварењу, у чему се код Шумана препознаје трајна и конзистентна веза са традицијом. Шуман је свој однос према варијацијама исказао и у ставу да варијације не треба да представљају низ раздвојених ентитета већ целовитост у чијем фокусу је сама тема, што се суштински везује за симфонизам. У раду са темом, према Брамсовим тумачењима варијација, треба разликовати процедуре у којима се тема 'само' украшава, од оних у којима се креативно ради са материјалом теме, у којима је присутан развој материјала (уп. Зизман 1990: 134), својствен симфонизму. Прототип оваквог профила варијација Брамс и види у Шумановим *Симфонијским етидама*.

Услед сложености и обима варијационог низа у оквиру *Симфонијских етида*, за потребе истраживања симфонизма издвојене су тема и две варијације. У њима се на поступке симфонизације музичког ткива варијација може указати транспарентно и у довољној мери за разумевање феномена симфонизма у овом Шумановом остварењу.

#### 2.6.2.1 *Тема за варијације: мотивске и тематске релације*

Структурно, тема је уобличена као прелазни облик песме **a a1 b a2**. Основни тоналитет је цис-мол (одсек **b** је у паралелном Е-дуру). Делови су једнаке дужине (по четири такта) што доприноси утиску избалансираности форме. Заокруженост форме релативизиована је отвореношћу теме ка даљем музичком току (првој етиди-варијацији) услед завршетка на доминантном секстакорду (D6) и ознаке *attacca*.

##### а) *Интонационе релације*

Тема, преузета од аматерског ствараоца Фрикена у суштини има одлике посмртног марша (уп. Конен 1958: 266), што се најпре види у силазном одмереном покрету у четвртинама.

Реализована у виду прелазног облика песме, доноси тематски материјал заснован на силазном акордском разлагању и поступном кретању. Ови елементи образују мотив  $ai^{96}$  у трајању од два такта (пример 42). Силазно разлагање од  $цис^2$  до  $цис^1$  компензовано је скоком сексте навише и силазним покретом до  $гис^1$ , који се понавља. Поновљени тон гис представља нов замајак ка даљем мотивском кретању у фигурираном силазном ходу ( $гис^1 - дис^1$ ). Овај мотив, услед различитости према претходном можемо означити као  $b$  (пример 42).

Иако мотиви  $ai$  и  $b$  образују јединствену, повезану целину, њихове интонативне карактеристике могу се испратити у предложеним ентитетима. Наиме, мотив  $ai$  разлагањем акорда наниже у компактним акордима сугерише правилан покрет који се динамизира тек појавом сексте у пунтираном трајању у супротном правцу. Ово је кључни покретач у оквиру интонације у мотиву  $ai$ . Равнотежа се реализује одмах потом силазним покретом (у  $гис^1$ ) и даљом стабилизацијом у виду репетиције тона. Пад тензије пролонгира се и у наредној интонативној целини – мотиву  $b$ , који одаје утисак 'одјека' претходно исказаног. Први мотив на тај начин преузима главну улогу покретача обе целине и уколико  $ai$   $b$  схватимо као интонациони скуп, мотив  $b$  се одређује као његов подскуп. Штавише, не само у оквиру овако заокружене целине ( $ai$   $b$ ), већ и на нивоу теме, па и циклуса у целини, овај иницијални мотив ( $ai$ ) постаје елемент идентификације теме и у потоњим варијацијама. Иако другачије него ли у *Карневалу*, и ова интонациона целина ( $ai$ ) добија значење својеврсног клишеа-формуле и 'личне карте' варијационог циклуса у целини.

---

<sup>96</sup> Мотив је због свог кључног значаја у музичком току, из угла интонативне анализе, означен као  $ai$ .

Пример 42

Р. Шуман, Симфонијске етуде

Тема – интонационе релације

ТЕМА.  $\textcircled{2}$  *i*  
Andante.  $\textcircled{1}$  *ai* *b*

*a*  $\textcircled{1}$  *ai* *b*

*a*<sub>1</sub> *ai*<sup>1</sup> *b*<sup>1</sup>

*b* *ai*<sup>2</sup> *b*<sup>2</sup>

*a*<sub>2</sub> *ai*<sup>2</sup> *ritard.* *attacca*

\* *a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub>* =  $\textcircled{3}$  интонациони ниво



### б) Унутрашње тематске релације

Однос ова два мотива теме ( $ai$  и  $b$ ) указује на еволуцију материјала. Иако су због њихове искристалисане физиономије ове две мотивско-интонационе целине означене различитим словним ознакама, међу њима се могу уочити међусобне релације које упућују на извесне аналогije, с једне стране и принцип еволуције, са друге. Мелодијски покрет указује на однос питање ( $ai$ ) – одговор ( $b$ ). Запажа се да мотив  $ai$  почиње разлагањем и завршава се поступним кретањем, док је у мотиву  $b$  обрнуто – након поступног покрета, завршетак је у разлагању. Иако је ово последње разлагање ублажено покретом који резултира повратком на исти тон, могуће је говорити о слободној инверзији (погледати пример 42). На тај начин, могло би се закључити да је мотив  $b$  изведен из  $ai$ , што указује на синхрону позицију мотивских релација унутар теме.

С друге стране, чињеница да након кључне напетости проузроковане скоком сексте навише (у  $ai$ ), целокупан музички ток до завршетка целине ( $ai b$ ), која у музичком току гради реченицу (одсек **а**), образује усмерен силазни ход, развој материје и његова својеврсна трансформација упућују на еволутивност. Другим речима мотиви  $ai$  и  $b$  дијахроно образују јединствену интонативну целину ( $i$ , пример 42). С обзиром да се ова два ентитета могу и поредити (варијантност) и могуће је испратити еволуцију материјала (продужавање), испољени су (према Бобровском) принципи варијантно-продуженог развоја.

### в) Спољашње тематске релације

У оквиру пласирања теме, одсек **а**, о коме је било речи до сада, три пута се понавља, сваки пут допуњен новим елементима.

Друга реченица (одсек **a1**) започиње истоветно првој, али у кључном моменту (скок сексте), инсистира се на интонацији тона *a*, узлазним разлагањем ( $a^1$ - $a^2$ ) и репетицијом (означен као мотив  $a^1$  у примеру 42), чиме се интензивира достигнута (локална) мелодијска кулминација, након чега се музички ток силазним и обилазним кретањем (враћањем на скок –  $фис^2$  и поновним спуштањем, мотив  $b^1$ ) утврђује у циљној силазној тачки (тон  $e^2$ ). За разлику од прве реченице коју је одликовало симултано кретање, у овој другој реченици (одсек **a1**), интензитет развоја потпомогнут је и осамостаљивањем мелодијских линија у осталим гласовима, које или подупиру главну мелодијску нит или образују слободне контрапунктске односе са њом.

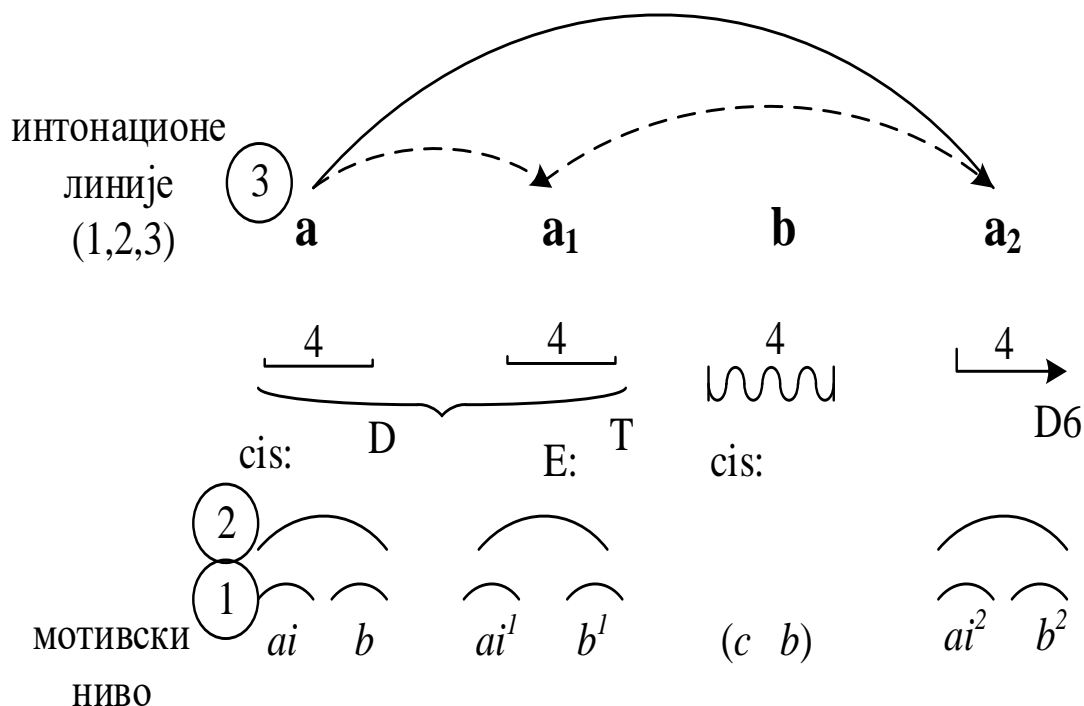
Трећа појава (одсек **a2**) афирмише скок сексте и пунктираном октавном репетицијом и дужим застојем на овом тону (тон *a* у мотиву  $a^2$ ), након чега следи динамизирана варијанта силазног кретања до доминанте (мотив  $b^2$ ). И у овом одсеку присутна је контрапунктска реализација линија које профилишу тематску раван. Одсек **b** садржи слободан развој материјала из одсека **a**.

Појава одсека **a** (**a1**, **a2**) указује на еволуцију у музичком току: сваки пут иницијални мотив ( $ai$ ) је обogaћен новим поступком интензивирања покрета. Интензивирање покрета на релацији одсека **a-a1-a2** резултира новим интонативним луком (пример 42). Такође, свака нова појава одсека **a** делује као развој, односно варијација претходне. При елаборацији тематских односа, у аналитичкој процедури, дошло се до закључка да се могу идентификовати три слоја интонативних релација: 1) интервалска усмереност у оквиру издвојених мотива ( $ai$  и  $b$ , интонативни лук 1 у примеру 43), 2) однос тензије и смирења на нивоу сучељавања ова два мотива (интонативни лук 2) и 3) градација интензитета мелодијског покрета и сложености организације материјала на релацији одсека (**a**, **a1**, **a2** – интонативни лук 3).

Пример 43

Р. Шуман, Симфонијске етуде

Тема: нивои интонационих односа



2.6.2.2 Хармонске релације и пијанистичка техника у теми

Основни тоналитет је цис-мол. У паралелни се одлази у току одсека **a<sub>1</sub>**, у коме је и једина стабилна каденца. Остали одсеци су хармонски отворени (завршетак на доминанти) укључујући и последњи одсек. С обзиром да одсеци **a** и **a<sub>1</sub>** формирају период, стабилна каденца на крају друге реченице периода изразито стабилизује музички ток. Имајући у виду равномерно трајање свих делова теме и заокруженост првих осам тактова, отворени крај последњег сегмента теме, наместо ишчекиваног заокружења на тоници, делује помало изненађујуће. Силазни мелодијски ход који сугерише стабилизацију музичког тока, која

бива релативизована услед хармонске отворености ка првој варијацији. У целини, хармонски ток теме афирмише кретање у правцу развоја и тај развој није прекинут ни на самој граници ка даљем музичком току – првој варијацији.

На самом почетку теме музичким средствима интензивно је дочаран оркестарски звук: симултано кретање у акордским блоковима, октавни бас и сукцесивни арпеђо у профилисању акорада који подржавају главну мелодијску нит. Слична ситуација присутна је и у осталим одсецима, уз контрапунктско разлистивање гласова које додатно сугерише оркестарске дијалоге. На описни начин осмишљена клавирска фактура сугерише оркестарско звучање, али се и сучељава са дубоко интимном природом филигранског преплитања гласова (након првог одсека), типично Шумановим поступцима мотивског рада. На тај начин се афирмише симфонизам на нивоу целокупне организације музичког тока. Иако је тема у дисканту, бас овде нема искључиво хармонску улогу, већ се изразито индивидуализује и тематизује. Остали гласови такође имају самостално мелодијско кретање, које, иако у функцији хармонске допуне оквирних гласова, има, како је раније истакнуто, истакнуту улогу слободног контрапунктског развоја. На описани начин Шуман креира пијанистички стил лаганих ставова, односно сегмената (овде је у питању тема за варијације у темпу *Andante*), иако се филигранска полифонизација клавирског звука среће и у брзим ставовима.

### 2.6.2.3 Симфонизам на нивоу теме

Услед лаганог темпа, широког метра и развученог ритмичког покрета, те сложености у структури (прелазни облик песме) тема сугерише екстензивност, која је додатно интензивирана хармонском отвореношћу музичког тока.

Симфонијски елементи прожимају тему у целини: мелодијска еволутивност на нивоу одсека, односно интонативна драматургија, хармонски завршеци, пијанистички гестови у садејству са полифонизацијом фактуре, представљају упоришне тачке у реализацији симфонизма у музичком току. У интонационој анализи мотива издвојен је

мотив *ai* као најзначајнији, услед мелодијског скока који сваки пут на други начин афирмише кретање. Тај скок је у свакој појави овог мотива истовремено и његово гравитационо тежиште. Како је даљи музички ток (мотив *b*) усмерен на поступан повратак у равнотежни положај у оквиру одсека у целини, исцртава се нови гравитациони центар – антиклимакс на крају одсека/реченице **a**. Оваква логика присутна је у реализацији сваког одсека (па и средњег, најмање интонационо интензивiranог), што ствара градицију која обухвата целокупан музички ток теме. У овом интонативном слоју, сваки почетак, који је за разлику од краја, исти, доследно успоставља равнотежу у музичком току. Истовремено, то су гравитационе тачке које су и исцртане понављањем познатог/истоветног. Три пута, укључујући и крај, музички ток се хармонски отвара ка даљим дешавањима и тиме подржава еволуцију проузроковану интервалским варијантама интонативно иницијалног мотива.

Интимно-лирска<sup>97</sup> полифонизација фактуре носилац је прикривеног<sup>98</sup> развоја у музичком току, чиме се придружује претходно описаним поступцима у реализацији симфонизираниог музичког ткива, док су оркестарски гестови, препознати у клавирском звуку, видљива манифестација феномена симфонизма, транспарентни носилац симфонијског у теми.

---

<sup>97</sup> *Био је толико дубоко окренут себи колико је Лист ватрено био окренут спољњем свету...тако да Лист делује као богато свестран уметник, док је Шуман увек само Шуман иза различитих маски* (Абрахам (G. Abraham) 2004: 254). Јасне су импликације и са *Карневалом* – балом под маскама.

<sup>98</sup> Тумачећи природу симфонијског развоја сам Шуман (1853:185–186 ) је првенствено Брамсове композиције тумачио као: *...обавијене симфонијским велом...* То исто се, међутим, у потпуности разоткрива и у Шумановом стваралаштву.

#### 2.6.2.4 *Етида VII /варијација б: мотивске и тематске релације*

У овој варијацији је степен удаљености од теме значајан, стога је посебно провокативно испитати тематске и мотивске релације, као и поступке који учествују у профилисању симфонизма на нивоу става. Облик теме је промењен у односу на оригинал и представља троделну песму типа  $||:a:|: b a_1:||$  (видети схему у Прилогу). Тонална подлога је такође промењена: веза са почетним видом теме огледа се у присуству Е-дура, који се у даљем току смењује са Це-дуром, чиме се у потпуности елиминише молски карактер теме.

##### а) *Интонационе релације*

У овом ставу (етида-варијацији) материјал теме се у препознатљивом виду (и то само почетак) јавља тек у оквиру одсека **b**, док је веза са њим у почетном одсеку остварена у виду удаљене асоцијације. Мотив (*a*, пример 44) на коме почива овај став је нов и представља прегнантно кретање у шеснаестинама: репетиција тона, скок наниже и поступни покрет навише. Овај покрет је присутан у свим гласовима – у акордској вертикали и изоритмичном покрету – на почетку, а од одсека **b** осамостаљује се и друга линија звука, најупадљивија у моменту изненадне појаве иницијалног мотива (*ai*) из теме. У осталим околностима до краја музичког тока варијације, овај други идентификовани мелодијски слој је у функцији хармонске подршке почетном мотиву.

Мотив *a* овог става се у непрекинутом континуитету понавља од почетка до краја става и тиме представља и ритмички ослонац о коме се може, према Асафјеву, говорити као о формули-клишеу. Силазни скок у мотиву указује на могуће порекло (силазно акордско разлагање) из теме за варијације. То је и главни аспект неравнотеже у овом мотиву, који је заокружен елементима стабилности: репетицијом тона на почетку и враћањем у равнотежу супротним поступним покретом на крају мотива. Иако сажет, мотив се одвија на релацији равнотежа – неравнотежа – равнотежа, испољавајући на малом

простору императив симфонизма. Истовремено, тај исти мотив тече симултано у осталим гласовима реализујући у средњим гласовима равнотежу услед потенциране репетиције тона (својеврсни педал), а у басу творећи скокове супротног покрета (пример 44). На описани начин се реализују и хоризонтални и вертикални интонативни односи у самом мотиву.

С обзиром да се (у брзом темпу) мотив непрекинуто понавља али и секвентно у различитим односима помера, реализује се друга интонативна линија на нивоу мелодије највишег гласа (пример 44). И овде треба указати на асоцијацију са почетном темом у виду скока сексте на нивоу поновљеног првог мотива, а то је био главни интонациони импулс у оквиру теме. Слој мелодије овде исцртава се рељефно, одсликавајући нови ниво напетости (између понављања мотива) и смирења (враћање на тон *гис* на крају прве реченице и силазни покрет на крају друге) у току одсека **а**. У првом четворотакту мелодија се 'обрће' око тона *гис*, односно *ге* коме стреми на крају ове целине (интонациона линија *2a*), док се у другом четворотакту рељефно афирмише интонативни однос *це-ха* (интонациона линија *2b*), што у целини исцртава интонациону линију 2 (пример 44).

Почеци поновљених мотива који реализују мелодију одсека **а** додатно су наглашени артикулационо, чиме Шуман и непосредно указује на интонациону линију (2). Но, како ритмичко-интонативна формула мотива покреће музички ток у правцу даљег развоја, ефекат смирења се умањује и остварује се предност ритмичког пулса, који је могуће разумети и као својеврсни ритмички педал музичког тока ове етиде/варијације.

Из угла интонационе анализе, ова барокно-моторична линија (означена као 3 у примеру 44) обухватила би музички ток до појаве препознатљивог почетног мотива из теме у одсеку **б**, и који драматично пресеца музички ток.

Пример 44

Етуди VII / варијација б – интонационе релације

VAR. VI.  
Allegro molto.

одсек а

(Etude VII.)  
*f sempre brillante*

3

2a

1

(ten.) *a*

(ten.)

(ten.)

E:

G

2b

*f*

*f*

*f*

одсек б

*p*

*f*

*p*

*f*

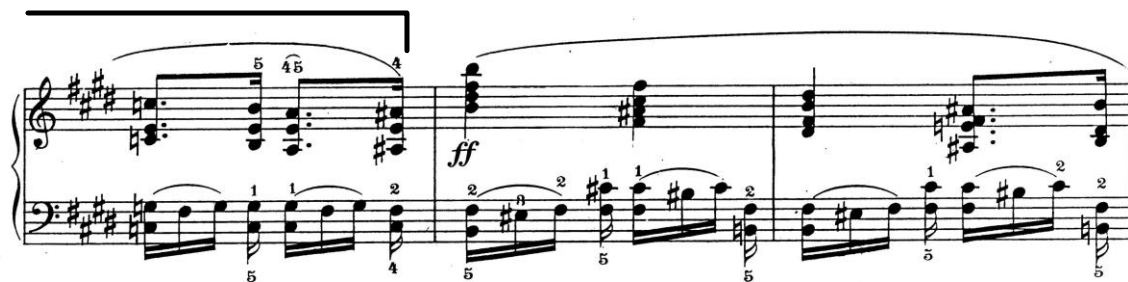
G

*ai*

*ff a*

The image shows a musical score for Variation VI, Etude VII, in E major. It consists of five systems of piano and bass staves. The first system is labeled 'одсек а' and includes a circled '3' above the staff and '2a' above the first measure. The music is marked 'Allegro molto' and 'f sempre brillante'. It features several measures with '(ten.)' markings and an 'a' dynamic marking. The second system includes a circled '2b' above the staff and a 'G' chord marking above the first measure. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system is labeled 'одсек б' and includes 'p' and 'f' dynamic markings. The fifth system includes a 'G' chord marking and 'ff a' dynamic markings. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.





Почеци поновљених мотива који реализују мелодију одсека **a** додатно су наглашени артикулационо, чиме Шуман и непосредно указује на интонациону линију (2). Но, како ритмичко-интонативна формула мотива покреће музички ток у правцу даљег развоја, ефекат смирења се умањује и остварује се предност ритмичког пулса, који је могуће разумети и као својеврсни ритмички педал музичког тока ове етиде/варијације.

Из угла интонационе анализе, ова барокно-моторична линија (означена као 3 у примеру 44) обухватила би музички ток до појаве препознатљивог почетног мотива из теме у одсеку **b**, и који драматично пресеца музички ток.

#### б) Унутрашње тематске релације

Исцртавање мелодије у дисканту доводи до тематизације овог слоја, не само у одсеку **a**, већ и у целокупном музичком току става. У одсеку **b** и бас тематизује линију (интонациона линија 2c), па тематске релације у односу дискант-бас, за разлику од претходног одсека, указују на изражено супротно кретање (вид инверзије).

Појава почетка иницијалног мотива теме за варијације (*ai*) реализована је на начин близак ономе у самој теми. Истовремено, у доњем регистру наставља се ритмички проток почетног (*a*) мотива овог става (пример 44).

Присуство мотива *a* овог става у сваком тренутку, уз интервалско нијансирање у понављанима, упућује на синхроне односе унутар става. Исто тако, имајући у виду да је свака наредна појава мотива варијанта претходне, овај тип унутрашњег тематског развоја и одредиће се као варијантни, али, услед очувања истоветности (ритмо-формула) у различитим интервалским односима у мотиву, може се, према Бобровском, говорити и о типу унутрашње тематске разраде.

#### в) Спољашње тематске релације

Одсеци се тематизују услед мелодијског покрета који је реализован међусобним везама почетака мотива (интонационе линије *2a* и *2b* о којима је било речи у претходном делу текста). У првом одсеку је покрет симултан и рељефан образујући хомофону тематску фактуру, док се у одсеку **b** осамостаљује линија баса чиме се индивидуализују две линије покрета. У моменту појаве иницијалног мотива циклуса у наставку одсека **b** тај однос је још више потенциран и у контрапунктском односу. Иако у овом ставу у крупнијим потезима ипак доминира хомофони пласман материјала, филигрански односи међусобног сучељавања линија у оквиру самог мотива<sup>99</sup>, као и присуство инверзних односа у нешто дужем трајању (дискан-бас на почетку одсека **b**) упућују на полифоно ткање које у односима издвојених тематизованих целина остаје на нивоу геста.

#### 2.6.2.5 Хармонске релације и пијанистичка техника у етиди VII/варијацији 6

Иако постоје аутентичне каденце, оне су релативизоване акордским разлагањем и у току завршног акорда, што је подржано пулсирајућим ритмом који води до наредне варијације.

---

<sup>99</sup> Сличан поступак, али другачије интонативно усмерен присутан је и у оквиру анализираног става *Кјарина* у оквиру *Карневала*.

Ритам је, дакле, основни покретач развоја музичког тока и интерполиран је и у каденцирајуће процесе, умањујући значај тонике.

Унисоно акордско звучање мотива (*a*) варијације одмах на почетку ствара везе са оркестарским звуком. Додатно, репетиција тона, присутна на различите начине у спојеним слојевима мотива – својеврсни педал, контекстуализује овај манир у одговарајуће оркестарско рухо. Раздвајање мелодијских слојева оквирних мелодијских линија у одсеку **b**, сугерише оркестарски дијалог, док акордски иницијални мотив циклуса уз перманентну ритмичку подлогу сугерише учешће широке оркестарске палете. Највише од свега, густо ткање у преплету мотивских слојева доприноси утиску оркестарских боја. Свака варијација/етида доноси нове виртуозно-пијанистичке захтеве, а у овој је акценат на перманентној ритмичкој уједначености барокног типа.

#### 2.6.2.6 Симфонизам у профелисању етиде-варијације VII/6

Сумирањем интонативних слојева, увиђамо следеће: први је онај на нивоу самог мотива, други су исцртане мелодијске линије у четворотактним даховима, а трећи интонативни слој обухвата музички ток до појаве почетног мотива теме (*ai*). Друга интонативна линија води до гравитационих средишта локалног типа, док је путања до иницијалног мотива теме за варијације (*ai*) у одсеку **b** усмерена ка главној гравитационој тачки става (пример 44). Након понављања овог мотива у центру става у *ff* динамици, долази до опадања интензитета у музичком току, иако је ритмички покрет одржан до краја. Присутно је дакле, наслојавање интонационих линија, што пролонгира утисак напетости до поменуте гравитационе тачке, након чега је, повратком на репризни одсек **a**, сугерисано уравнотежење симфонизираниог музичког ткива.

Ритам има двојаку улогу: он је доследним спровођењем истовремено и фактор развоја (води музички ток даље) и фактор стабилности (испод или изнад локално издиференциране интонативне линије, увек пулсира исти ритам). Тиме ритмичка компонента реализује, за симфонизам кључни, маневар – борбу противречности.

*Покретљиви карактерни комад* (Даверио 1997: 19), знатни технички захтеви опредељени називом етиде, профилишу понајпре жанровски симфонизам, који је и иначе чест код Шумана, услед исцртавања различитих расположења. Полимелодично тематско преплитање у овој варијацији замагљује улогу *првог плана* (Конен 1958: 268), а тематски и фактурни елементи се преплићу.

#### 2.6.2.7 *Етида XI (варијација 9): мотивске и тематске релације*

Форма (прелазни облик песме) је у односу на тему очувана, уз одговарајућа структурна проширења/скраћења унутар одсека. Ова етида-варијација тематски је ближа свом извору, иако у слободној имитационој обради и на тоналној подлози гис-мола, чиме искаче из преовлађујућег цис-мол –Е-дур окружења. У лаганом темпу, контрастно је постављена према њој оквирним варијацијама, те остварује утисак лирске епизоде.<sup>100</sup>

##### а) *Интонационе релације*

Почетни мотив (*ai*) теме варијација окосница је овог става у транспарентном али интензивно лирском виду услед изостанка пунктираних нотних вредност: мелодија је сливенија и 'у једном даху' (пример 45). Акордски ход наниже ублажен је поступим покретом, те је и сама интонација сексте потом мањег интензитета. Додатно, равномерна ритмичка пратња у веома ситним нотним вредностима у маниру албертинског баса ствара континуитет, те однос равнотежа-неравнотежа има смањену амплитуду у односу на оригинал (или неке друге варијације-етиде). Мотив *ai* се потом секвентно понавља на хармонској подлози која закључује овај четворотакт градећи реченицу. Мотив се и трећи пут понавља (почетак одсека *a1*) али се потом слободно развија у изражено рељефном виду (октавни скокови, супротни покрети) чиме значајно изводи музички ток из првобитне равнотеже. У овом моменту се уводи слободно имитациони контрапунктирајући средњи

---

<sup>100</sup> Ова варијација се често у литератури наводи као 'еузебијевска' (Даверио 1997: 142) услед потенцирано лирског (*con espressione*) расположења.

глас, чиме се остварује својеврсни дијалог<sup>101</sup>, а интонациони развој се интензивира. С обзиром да је рељефност реализована слободним полифонизираним ткањем у наставку музичког тока, као и разуђеном фактуром и октавним удвајањима, може се говорити о наслојавању интонативног интензитета на нивоу варијације.

И водећи мотив (*ai*) и изоритмична пратња преузимају функцију клишеа са издиференцираним мелодијским (мотив *ai*) и ритмичким улогама (ритмо-формула пратње). Оне садејствују у очигледном односу скуп (мелодија) – подскуп (ритмичка пратња). Овај однос актуелан је и у односу водећег мотива (*ai*) и контрапунктирајућих гласова у првој половини варијације, док друга половина музичког тока реалтивизује овај однос, афирмишући осамостаљивање свих полифоних гласова у музичком току.

#### б) Унутрашње тематске релације

Почетак става заснива се на понављању мотива *ai*, прерастајући пред крај одсека **a1** у слободан контрапунктски развој, интензивирањем мотивског рада. Полифони развој је нарочито доминантан у средњем одсеку (**b**), док у репризном одсеку (**a1**) након подсећања на првобитни мотив, мотивски развој постепено јењава. Ово упућује на чињеницу да синхроне мотивске односе са почетка варијационог става постепено замењују дијахрони, а унутрашњи тематски развој упућује на еволуцију материје.

#### в) Спољашње тематске релације

Првобитни хомофони однос мелодије и пратње већ након пет тактова бива замењен полифоним ткањем. Контрапунктски однос гласова представља вид слободне имитације разуђених горњих гласова. Ова разуђеност је у музичком току повезана непрестаним ритмичким пулсирањем пратње у веома ситним нотним вредностима, чиме се ствара ефекат згуснутијег музичког ткива, а однос тема (горње линије) – пратња (доњи глас) не ишчезава у потпуности услед полифонизације музичког тока. Овome треба додати и

---

<sup>101</sup> У нотном тексту је додатно наглашено ово контрапунктско дијалогизирање назнаком *quasi a due*, те је и у литератури (Способин 2002: 173) назван дуетом.

чињеницу да је и сама пратња реализована као скривени двоглас, чиме се усложњавају и преплићу међусобни односи (мелодијских) линија.

Пример 45

Р. Шуман, Симфонијске етуде

Етуда XI/варијација 9 – интонационе релације

The image displays a musical score for Variation IX of Schumann's Etude XI. The score is written for piano and voice. It begins with the tempo marking  $\text{♩} = 66$  and the dynamic marking *pp*. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with frequent triplets and sixteenth-note patterns. The vocal line is marked *Con espressione* and includes the syllable "ai". The score is divided into sections by bar lines, with various performance instructions such as *pp*, *p (sotto voce, ma marcato)*, *quasi a due*, *sempre piano*, and *sempre pianissimo*. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulation marks like asterisks and "x" are used throughout. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

в) *Спољашње тематске релације*

Првобитни хомофони однос мелодије и пратње већ након пет тактова бива замењен полифоним ткањем. Контрапунктски однос гласова представља вид слободне имитације разуђених горњих гласова. Ова разуђеност је у музичком току повезана непрестаним ритмичким пулсирањем пратње у веома ситним нотним вредностима, чиме се ствара ефекат згуснутијег музичког ткива, а однос тема (горње линије) – пратња (доњи глас) не ишчезава у потпуности услед полифонизације музичког тока. Овоме треба додати и чињеницу да је и сама пратња реализована као скривени двоглас, чиме се усложњавају и преплићу међусобни односи (мелодијских) линија.

2.6.2.8 *Хармонске релације и пијанистичка техника у етиди XI/варијацији 9*

И у овом ставу, ритам је тај који релативизира постојеће каденце, ослабљује их усложњавањем акордских разлагања на завршецима и води музички ток даље. Сем тога, потенцирана улога мелодије баца у засенак друге компоненте, а развој се у највећој мери и реализује на тематском нивоу – мотивским радом испреплетених полифоних линија.

Згуснута ритмичка пратња у тридесетдругинама упућује на гудачку боју и таква пратња боји цео став. У пратњи је могуће уочити и скривени двоглас, а понављајући тон преузима педалну улогу. Камерна атмосфера уступа место оркестарској увођењем контрапунктског дијалога, који прераста у разлистани полиинструментални разговор како музички ток одмиче. У овој етиди/варијацији технички захтев је сконцентисан на пратњу у ситним нотним вредностима, с једне стране, и разговетно артикулисање полифоних линија у сливеном музичком току. Пијанистичка техника је овде мање стварно техничка, а више је окренута поетском исказу.

### 2.6.2.9 Симфонизам у оквиру етиде – варијације XI/9

У целини размотрени став указује на принцип нарастања развоја од почетка ка крају: почетак је благо драматизован сконцентрисаном ритмичком пратњом, а кључно разрастање развоја настаје усложњавањем фактуре и контрапунктским процедурама већ у наредном четворотакту, да би кулминирало у средишњем одсеку (**b**) и почетку репризног **a2**. С обзиром на наслојавање интонативног интензитета, овде се може говорити о органском јединству које је остварено и мелодијским интензивирањем (употребом већих интервала и супротног покрета) и његовим удвајањем (контрапунктски или у октавама) у перманентној и поступној градацији која прераста у слободни (еволутивни) мотивски развој.

Гравитационо средиште је смештено на граници између одсека **b** и репризног **a2** достизањем највиших мелодијских врхова који су резултат целокупног претходног мелодијског развоја, као и интензивирањем хармонског развоја (дис-мол – гис-мол на крају одсека **b**). Интензитет постепено слаби у моменту достизања репризе, чијом појавом је структурно и тематски успостављена стабилност.

С друге стране, октавно удвојена мелодија у *ff* динамици у контрапунктском дијалогу релативизује остварену стабилност. Дефинитивно опадање тензије настаје слабљењем контрапунктског интензитета и разређењем фактуре, те враћањем на почетну хомофонију замирућег (*poco a poco morendo*) звука. Лучна интонациона путања која обухвата став у целини, испољена је кроз нарастање тензије у интензивираним трајању, нарочито сконцентрисаном на средини става. Почетак и крај стабилизују музички ток: почетак је лагани замајац за потоњи развој, док је крај продужено одумирање активности у музичком току.

С обзиром на органско јединство које је производ поступног нарастања интензитета кроз мотивски развој и потом његовог слабљења, овде се може говорити о лирском симфонизму. С друге стране, снажно интензивирани набој музичког тока проузрокован настајањем музичког дијалога и његовим контрапунктским, фактурним и оркестарским наглашавањем указује на комбиновање са драмским симфонизмом. Шуман је, дакле спојио



два, наизглед супротна принципа симфонизма у избалансираној равнотежи, творећи континуирано симфонизирано ткање става.

#### 2.6.2.10 Симфонизам на нивоу циклуса

Сложеност грађе ставова, варијационих и неваријационих у овом циклусу, указује на симфонијске принципе изградње форме. За разлику од *Карневала* где је основа тематске изградње мотив који се преображава и ступа у различите односе са околином, у *Симфонијским етидама* дата је тема у традиционалном схватању. То отвара могућност да се са темом ради у целини или да се користи само неки њен део. Процедуре рада са тематским материјалом у којима је удаљеност од теме значајна уочљиве су не само у етидама које нису истовремено и варијације (трећа и девета), већ и у оним које су назване варијацијама (четврта, шеста и седма варијација).

Тема и прве три варијације споља су обједињене тоналитетом, структуром и маршевским карактером, али развијене су и унутрашње – симфонијске везе: сваки став има отворен хармонски завршетак (тема на D6, прва етида на t<sup>6</sup>, друга на t<sup>3</sup>). Усложњавање музичке материје је прогресивно и у првој варијацији се односи на контрапунктски развој гласова а у другој и на развијање друге, нове мелодијске линије над главном темом, која је у басу.

Оркестарски елементи (октавни ход, репетиција тона, дијалог гласова) употпуњавају симфонијски развој до првог гравитационог центра-треће етиде. У њој доминира слободни развој материјала уз далеке асоцијације на тему (разлагање пратећих шеснаестина у дисканту), дурски тоналитет (Е дур) а промењена је и форма (тродел). Она представља својеврсно одмориште пред новим симфонијским захтевима. Четврта, пета и шеста етида враћају у равнотежни положај форму (прелазни облик) и обједињујући тоналитет (цис-мол) са почетка циклуса. Ове три етиде су обједињене истом (канонском) техником, различито испољеном. Четврта етида се са следећом везује *атасца*, док је она према наредној отворена тонално (средња варијација није тонално заокружена, него почиње у цис-молу, а завршава се у паралелном Е-дуру). Последња (шеста) у овом низу

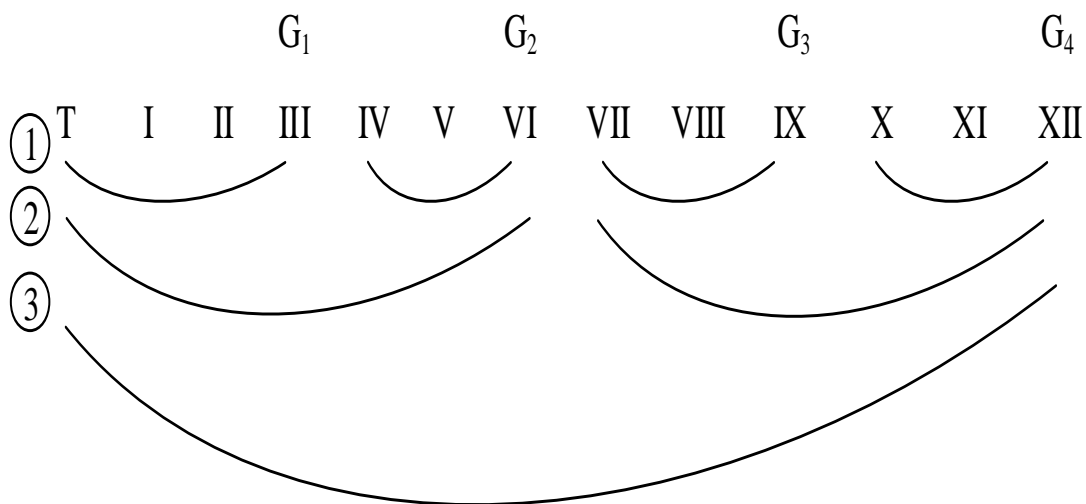
заокружена је тонално, стабилним акордом, а и корона потцртава привремено заустављање музичког тока. Наредне етиде – седам и осам образују следећи талас развоја који није обједињен заједничким именитељем, већ указује на контрастни принцип (жанровски, структурни, а потом и у темпу, метру, техникама пласирања материјала, фактури и оркестрацији) и које гравитирају деветој етиди – одморишту. Ритам седме (о којој је у овом раду подробно било речи) обезбеђује пропустљиву границу ка осмој која органски развој реализује филигранско густим полифоним ткањем (почиње као четворогласна fuga). Девета представља гравитационо тежиште, не само услед удаљености од теме варијација, и које кулминира ове три етиде, већ и јер након ње у десетој етиди следи повратак на прочишћени вид теме. До краја, у наредне две етиде (једанаест и дванаест), тема се испољава у препознатљивом виду, а музички ток се у ове три последње дестабилизује тоналним интензивирањем (цис-гис-Дес-Ас-Дес). У десетој и дванаестој изразити су оркестарски гестови у испољавању клавирске фактуре (густи компактни акорди, унисоно изоритмично звучање, репетиција, педал, широк амбитус), док једанаеста (која је такође аналитички елаборирана) указује на префињену лирско-полифону органску разраду.

Издвојена су три развојна лука у музичком току варијационог низа (пример 46).

*Пример 46*

Р. Шуман, *Симфонијске етиде*

Развој на нивоу циклуса



Први (заокружен број 1 у примеру) обухвата следеће групације: тему и прве три етиде (први гравитациони центар, означен као  $G_1$  у примеру 46), затим по три етиде, са гравитационим центрима у последњој ( $G_2$   $G_3$   $G_4$ , пример 46). Спојене принципом заједничких именитеља, прве две групације образују нов талас усмерености – све заједно гравитирају шестој (централној), док принцип контраста у трећој (највећи степен неравнотеже) и повратак стабилности у последњој групацији, гравитира последњој (интонациони лук 2). Коначно, ове две линије формирају синтезу стабилности у музичком току (трећи (3) развојни лук). Принцип симфонијског развоја евидентиран у самој теми преноси се на етиду (варијацију) - став у целини, а он у најкрупнијим потезима на нивоу циклуса, образујући нераскидиво јединство унутрашњих и спољашњих повезаности симфонизираниог музичког ткива.

\*\*\*

У Брамсовим варијацијама за клавир се препознаје традиционални приступ форми варијација, не само у називу (*Варијације на ... тему*) већ и услед концепције која почива на стандардном низању варијација. Концепција Шуманових варијација индивидуализује се бројним отклонима од традиције, те у том смислу Брамсове представљају 'класичнији' вид у погледу формалног решења. Унутрашња концепција у којој се испољавају принципи симфонизма, код оба композитора реализована је на различите и високо индивидуалне начине. У овом раду, препознавање карактеристика симфонизма у Брамсовој клавирској музици, разматра се у оквиру његова два, вероватно најзначајнија, варијациона низа – на Хендлову и на Паганинијеву тему.

### 2.6.3 Јоханес Брамс: Варијације и fuga на Хендлову тему

Тема за варијације је преузета барокна тема (*Арија* из Хендлове свите). У оквиру теме се перманентно ради са једним мотивом у оба одсека  $||:a:||:b:||$ , секвентним или уз мелодијске промене понављањем. Чак и хармонизација одговара оригиналу.<sup>102</sup> Тоналитет и структура су задржани (сем у XXI варијацији која је у паралелном, ге-молу), те је кључни фактор промене, а тиме и драматургије форме у целини – тематски план. Стога ће се размотрити однос теме и одабраних варијација, из угла симфонизма.

#### 2.6.3.1 Тема, прва и друга варијација: мотивске и тематске релације

С обзиром да прва варијација не уноси битне промене већ у највећој мери орнаментира тему – попут барокног дубла – за разматрање симфонијских поступака од кључног значаја за издвојену целину је аналитичко сагледавање друге варијације у којој су одступања од тематског профила теме знатна.

У третману теме/мотива у варијационом циклусу код Брамса је могуће издвојити три поступка (према Шмит /Schmidt/ 1995: 673): 1) контрапунктску трансформацију; 2) модификацију интервалске величине унутар теме/мотива и 3) квантитативне промене у броју саставних делова теме/мотива. Ове поступке је могуће сагледати кроз призму симфонизма и понуђену интонациону анализу.

#### а) Интонационе релације

Хендлова тема има рељефне контуре услед поступног узлазно-силазног мелодијског покрета мотива (*a*), док почечи поновљеног мотива у теми образују разложени тонични трозвук (прва четвртина у сваком такту уоквирена је, пример 47), након чега се у другом одсеку застаје на поновљеном тону ( $ce^2$ , са скретањем и повратком, те кретањем до тонике, пример 47).

---

<sup>102</sup> Поређења ради, може се уочити да је Шуман у својим *Симфонијским етидама* преузету једноставну тему одмах изразио експресивном романтичарском хармонијом.

Пример 47

Ј. Брамс, Варијације и фуга на Хендлову тему – интонационе релације

Тема, прва и друга варијација

одсек а *Aria* *a*

В:

Var 1 *a'*

1. 2.

Var. 2

*animato*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a circled first ending (1) and a circled second ending (2). It features a *mv* (moderato vivace) tempo marking, a *p* (piano) dynamic marking, and a *legato* instruction. The lower staff is in bass clef and contains a supporting bass line with a circled first ending (3). A large slur labeled  $a^2$  spans across both staves. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with first and second endings. The lower staff is in bass clef and contains a supporting bass line. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The lower staff is in bass clef and contains a supporting bass line. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

Мотив (*a*, пример 47) је ритмички разнородан и то уз фигурирани застој на пунктираној ноти даје главно ритмо-интонационо обележје<sup>103</sup> овом мотиву. Наведена мелодијска обележја (поступан покрет и репетиција) при понављању мотива сугеришу стабилност, те у мелодији доминира стабилна интонација теме. Уравнотежено садејство ритма и мелодије резултира изразито избалансираном (Хендловом) темом у целини. Акордска пратња има наглашену хармонску функцију.

У другој варијацији, која није фигурирано декоративна попут прве, настаје нагли развој: основу варијације чини (суб)мотив (заокружен испрекиданом линијом у примеру 47), проистекао из фигурације мотива (*a*<sup>1</sup>) прве варијације, сходно тачки 3) у претходном пасусу (квантитативна промена у броју саставних делова теме/мотива). (Суб)мотив који чини основу ове варијације доводи се у везу и са фигурацијом у самој теми (такође испрекидано заокруженој у примеру 47).

Овако настали *мотив варијације* (Шенберг 1967: 170, у примеру 47 означен као *mv* и заокружен пуном линијом)<sup>104</sup> постаје основа на којој израста целокупни музички ток варијације – он добија значење *самосталног* мотива у новонасталим околностима. Ослобођен фигуративне функције, новоустановљени *мотив варијације* се индивидуално у даљем току развија, обезбеђујући органско јединство музичког тока варијације. Осамостаљеност мотива варијације се првенствено односи на фактуру и контрапунктски развој гласова, док је мелодијска нит теме очувана (почетне четвртине у сваком такту су уоквирене у примеру, издвојени мотив је означен као *a*<sup>2</sup>). Мотив варијације преузима на себе улогу формуле – препознатљивог клишеа варијације, наглашавајући и ритмо-интонациони ниво у њој. Такође, мотив *a*<sup>2</sup> и осамостаљени мотив варијације (*mv*) граде интонациони однос скуп – подскуп (пример 47).

Идентификована процедура – паралелно протицање осамостаљеног споредног елемента теме (*mv*) са њеним упоришним мелодијским тачкама – омогућено је хармонским

---

<sup>103</sup> *Ритмичка организација теме формира њен карактер. Исти ритмички образац присутан је у целокупном току варијације.* (Шенберг 1967: 169)

<sup>104</sup> Говорећи о *мотиву теме* (и варијације) као оно што се као суштинско у теми и посебно издваја, дајући печат целој теми, Шенберг истиче и да *Брамс често ствара нове мелодијске контуре мењајући позицију онога шта је главно а шта споредно у теми* (Шенберг 1967: 170–171).

и структурним координатама теме (пример 47). У другој варијацији наглашено поступни и изоритмични покрет теме повремено је динамизиран интервалским променама при понављању мотива теме (појава раније издвојена под тачком 2) као *модификација интервалске величине унутар теме/мотива*) и упливом акордског разлагања у мелодији (мотиву). У таласастој флуидности музичког тока ове варијације, оваква интервалска искакања локално дестабилизују музичко дешавање, након чега се, понављањем познатог, музички ток враћа у равнотежу.

На основу аналитичког пресека, могу се у другој варијацији издвојити три интонационе линије: прву чини кретање у оквиру мотива варијације у дисканту, другу представља костур теме за варијације, такође у дисканту, док трећу збирно чини преплет осталих контрапунктирајућих гласова на нивоу одсека у целини (пример 47).<sup>105</sup>

#### б) Унутрашње тематске релације

У теми је успостављен синхрони мотивски однос унутар теме. Такви мотивски односи присутни су и у разматраним варијацијама: перманентно се ради са једним мотивом. У првој варијацији се мотив пласира и у водећем гласу и у басу (слободна инверзија) док је у унутрашњем акордска допуна пратње.

У другој варијацији *мотив варијације* се пласира у горњем гласу, док остали, пратећи, разрађују овај материјал. Поступно кретање у мотиву варијације се пресликава и на унутрашње линије које добијају хроматизовани изглед. С обзиром да се у допунским линијама мотив варијације значајно разрађује, дијахрони метод се придружује синхроним, те они дејствују истовремено. Тешња унутрашња веза је остварена и једним посебним гестом: иако је осмински покрет основа пратње, повремено (у одсеку **а**) у неправилним размацима појављује се у пратњи триола – ритмичка подлога *мотива варијације* (пример 47).

---

<sup>105</sup> Наравно, могуће је и другачије одредити интонациони развој у овој комплексној ситуацији, али се чини да је за издвајање суштинских интонационих момената у овој варијацији, предложена елаборација у овом тренутку најсврхисходнија.



У првој варијацији, систематским спровођењем орнаментиране теме, доминира варијантни развој. У другој се варијантни развој препознаје у линији водећег ласа у третману мотива варијације. У пратећим гласовима слично се развија главни мотив тако да се препознају његове црте, али ипак је сваки такт различит у детаљима чиме се остварује прилив новог у испредању музичког ткања, чиме се афирмише продужени развој. Због оваквог паралелног деловања два начелна принципа, понављање старог и прилив новог, препознајемо у музичком току оно што Бобровски одређује као варијантно-продужени развој.

#### в) Спољашње тематске релације

У првој варијацији се орнаментални тип варирања препознаје доследном употребом изабране ритмичке и мелодијске формуле чија је основна функција украшавање тонова мелодије. Елемент развоја могуће је видети у ритмичком контрапунктирању дисканта и баса (*контрапунктска трансформација* из тачке 1) на почетку одељка 2.6.3.1).

У другој варијацији формира се полифоно ткање осамостаљивањем пратећих гласова и метричком организацијом (осмински ход насупротив триолском у водећем гласу). Смер мелодијског кретања дисканта и баса указује на рељефност. Организација два доња гласа указује на слободно третирану комплементарност ритма што производи ефекат преплитања гласова у музичком току. Варијација заснована на мотиву, који је настао осамостаљивањем само једног детаља теме – мотива варијације, у односу на тему – афирмише еволутивни принцип. Тема, која означава интонациону линију 2 (у примеру 47) и ова варијација се налазе у односу индиректне сличности реализоване кроз сродне карактеристике. У присуству старог (издвојени осамостаљени (суб)мотив извучен из теме) и приливу новог (осамостаљена интонациона линија 3 пратећих гласова настала развојем познатог материјала, пример 47) препознају се поступци који и на овако малом простору афирмишу принципе симфонизма.

### 2.6.3.2 Хармонске релације и оркестарски гестови у теми, првој и другој варијацији

Тема и прва варијација хармонски прате Хендлов оригинал, а каденце су стабилне и јасно раздвајају тему од прве варијације, прву од друге. Међутим, ритмички гест повезује тему са првом варијацијом. Фигурација која се налази на крају одсека **a** након каденце, повезује га са наредним (**b**), а исти фигурирани ритмички покрет повезује тему са првом варијацијом. У другој варијацији почетна хармонска основа је обогаћенија у односу на тему и прву варијацију што вероватно проистиче из хроматизованих мелодијских линија. Имајући у виду да је тонална основа у целокупном варијационом низу стабилно утемељена у Бе-дуру, основном тоналитету циклуса, унутрашњи хармонски развој показује се као један од покретача збивања у музичком току. Крај ове друге варијације је отворен ка следећој не само ритмички (ритмички ток се не зауставља већ 'продире' у следећу варијацију), него и самом релативизованом тоником на њеном крају: на тоничном педалу се смењују плагални односи, а граница са следећом варијацијом је ослабљена и силаском тонике у терцни положај. Ритам и хармонија у тесном садејству утичу на пропустљивост границе са наредном варијацијом.

Иако орнаменталног карактера, прва варијација садржи изражене оркестарске карактеристике: Перманентни дијалог баса и дисканта како мелодијски (и у басу највиши мелодијски врхови у сукцесивном следу образују мелодију) тако још више ритмички (комплементарност) сугеришу оркестарске дијалоге. Средина која представља акордску допуну истовремено афирмише и оркестарску вертикалу. У другој варијацији полифона умреженост гласова указује на издиференциране деонице у којима доминира 'солистичка' интерпретација, те се исцртава камерни профил звучности и поступака у клавирском звуку ове варијације.

Од треће до девете варијације у свакој пулсира тематски материјал кроз хармонску структуру и кроз искристалисани мотив варијације који баца светло на неки од аспеката теме. Ови поступци надовезују се на принцип успостављен у другој варијацији, са тенденцијом његовог даљег развоја.

### 2.6.3.3 Девета варијација: мотивске и тематске релације

#### а) Интонативне релације

Девета варијација указује на присуство карактеристика теме у мелодијским обрисима почетног мотива теме, у овој варијацији реализованом у унутрашњој линији средњих гласова. На овај начин се издваја мотив варијације (*mv*, пример 48), који истовремено одређује и интонацију линију 1. Мелодија у горњем гласу образује слободну инверзију мотива варијације (интонациона линија 2 у којој су, у примеру 48 тонови повезани разломљеном линијом<sup>106</sup>), а највиши глас (интонациона линија 3 у којој су тонови, дугих нотних вредности, уоквирени и повезани луком), као и бас (интонациона линија 4) имају улогу хармонске подлоге (издиференциране интонационе линије означене су у примеру 48). С обзиром да бас има понешто разуђену линију а највиши глас доноси издржане тонове, ствара се ситуација замењених улога у реализацији тематског плана у музичком току.

У издиференцираном мотиву варијације преовладава поступни покрет који истовремено има значење формуле – клишеа. Хроматизација мелодијске линије у оквиру мотива овде представља елемент неравнотеже где се повратак упоришним тачкама (тоновима) доживљава и квалификује као стабилност. Овај хроматизовани покрет је непрекидан у унутрашњим линијама, у смени четвртинског и осминског хода, појачан у октавама, а потом акордски. Пораст густине звучности (акордским појачањем линија) је, иако значајан, само спољња манифестација интонационе напетости, спољње наглашавање, док унутрашња тензија израста из густе мреже хроматизованих односа и вертикалних судара који због тога настају. Лежећи тонови у дисканту, као и репетиција тонова која доминира у басовој линији, најсигурнија су упоришта стабилности која прожимају овај музички ток.

---

<sup>106</sup> Због прегледнијег графичког решења примера тонови у оквиру интонационих линија 2 и 4 су повезани разломљеном линијом у овом примеру.

### *б) Унутрашње тематске релације*

Издвојене интонационе линије у међусобном садејству и прожимању образују музичко ткиво ове варијације. Све компоненте звучне материје су у функцији реализације тематског плана те, иако се говори о главним (у унутрашњим гласовима) и споредним линијама (у спољњим гласовима), јединствено органско ткиво успоставља се од самог почетка музичког тока. Однос тематског садржаја на релацији тема – варијација указује на интензивирање еволутивног принципа у третману музичког материјала: издваја се мотив варијације, а потом се са њим ради не само у сукцесивном следу већ и вертикалним супротстављањем гласова који и сами афирмишу рад са издвојеним материјалом у варијацији.

Мрежа осамостаљених линија упућује на полифони тематски третман, који се испољава гестом осамостаљених линија и инверзијом тематског садржаја. Рад са издвојеним мотивом указује на синхроне унутрашње односе, док се дијахроне афирмишу на релацији тема – варијација, као и циклуса у целини. И овде је, према Бобровском, у питању продужено варијантни развој, испољен кроз изградњу варијације на једном материјалу, кроз понављања (варијантни развој – упоређивање) и кроз његову еволуцију (продужени развој при чему је издвојени узорак регулатор дешавања), како у самој варијацији у вишегласном ткању, тако и на нивоу еволуције у оквиру циклуса.

### *в) Спољашње тематске релације*

Истакнута еволуција тематског садржаја упућује на слободу у развоју материјала, а издвојени мотив варијације је исходна тачка тог развоја. Доминација једног аспекта теме, који на себе у датим околностима, преузима њену идентификациону функцију, упућује на трансформацијске тематске процесе, а у односу на тему испољава се индиректна сличност. Овај метод у (спољашњем) третману тематског материјала наизглед

сугерише већу удаљеност од теме, али унутрашњи развој остварује органску повезаност, која одсликава продубљени однос према теми.

Пример 48

Ј. Брамс, Варијације и fuga на Хендлову тему, IX варијација  
интонационе релације

Var. 9

The musical score for Variation 9 is presented in three systems. The first system includes circled numbers 1, 2, 3, and 4 highlighting specific melodic and harmonic elements. Performance markings include *sf*, *legato*, *mv*, *p*, and *sf*. The score features complex textures with triplets and slurs across both hands.

#### 2.6.3.4 Хармонске релације и оркестарски гестови у деветој варијацији

На подлози основног тоналитета (Бе-дур) развија се и ова варијација али са заостреним хармонским везама и сударима услед вишеструко хроматизованих линија. Слободнија је и смелија употреба акордских односа и независно од утицаја хоризонталних линија, а тонално-интонативно интензивирање дешава се супротстављањем и хроматских тоналитета (Ха-дур – Бе-дур) у поновљеном одсеку **b** (пример 48), чиме се на извешан начин реализује и варијација у варијацији (на релацији сегмената **b b<sub>v</sub>**).

Типично за Брамса, тематски материјал се разуђено спроводи у октавама и у широком дијапазону, а овај гест се повремено допуњава осталим акордским тоновима где доминира 'подебљавање' у терцама и секстама. Осамостаљене линије упућују на издвојене оркестарске линије а разуђеност звучне материје у октавном и акордском звучању упућују на симфонијску оркестарску звучност. Репетиција тона у басу сугерише дубке оркестарске инструменте. Пијанистичка техника је усмерена, како на технички аспект густог акордског и октавног израза, тако и на издвајање индивидуализованих мелодијских линија. Ипак, иако су пијанистички аспекти у варијацијама различити, они почивају на раном (барок) и развијеном клавирском стилу (романтизам) у комбинацији са личним, а пијанистички стил у њима је уједначен (уп. са Шенберг 1967: 171). У спречи са поступцима реализације симфонијског, пре свега на тематском плану, ова варијација одсликава оно што је сам Шуман окарактерисао као *скривене симфоније* (Крос 1992: 426).

#### 2.6.3.5 Симфонијског циклуса

Еволуција материјала и прорастање новог из познатог суштински афирмише симфонијског на нивоу циклуса. Почев од друге варијације, до осамнаесте, у свакој варијацији се може издвојити мотив варијације који у већој или мањој мери указује на сродност са темом,

осветљавајући неки елемент теме. У осамнаестој је блискија веза са почетном темом поново успостављена, да би се до последње (двадесет пете) низале варијације које услед наставка еволутивног развоја, садрже највећи степен удаљења од првобитне теме. Фуга на крају циклуса заснована је на издвојеном мотиву са почетка теме, те се идентификација и веза са темом доживљава као ближа и реализује се својеврсно тематско заокружење.

Циклус у целини, на нивоу међусобних веза варијација указује на еволутивни принцип. Иако се са одабраним мотивом у току једне варијације ради доследно (у шестој и шеснаестој је реализована канонска, а у осамнаестој и двадесет четвртој слободна имитација), међусобне везе варијација указују на развојни принцип. Хармонски завршеци на ослабљеној тоници умањују чврстину граница између варијација, а то је још израженије када се граница две варијације реализује односом D-T (шеснаеста–седамнаеста варијација). Брамс примењује нарочити поступак којим повезује варијације и релативизује границе: ритмички завршеци варијација су у највећем броју такви да се ритмичка слика наставља и стапа са почетком следеће, било да је иста ритмичка формула употребљена у обе варијације (пета – шеста, седма – осма), било да се ритмичка повезаност (истоветност) односи само на почетак надовезујуће варијације (шеста–седма, осма–девета итд.).

Симфонизираност музичког тока варијација евидентира се и у гесту сећања који, претпоставка је, Брамс преузима од Шумана, са чијим стваралаштвом је детаљно био упознат. Наиме, у деветој варијацији поред развоја сопственог мотива варијације у музичком току се запажа прожетост музичког тока појавама триолског покрета у пратњи (горњих гласова), што се као основна карактеристика везује за другу варијацију (погледати примере 47 и 48); седму и двадесет другу варијацију повезује акценгована репетиција тона, а са обе се може довести у везу двадесет пета; сличан мелодијски и ритмички покрет повезује пету, шесту и једанаесту варијацију итд. Ове две појаве – прогресивна еволуција материјала (неравнотежа) и размештено појављивање сличних или истих мелодијских и ритмо-формула у музичком току циклуса (равнотежа) представљају значајан поступак симфонијског ткања музичке материје. Оне имају суштински значај за изградњу форме и њену драматургију у целини, док је повезаност на границама варијација као и истакнути оркестарски гестови, спољна и додатна манифестација овог принципа.

И Брамс, попут Шумана, испреда музички ток варијација из малих мотива (овде мотива варијације, како их Шенберг назива), не из теме у целини. Један мотив преовлађује

у једној варијацији, али се са њим перманентно ради, што се нарочито уочава испредањем (контрапунктских) линија у другим гласовима, што указује на одлике прозног (Шенберг, према Масгрејв 1992: 126). С друге стране Брамс као мајстор детаља, испреда *мрежу дивних мисли око главне идеје*, што су песничка својства (уп. Асафјев 1971: 104). Тематски рад, било усмерен на поступке, било на однос према садржају, је примарни ослонац драматургије циклуса у целини, док секундарни поступци – разбијање тематских граница (између варијација), неочекиване модулације (девета варијација), промена метра (деветнаеста и двадесет четврта варијација) подупиру основни (симфонијски) принцип (уп. Друскин 1988: 89).

Таласи тематског развоја на нивоу циклуса могу се сагледати у формирању интонационих линија на нивоу варијационог низа у целини (пример 49). Све до тринаесте варијације рад са мотивима теме указује на једну општу идеју развоја, прорастања из претходног. Хармонска компонента која подупиरे тематски развој реализује контраст у петој варијацији (супротан тонски род, бе-мол) и заједно са шестом (такође у бе-молу), образује привремени врхунац развоја ( $G_1$  у примеру 49). Одатле (седма варијација) креће нови замајац тематског развоја, који профилише у спољњем резултату контрастни карактер (поново Бе-дур, педал, репетиција тона, карактеристична ритмичка фигура, токатни карактер) и тај карактер се преноси и на наредну. Развој тече до тринаесте која, поново молска, доноси жанровску трансформацију теме (призвук мађарског чардаша) и представља могући врхунац циклуса (гравитациони центар  $G_2$ ), тј. *статички и емоционални центар циклуса* (Метјуз /Matthews/ 1978: 31). Иако се и у неким другим варијацијама могу открити жанровске карактеристике, у овом циклусу ипак није акценат на томе, те ова варијација сугерише плато у развоју, одакле се креће даље. Нови талас развоја иде до усамљене двадесетпрве варијације (гравитационо одређење  $G_3$ ), која осим што је једина у паралелном тоналитету и на тај начин се издваја из околине, она је хармонски и знаком застоја (корона) одвојена од околине. Последњи развојни покрет обухвата преостале варијације са фугом као циљем ( $G_4$ , пример 49) не само овог последњег развојног таласа, већ и циклуса у целини. У овоме се чак могу препознати барокни принципи у развоју форме (усмереност ка крају композиције као врхунцу), што симболично прати идеју избора теме за варијације (Хендлова тема), али 'преобучену' у романтичарске симфонијске принципе.

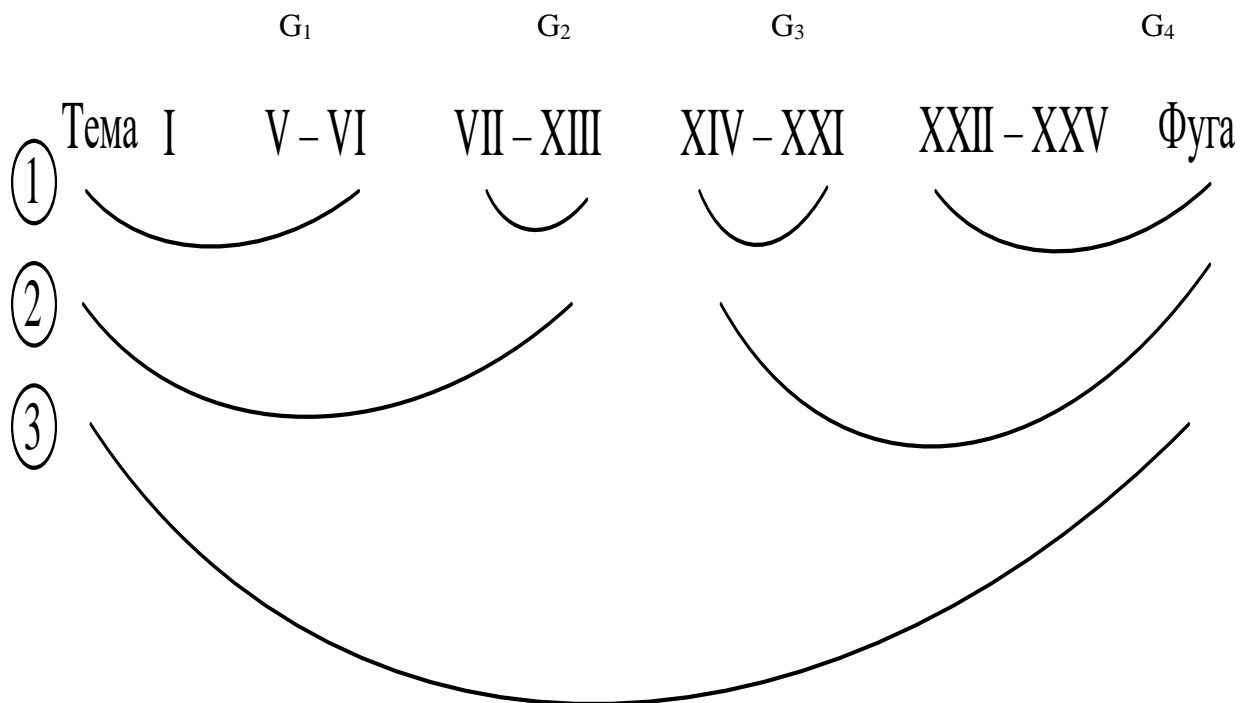


Издвојени локални врхунци симфонијског развоја ( $G_1$ ,  $G_2$ ,  $G_3$  и  $G_4$ ) образују прву (1) интонациону линију, тринаеста варијација има разграничавајућу улогу, формирајући на тај начин другу (2) интонациону линију која дели циклус на два дела. Трећа (3) интонациона линија обухвата, у односу на све наведене поступке који се комбинују и прожимају или еволутивно развијају у музичком току, циклус у целини (пример 49).

Пример 49

Ј. Брамс, *Варијације и фуга на Хендлову тему*

Симфонизам циклуса



## 2.6.4 Јоханес Брамс: Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему

Аналогија са Шумановим *Симфонијским етидама* открива се већ у називу који сугерише *quasi* инструктивни карактер. Брамс је написао две свеске варијација, сличне концепције: обе имају четрнаест варијација које се завршавају развијеном кодом. За разматрање симфонизма аналитички ће се сагледати оне варијације из оба циклуса које у највећој мери доприносе разумевању разматране проблематике.

### 2.6.4.1 Тема и прва варијација (I свеска): мотивске и тематске релације

Позната Паганинијева тема има дводелну концепцију **a a b b**. Мотив *a* на коме почива тема, испуњава целокупни њен ток: у одсеку **a** ради се о поновљеном мотиву са малим изменама ( $a^1$ ), а у одсеку **b** о секвентном понављању са мелодијским изменама ( $a^2$ ) и проширењем ( $a^3$ , пример 50). У музичком току тоналитет (а-мол) и облик (дводелна песма) представљају изразит фактор стабилности теме јер се мало (тонална основа) или никако (облик) не мењају.

#### а) Интонационе релације

Паганинијева тема садржи сама по себи изузетан интонативни и симфонијски потенцијал. Одсек **a** садржи контраст тоничне и доминантне функције и главне мелодијске тачке су сконцентрисане на почецима тактова (квинта  $a^1-e^2$ ). Тема у целини се заснива на том

једном мотиву. Суштинска карактеристика мотива, поред наведеног скока, је репетиција тона, што отвара бројне могућности за варирање у даљем музичком току варијација. У одсеку **b** се мотив понавља у секвентно наниже, компензујући скок из одсека **a**. Фактор развоја је хармонија, која се након вишеструког понављања мотива у односу t-D у првом одсеку (**a**), нагло интензивира у другом (**b**) одсеку.

Већ у првој варијацији из прве свеске (у даљем тексту прва/I варијација) у Брамсовој интерпретацији теме репетиција тона замењена је густим секстама које у изоритмичном покрету динамизирају понављање тона из теме. Ритмичка изразитост теме овде је изостављена, а тема се препознаје преко форме и хармоније. Мелодијски врхови теме потцртани су басовом деоницом (пример 50).

#### *б) Унутрашње тематске релације*

Релације унутар теме су потенцирано синхроне с обзиром на истоветност појаве главног мотива, чије су и ритмичке карактеристике 'испеглане' перманентним уједначеним покретом. По Бобровском, у питању је варијантни развој, дакле развој заснован на поређењу са оригиналом.

#### *в) Спољашње тематске релације*

Густо музичко ткиво сугерише стапање тематског плана и фактуре, фактуре и хармоније што заједно резултира хомогеношћу музичке материје. Услед паралелног ритмичко-мелодијског кретања и басове (мелодијске) подлоге, изразита је хомофона уређеност музичког тока. Мелодија-тема се саопштава у свим гласовима паралелно. Обогаћење једногласне теме и њене главне карактеристике – репетиције тона – осмишљено је кретањем у акордским блоковима главних и фигуративних тонова, те је реч о орнаменталном типу варирања.

Пример 50

Ј. Брамс, *Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему* – интонационе релације

У теми

Тема

The musical score for the Theme from Brahms' Studies for Piano, Op. 109, is presented in five systems. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols and annotations. The first system is labeled 'одсек а' (Section a) and features a dynamic marking of *f*. Above the first staff, the notes are grouped into two phrases labeled *a* and *a'*. Below the first staff, the notes are labeled *a:*, *t*, and *D*. The second system is labeled 'одсек б' (Section b) and features a dynamic marking of *f*. Below the second staff, the notes are labeled *a<sup>2</sup>*, *a<sup>3</sup>*, and *t*. The third system features a dynamic marking of *f*. Below the third staff, the notes are labeled *s*, *VII<sup>0</sup>*, *III*, *II<sup>6</sup>*, and *t<sup>6</sup>*. The fourth system features a dynamic marking of *f*. Below the fourth staff, the notes are labeled *-DD<sup>♯</sup>*, *D*, and *t*. The fifth system features a dynamic marking of *f*. Below the fifth staff, the notes are labeled *t*.

Прва варијација, прва свеска: удаљеност од теме, оркестарски третман, варирање хармоније у односу на тему

Var.1 одсек а

а: t D s: t.....D.....

одсек б

T s VII<sup>0</sup> III

N t<sup>6</sup> II<sup>7</sup> D t

The image displays a musical score for a piano and violin. It is divided into two sections, 'а' and 'б'. Section 'а' consists of two systems of piano and violin staves. The piano part features a complex harmonic structure with chords labeled 'a: t', 'D', 's: t.....', and 'D.....'. The violin part has a melodic line with various dynamics like *sf*. Section 'б' also consists of two systems of piano and violin staves. The piano part has chords labeled 'T', 's', 'VII<sup>0</sup>', and 'III' in the first system, and 'N', 't<sup>6</sup>', 'II<sup>7</sup>', and 'D' in the second system. The violin part continues with a melodic line. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

### *б) Унутрашње тематске релације*

Релације унутар теме су потенцирано синхроне с обзиром на истоветност појаве главног мотива, чије су и ритмичке карактеристике 'испеглане' перманентним уједначеним покретом. По Бобровском, у питању је варијантни развој, дакле развој заснован на поређењу са оригиналом.

### *в) Спољашње тематске релације*

Густо музичко ткиво сугерише стапање тематског плана и фактуре, фактуре и хармоније што заједно резултира хомогеношћу музичке материје. Услед паралелног ритмичко-мелодијског кретања и басове (мелодијске) подлоге, изразита је хомофона уређеност музичког тока. Мелодија-тема се саопштава у свим гласовима паралелно. Обогаћење једногласне теме и њене главне карактеристике – репетиције тона – осмишљено је кретањем у акордским блоковима главних и фигуративних тонова, те је реч о орнаменталном типу варирања.

#### *2.6.4.2 Хармонске релације и пијанистичка техника у теми и првој варијацији*

Важан покретач музичког тока теме је хармонија. Она је истовремено и елемент распознавања теме и фактор динамизације музичког тока. Упоришне хармонске тачке су задржане, али се местимично (у одсеку **б**) хармонија варира. Много важнија улога хармоније се односи на чињеницу да је одсек **а** у теми унисоно профилисан, хомогене фактуре, чиме се тематски и хармонски план изједначавају у њеном профилисању. Тежиште интонативних релација, услед поједностављених тематских односа премешта се на хармонију, фактуру и оркестрацију.

У односу на једногласну мелодију теме, густе акордски низови већ у првој варијацији делују изражено оркестарски. *Његова мисао је есенцијално оркестарска*<sup>107</sup> (Асафјев 1971: 107). У односу на елегантни профил теме сконцентрисане на једногласну мелодију, густа сукцесивна акордска мрежа скретничних уједначених покрета и наглашених почетака тактова делује изненађујуће контрастно и помало гротескно,<sup>108</sup> иако и сасвим умесно као елемент драмског интензивирања.<sup>109</sup> Препознатљивост Брамсовог пијанистичког стила у првој варијацији огледа се у низовима терци и сексти и супротном кретању које резултира мноштвом случајних дисонанци, што је један од начина да се од минимума материјала развије снажна разноврсност (уп. са Масгрејв 1985: 48). Истовремено, то представља и солидан технички захтев већ на почетку овог изразито виртуозног варијационог низа, али без празног виртуозитета.

#### 2.6.4.3 Варијације 9-12 (I свеска) и 1,12 (II свеска): мотивске и тематске релације

Издвојене варијације указују на већи степен удаљености од теме. Фактор стабилности је форма, док је тонални план подложен значајнијим промена, чиме се релативизује један од ослонаца теме.

##### а) Интонативне релације

У варијацијама 9–12 из првог циклуса се открива највећи степен мотивског/тематског развоја, док тринаеста доноси прочишћен вид теме. Осим формалног оквира стабилном интонацијом теме се може сматрати и метрички оквир јер се, почев од девете варијације,

---

<sup>107</sup> Ханс фон Билов (Hans von Bülow) је овако окарактерисао Брамсову склоност ка пуноћи звука: *Код Баха увек чујемо оргуље, код Бетовена оркестар а код Брамса и оргуље и оркестар.* (Асфјев 1971: 108)

<sup>108</sup> *Гротескно је тренутак предаха, предмет поређења, полазна тачка обновљене перцепције лепог. Крај даждевњака водена вила се више истиче.* (Иго, према Глушчевић 1967: 118–119).

<sup>109</sup> Иако рад не задире дубље у феномен гротеске, сматрамо да је на овом месту умесно задржати се на овом појму у циљу спознаје интонативних средстава која су усмерена на симфонизам: *Гротескно је једно од највећих лепота драме. Оно није само прикладно, често је и неопходно* (Иго, према Глушчевић 1967: 126).

музички ток враћа на првобитни 2/4 метар (претходио је низ варијација у 6/8 и 12/8 метру). Девета варијација прве свеске у највећој мери је обележена хармонским развојем што утиче и на мотивску/тематску препознатљивост. Варијација протиче у шеснаестинском полиметричном односу мелодије и пратње чиме се постиже мешање тематског плана и фактуре (пример 51, налази се у Прилогу). А сам материјал је заправо мелодијски неизразит јер представља хроматизовано узлазно и силазно кретање у секстама и октавама, чиме се реализује Брамсу својствен пијанистички стил. Хроматизовани нивои указују на понављање које никада није дословно, те се овакав мотивски развој ближи Брамсовом принципу *развојних варијација*, како их је Шенберг назвао (Фриш 1984: 1–2 и даље)<sup>110</sup>. Музичка грађа, иако одржава равномеран ритмички карактер, указује на развојност мелодијске музичке материје. Ритмички пулс и непрекидност музичког тока такође потпомажу утиску развојности, а границе између делова форме се релативизују. У оваквим околностима, не може се говорити о главном мотиву или превласти неког јер је целокупна мелодија прогресивно развијена и изливена.

У десетој варијацији првог циклуса, интонативне релације су усмерене на дијалог гласова који су осамостаљени и тематизовани. Овде се мотив варијације, за разлику од претходног стопљеног у околину у деветој, јасније диференцира на линији мелодија-пратња, а у одсеку **b** се издваја и средња контрапунктирајућа линија. Еманциповани мотив варијације, у одсеку **a** у тоналним оквирима изворне теме, указује на унутрашњи развој који резултира и сопственом тематизацијом у оквиру ове варијације (пример 51).

Једанаеста варијација првог низа доноси још више осамостаљену и издиференцирану мелодијску линију. Типично, почетни тонови су тонови тонике и доминанте који су главно обележје оригиналне теме, али развој након тих упоришних тачака је такав да нова мелодија избија у први план. Овде је вероватно најизраженији уплив новог на подлози старог, јер се горњи мелодијски слој најистакнутије тематизује.

---

<sup>110</sup> Шенберг у свом чувеном чланку 'Brahms the Progressive' у *Style and Idea* (1950) уводи појам 'развојних варијација' у циљу појашњења Брамсове технике тематског развоја. Касније је овај феномен елаборирао Фриш у својој познатој монографији *Brahms and the Principle of Developing Variations* (1984). Масгрејв (1985: 20), у чијем фокусу интересовања је Брамсово стваралаштво, такође елаборира Брамсов тематски развојни принцип. Неки аутори, међутим, доводе у питање 'развојне варијације' сматрајући да су прешироко постављене и да анулирају стилска и историјска упоришта (Крос (Siegfried Kross) 1992: 430).



Томе погодује издиференцирана улога теме и пратње. Развијеност мелодије мотива варијације (*mv* у примеру 51) ствара снажне асоцијације са вокалном традицијом.

Интонативни односи у варијацији 12/I испољавају највиши степен тензије из разлога што се формирају две осамостаљене тематске линије које су свака за себе изразито рељефне, интервалски скоковите. Сем тога у кретању ових линија уочава се супротан покрет – инверзија гласова (пример 51). Свака од ових линија је у датим околностима систем, али без преимућства иједног – равноправно исцртавају тематски план варијације и једнаког су интонативног интензитета који се стапа у један свеобухватни систем.

Прва варијација другог циклуса указује на посебне аналогije баш са издвојеном скупином варијација из прве свеске (терцни низови из десете, хроматизовани поступни ход девете, скретање у гис-мол /или цис са застојем на доминанти, попут оних у једанаестој и дванаестој варијацији прве свеске). Октавна мелодија на подлози терцних низова делује силовито и интонативно интензивирано, нарочито услед потоњих преломљених октава (пример 51). Интонативном интензитету нарочито доприноси хармонска заостреност при крају варијације.

Дванаеста варијација друге свеске представља лирски предах, особену епизоду која испољава много индивидуалног у реализацији музичког тока. Ослонац варијације је формални оквир, док мелодија и хармонија указују на прилив новог. Осим што се у варијацији индивидуализује нов тематски ниво у дисканту (пример 51 у Прилогу), ова варијација је и жанровски интонативно усмерена – валцерска интонација у 6/8 такту, разуђена пратња разложених акорада насупрот издиференцираној мелодији опредељује ову варијацију и као лирско-интонативни центар циклуса.

#### б) *Унутрашње тематске релације*

У оквиру девете варијације првог циклуса, услед примене само једног мотива (хроматизовани низ), може се говорити о синхроним унутрашњим релацијама, међутим услед интервалских померања или скраћењем низа услед паузе на почетку или крају овог низа, реализује се микро-дисбаланс који појачава дијахрони развој. Појава познатог

сугерише варијантни развој (по Бобровском), али услед наслојавања микро-промена, овај развој се може одредити и као продужени или чак и разрада. Истовремено, дакле, делује неколико принципа тематске организације.

У десетој варијацији првог циклуса, оформљена 'нова' мелодија наслојава се на познати тонални костур (у одсеку **а**) тако да паралелно теку два тематска слоја- стари и новоустановљени, развојем (и из претходне варијације) мотивског садржаја. Дијахроне унутрашње тематске релације значајније су од синхроних јер је предност дата развоју. Самим тим, тематски развој се усмерио у смеру трансформације и разраде, интензивирајући симфонизираниост музичког тока.

И у једанаестој варијацији истовремено се распознају унутрашње тематске релације као синхроне које се испољавају кроз рад са једним мотивом и као дијахроне – горњи осамостаљени слој мелодије формира се наслојавањем поновљених мелодизованих мотива (пример С 19). Две линије односа се паралелно успостављају у унутрашњим тематским релацијама дванаесте варијације првог циклуса: први је синхрони у хоризонталном следу мотивских јединица издвојених тематских линија, а други је дијахрони, на нивоу вертикалног сукобљавања две осамостаљене тематске линије. Унутрашњи развој указује на могућу прогресију у односу на претходно описани круг варијација из прве свеске. Но, и на нивоу посматрања овог другог циклуса издвојено, знатна је прогресија материјала, а то значи дијахроне тематске односе. Продужени развој и разрада преовлађујући су у издвојеној варијацији.

У варијацији 12/II истакнута је подела на мелодију и пратњу, а у мелодији се развија сопствени потенцијал, што указује на синхрони тип изградње музичког тока.

#### в) *Спољашње тематске релације*

С обзиром да се у деветој варијацији првог циклуса тема распознаје према структури и метру, док су мелодијске и хармонске промене значајне, ово удаљење од оригинала се може разумети као трансформација или чак индиректна сличност – кроз поменуте сродне

карактеристике. Иако би се могле издвојити мелодија и пратња, полиметрична испреплетеност сугерише квази контрапунктске линије и изразито тематизовану фактуру.

У варијацији 10/I осамостаљеност линија сугерише контрапунктски однос тематских слојева, а развој материјала упућује на трансформацију и индиректну сличност (према Бобровском). У 11/I варијацији прогресија развоја се прати у односу на претходне варијације, те се у спољашњим релацијама трансформацијски принципи испољавају као најзначајнији и умесно је говорити о индиректној сличности са почетном темом. Врхунац прогресије тематског плана сконцентрисан је на дванаесту варијацију у оквиру прве свеске. Наиме, осамостаљене мелодизоване линије присутне су и у дисканту и у басу и оне се сукобљавају у рељефном дијалогу, до краја афирмишући издвојеност и индивидуализованост линија. Трансформацијски процеси који резултирају посредном сличношћу са почетним узорком доминантни су у реализацији прве варијације друге свеске. У варијацији 12/II у односу на првобитну тему уочава се индиректна сличност високе индивидуалности.

#### 2.6.4.4 Хармонске релације и пијанистичка техника у варијацијама 9–12/I и 1, 12/II

У варијацији 9/I хармонски ток је значајно дестабилизован згуснутим акордским променама које сугеришу различите тоналитете сем основног а-мола (пример 51). Тематски материјал се пласира у акордском хроматизованом низању што поново афирмише хармонску компоненту, која поприма значење тематског. Динамизација развоја у сукцесивном следу (акорада), однос тензије и напетости (након тоналних турбуленција – разрешење, повратак у а-мол), интонативни односи на релацији хроматизоване мелодије и репетитивне пратње који паралелно поново афирмишу напетост и стабилност, указују на првостепену улогу хармоније у реализацији симфоничног музичког тока. Десета варијација првог циклуса хармонски је разнородна попут претходне, али са нешто другачијим тоналним релацијама (видети нотни текст). Једанаеста *magiore* варијација тонално је умеренија (постоји краткотрајан и неочекиван искорак и А-дура у гис-мол), а разлог лежи у поновном преимућству чисто мелодијског аспекта ове варијације. Аналогна

ситуација је у дванаестој, те се образује заједничка тонална равна на нивоу ове две варијације.

Такође, хармонија је у обе инфериорна у односу на тематски план који је поново у првом плану, најинтензивније у обухваћеним варијацијама 9–12 прве свеске. Хармонски, услед интензивирања хроматског мелодијског покрета, расте тензија ка крају прве варијације из друге свеске. Једино је варијација 12/II на промењеној тоналној основи (Еф-дур), што је чини гравитационим центром у једном делу музичког тока циклуса.

Уз хармонију, енергија паралелних сексти, односно октава – манир који се везује за Брамса, отворено сугерише оркестарску пуноћу у варијацији 9/I. Ритмизовани педал асоцира гудаче, а смена односа 'теме' и пратње – оркестарски дијалог. У варијацији 10/I слично организованог материјала – у терцама- разгранатији је оркестарски дијалог, услед разуђенијих еманципованих (контрапунктских) линија. Рељефни музички ток прозачније звучности сугерише камерни дијалог.

Специфичност ове варијације садржана је и у филигранској дискантној звучности, где се камерни дијалог реализује на нивоу мелодије и пратње организоване као скривени двоглас. Тематска прогресија је на нивоу четири размотрене варијације (9–12) интензивирани, док је истовремено оркестарски гест у опадању. Ствара се однос супротно усмерене еволутивности на релацији тематске и оркестарске звучности у овој целини.

Попут прве варијације из прве свеске и ова из другог циклуса одмах исказује Брамса као оркестратора клавира у дијалогу клизећих терци пратње (могући гудачи, дрвени дувачи) и водеће октавне мелодије (касније у преломљеним октавама што додатно доприноси оркестарској атмосфери). Потенцирано лирског (*dolce espressivo*) карактера, варијација 12/II дискретно сугерише оркестар широким октавним мелодијским потезима у дисканту. Акордско разлагање у басу изразито је клавирског профила, те се ове две тенденције мешају у благо изнијансираном односу.

#### 2.6.4.5 Симфонизам на нивоу циклуса

У оквиру прве свеске која ће послужити за елаборацију симфонизма на нивоу циклуса, могу се уочити развојни таласи у широким потезима (пример 52). До девете варијације музички ток протиче на подлози основног тоналитета, уз препознатљиве карактеристике теме. Развој је смештен на нивоу мотивског рада, оркестрације и фактуре. Могуће је издвојити локални гравитациони центар на позицији пете варијације ( $G_1$ ) јер је наредна групација (шеста, седма и осма варијација) обједињен жанровски ( $G_2$ ). Кључни симфонијски развој смештен је у анализираним варијацијама 9–12, мотивским/тематским прорастањем и наслојавањем новог што је пропраћено и тоналним развојем. Као кулминациона тачка овог развоја и гравитационо средиште циклуса у целини може се одредити дванаеста варијација ( $G_3$ ): развој еволуира до ње (назначено у примеру 52 симболом за крешендо), а након ове варијације успоставља се равнотежа појавом теме у препознатљивом виду и тонално поједностављена доминацијом основног тоналитета и првобитних хармонских односа унутар теме (ознака декрешендо у примеру). Ова и наредна варијација са кодом представљају дефинитивно разрешење тензије ( $G_4$ ) и успостављање стабилности.

Интересантно је да је гравитационо тежиште и у другом циклусу варијација у дванаестој етиди која је једина у де-молу и доноси нов материјал у спреси са старим. Једино је развој пре ове варијације више променљив и контрастан у однос на прву свеску.

Иако је у овим варијацијама назначен инструктивни карактер (*Студије за клавир*) и технички захтеви су знатни, не ради се о виртуозитету Листовог типа (уп. са Масгрејв 1985: 59) већ је он у служби симфонијског израза музичког збивања. Симфонијска организација музичког материјала у великој мери се односи на тесну везу мотивског рада и вођења унутрашњих гласова (уп. са Луин /Lewin/) 1992: 15, Друскин 1988: 88). На тај начин израста органска материја у којој је *процес једнако важан као и сам материјал* (Зизман 1992: 102). Симфонијски метод проистиче из Брамсове тежње да, како он сматра, креативно ради са темом (Зизман 1990: 134) а не да је 'само' украшава. Овај принцип је у највећој мери сконцентрисан на варијације 9–12 прве свеске, док је у другој свесци растреситије размештен у варијационом току.

Определјујући стабилне константе које стварају простор за креативни рад са музичким материјалом, Брамс спаја у сопственом симфонизираним изразу музичку архитектуру (форма, хармонија) са приповедањем (мотивски развој). Сваки детаљ ових варијација баца светло на одређени аспект симфонизма: док је у поменутиим варијацијама 9–12 прве свеске акценат на тематској еволуцији и наслојавању, сам почетак (прва и друга варијација) упадљиво сугерише оркестарске гестове и звучност.

У дванаестој варијацији другог циклуса која представља једини тонални искорак у овом циклусу, а који је додатно и упливом новог материјала, тематски подржан, начињен је преокрет у логици развоја музичке материје који ову варијацију тренутно позиционира као гравитационо средиште.

Неке варијације су изразито жанровски профилисане (валцер: четврта у другом циклусу, 6–8 у првом, *alla musette* у једанаестој варијацији прве свеске, мађарска игра у тринаестој/I и петог/II), а то код Брамса није декоративни гест већ метод рада са материјалом којим се музичка материја преобликује и споља, те заједно са унутрашњим тематским радом процесуира сложену и свеобухватну дијалектику симфонијског развоја. Укратко – симфонијски развој захвата и појединачно (став циклуса) и опште у музичком току (варијациони низ), и детаље (мотив) и глобални ниво (музички ток), и технику (често контрапунктски развој линија) и принцип (флуидност музичког протока), обједињујући и помирујући, чак и у истовременом протицању, промену и истоветност.

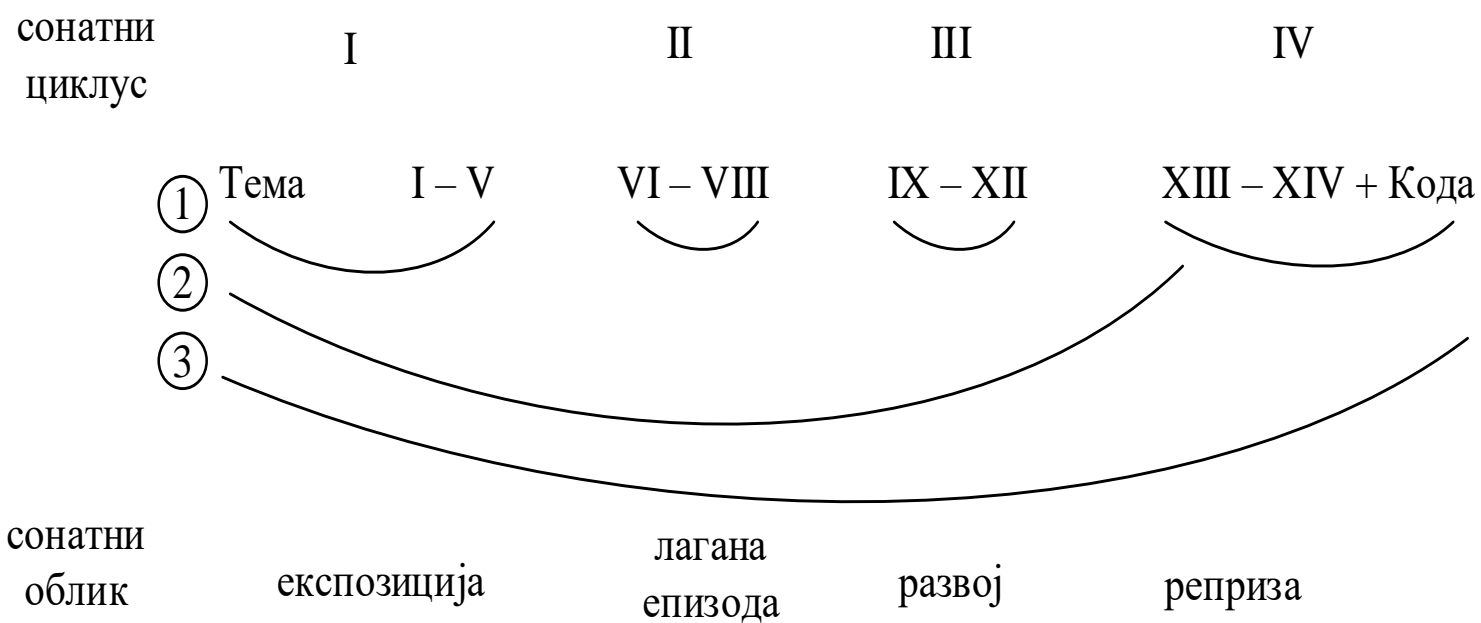
Клавирски стил Брамса је у овом остварењу јасно оркестарски и превазилази могућности клавира, иако су конципиране као клавирске. Комбинација једноставности и захтевности, доследности (нпр. ритмичке) и изненадних обрта (нпр. појава новог на подлози старог) ствара симфонијски клавирски стил уједначеног квалитета до краја музичког тока.

Још један елемент симфонизираности музичког ткива ових варијација јесу аналогичне варијационог циклуса са сонатношћу (пример 52). Наиме, музички ток 1–5 варијације има улогу експозиције тематског садржаја; варијације 6–8 могу се разумети као лагана епизода, 9–12 исцртавају развој, а 13–14 репризу са кодом на крају.

Пример 52

Ј. Брамс, *Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему*

Симфонизам циклуса



## ЗАКЉУЧАК

Истраживање варијација у клавирским делима Шумана и Брамса усмерено је на издвајање оних поступака који указују на посебности у њиховом третману. Значај оваквог истраживања је у идентификацији симфонизма као кључног принципа у реализацији варијација у делима двојице композитора. Комплексност симфонизма сагледана је у поступцима рада са тематским садржајем. За изучавање симфонизма у варијацијама примењује се методологија интонационе анализе Бориса Асафјева. Настанак формалног типа варијација се везује за инструменте са диркама, те је проучавање варијација у делима за клавир од суштинске важности за њихово разумевање. Преиспитује се и однос феномена развоја и симфонизма, као и улога пијанистичке технике у симфонијском профилисању варијација.

У истраживању се полази од типологија романтичарских варијација. У њима се најчешће уопштено издвајају карактерне, фантастичне и слободне варијације (поглавље 1, потпоглавље 1.2.3) са одговарајућим подврстама (које су наведене у тексту и у примеру 1 на почетку овог рада). Размотрена је позиција романтичарских варијација уопште као и позиција варијација за клавир Шумана и Брамса. Изучавањем особености понуђених врста варијација уочено је да слободне и фантастичне варијације испољавају висок степен сличности, те се сматра оправданом њихова синонимна употреба.

Утврђено је да се у карактерним варијацијама прате програмске и најчешће, играчке особености промена теме у музичком току варијација, док се фантастичне/слободне, иако могу бити повезане са ванмузичким садржајем, примарно везују за мотивски развој. Резултат првих може бити издвојен (индивидуалан) карактерни комад, док је у другим резултат мања разграниченост музичког тока, односно тенденција ка прерастању сегмената једних у друге. Фантастичне/слободне варијације, које је и по мишљењу Брамса (Зизман 1990:134) утемељио Шуман, најчешће се и идентификују као 'праве'



романтичарске с обзиром на моменат настајања, док су карактерне, у одређеном виду, постојале и у барокној варијанти (Цукерман 1987: 30–32). Оба искристалисана вида романтичарских варијација заступљена су у разматраним Шумановим и Брамсовим варијацијама за клавир. Брамс је и сам писао варијације које упућују на развој, што доводи до закључка да је он, као својеврсни Шуманов следбеник, утврдио и даље развио тип фантастичних варијација.

Однос према традицији испољава се и у реализацији поступака карактеристичних за орнаменталне и/или барокне варијације: Карактеристике орнаменталних у садејству са фантастичним профилишу се у *Абег варијацијама*; комбинована спрега барокних, орнаменталних, карактерних и слободних реализује се у Брамсовим *Варијацијама на Хендлову тему* и Шумановом *Емпромптију*; а прогресивно садејство (почев од орнаменталних) у *Варијацијама на Паганинијеву тему*; остинатне варијације XIX века у садејству са коралним у лаганим ставовима *Соната за клавир* оп. 1 и 2 Јоханеса Брамса. Оба композитора стварала су под утицајем барокног мајстора (Баха) те се тежња ка очувању и реинтерпретацији барокних техника оцртава у већини анализираних дела у већој или мањој мери. Бетовенов утицај се најјасније очитује у тематском раду, што представља пут ка симфонијском профилисању варијација код Шумана и Брамса. То је посебно транспарентно у Шумановим *Симфонијским етидама* и *Карневалу*, али и у свим анализи подвргнутим делима, на различите начине и које Асафјев с правом назива *варијацијама са симфонијским развојем* (Асафјев 1971: 42). И у концепцији форме се понегде среће Бетовенов утицај (*Емпромпти* – варијације на две теме).

Осим садејства различитих типова варијација, посебности у испољавању форме варијација код Шумана и Брамса огледају се и у прожимању и комбиновању са другим формалним типовима и/или жанровима. Профилисање карактеристика етиде унутар варијација најснажније је у Шумановим *Симфонијским етидама* и Брамсовим *Варијацијама на Паганинијеву тему*, док спољње околности указују на профил свите – примарно у *Карневалу* али и у *Симфонијским етидама* и *Емпромптију* (код Шумана) и *Варијацијама на Хендлову тему* (код Брамса) – и прожимање са фантазијом: *Абег варијације* (Шуман), *Варијације на Шуманову тему*, *Варијације на Паганинијеву тему*

(Брамс). У највећем броју анализираних дела испољава се у груписању варијација латентно (*Варијације на Хендлову тему, Варијације на Паганинијеву тему, Емпромпти, Карневал*) и отворено (*Симфонијске етиде, Абег варијације*) дејство сонатно-симфонијског циклуса на профил глобалне форме. Унутар музичког тока варијација у средишту интересовања двојице композитора је облик песме, који се пласира и на најразличитије начине комбинује и у том смислу *Карневал* је права ризница видова испољавања облика песме. У завршним сегментима такође се уочава утицај других формалних типова у реализацији форме. Већина завршних делова варијационог тока је засебан ентитет који се и формално индивидуално профилише. У *Симфонијским етидама* последња етида, означена као *Финале*, је у форми ронда са две теме, док се варијациони ток у Шумановом *Емпромптију* и Брамсовим *Варијацијама на Хендлову тему* завршава опсежном фугом. Уочава се и прожимање облика песме са варијацијама (уводни и завршни став у *Карневалу*), као и садејство варијација и фантазије (*Абег варијације*, видети поглавље 1.4.3 и шематске приказе у Прилогу).

Централни део истраживања се односи на симфонизам варијација, који се испољава на различите начине, али је у највећој мери опредељен (тематским) развојем. Драматургија музичког тока варијација код Шумана и Брамса испољава се понајпре у третману теме, односно видовима мотивског/тематског рада. Симфонизам се открива као кључно упориште у организацији музичког тока варијација. Употреба термина симфонизам је искорачила из првобитног окриља симфонијског жанра и у теоријским радовима Бориса Асафјева односи се на принцип реализације музичког тока. С обзиром на значај који феномен симфонизам има у проучавању варијација код Шумана и Брамса, у истраживању је постављен сам појам (његово одређење), а потом преиспитане релације симфонизма и других феномена од значаја за његово тумачење у изабраним варијацијама.

У односу феномена развоја и симфонизма запажа се да сваки развој није нужно одређен симфонизмом, али да симфонизам подразумева развој. Однос тематског материјала и симфонизма испољава се у начину рада са музичким материјалом, почев од најмање јединице тематског плана (мотив) до тема и музичког тока у целини. Установљено је да еволутивни развој тематског материјала који резултира различитим видовима његове

трансформације представља суштинску манифестацију симфонизма – његову физичку димензију – док његове рефлексије на укупан музички ток подразумевају сложени скуп различитих међуодноса његових експонената. У вези са примарним медијем испољавања симфонизма (оркестар) је и истраживање у коме су преиспитани односи симфонизма и пијанистичке технике. С обзиром да се у раду аналитички закључци формирају на подлози варијација за клавир, сагледавање поступака који утичу на симфонизацију клавира представљају помоћни али и важан аспект проучавања симфонизма варијација.

Анализом мотивског и тематског рада утврђено је и да трансформацијски процес у неким варијацијама код оба композитора резултира великом удаљеношћу од почетне идеје: У Шумановом *Карневалу* иницијално језгро/мотив се у сваком ставу/варијацији индивидуално третира и у највећем броју случајева инкорпорира у целине вишег реда; у *Симфонијским етидама* удаљења од теме су најзначајнија у оним етидама које нису означене као варијације, али су значајна и у оквиру варијационо опредељених етида; у Шумановим *Абег варијацијама* препознатљива физиономија теме се одмах (већ у првој варијацији) напушта а остају далеке асоцијације и жанровске карактеристике (валцер); у Брамсовим варијацијама, тема се у варијацијама препознаје према њеним упоришним тоновима, али су 'додачи' такви да у неким варијацијама у великој мери релативизују идентификацију са почетним узорком (хроматизована девета варијација прве свеске *Варијација на Паганинијеву тему*, жанровски опредељена тринаеста у *Варијацијама на Хендлову тему* само су неки од многобројних ситуација ове врсте).

Специфичност Шумановог и Брамсовог третмана варијација испољава се и у увођењу новог материјала у музички ток варијација: нпр. у четвртој, десетој и једанаестој варијацији прве свеске *Варијација на Паганинијеву тему* профилишу се нови материјали који не ремете ток варијације на подлози познатог, али утичу на формирање значајног степена контраста унутар саме варијације; двадесет прва варијација у оквиру *Варијација на Хендлову тему* доноси нов тематски профил истовремено са тоналним контрастом у односу на окружење; обликовање тематског садржаја у Шумановом *Карневалу* итд.

Оба композитора изузетан значај придају самој теми, односно њеној позицији. И Шуман и Брамс сматрају, по угледу на традицију, да је значај басове теме кључни, како у мелодијском, тако и у хармонском погледу. Брамс посебно истиче (Зизман 1990: 134–135) да значај баса лежи, не само у томе што он остаје препознатљив у варијацијама, већ и зато што би промене у басу биле од већег значаја за саму тему него ли оне у мелодији дисканта. Управо ова чињеница и омогућава Брамсу да на познатој (басовој) подлози креира нешто ново. Шуман сматра (према Даверио 1997: 97) да у (преузетој) теми, уколико има недостатака, треба искористити њене интересантне делове, и та економичност у третману музичке материје, проистекла из Бетовенове традиције, али и сасвим индивидуална у оквиру Шуманове стваралачке поетике, уочава се и у размотреним композицијама (нарочито у *Карневалу*).

На подлози изабраног аналитичког узорка симфонизам је методолошки преиспитан путем интонационе анализе. Иако се ова врста анализе промовише у Асафјевљевим радовима и у потоњој руској литератури тумачи у једном општијем виду – најчешће се говори о интонационој теорији – у овом раду се, за потребе преиспитивања симфонизма у варијацијама, прецизира његова аналитичка апаратура и предлаже редослед поступака у аналитичкој процедури. Интонациона анализа је искристалисана као кључна за разумевање поступака у реализацији симфонизма у музичком току варијација за клавир Шумана и Брамса.

Поступци које подразумева интонациона анализа подразумевају сагледавање тонских односа (од суседна два до целокупног музичког тока), који даље формирају мрежу односа у суседно-надовезујућем и односу на раздаљини. Ова врста анализе укључује и аспекте тонских и мотивских односа у оквиру издвојеног ентитета (теме, одсека, дела форме) – одређене у раду као унутрашњи тематски односи, као и однос према третману теме/одсека у целини (спољашње тематске релације). У основи сваког аспекта интонационе анализе препознаје се покрет као кључно својство симфонизма. Покрет који у најопштијем смислу рефлектује однос равнотеже и неравнотеже у музичком току и чија прогресија условљава и степен динамизације музичког тока, предствља и драматуршку основу симфонизма.

Осим значаја који интонациона анализа има у идентификацији симфонизма у изабараном аналитичком узорку, подржава се и мишљење да је овај аналитички метод могуће прилагодити и другим околностима испољавања. У том смислу, независно од врсте медија (камерни састави, инструментална музика уопште) и формалног контекста (сонатни облик, облик песме, рондо, фуга), искристалисан је став по коме је могуће ову врсту анализе укључити у актуелан аналитички систем. Услед типично конфликтних односа у сонатном облику, симфонизам се, ипак, и у литератури (Асафјев 1971, Николаева 2006) често везује за сонатни облик, али истраживања показују да он суштински представља једну општу платформу, независно од формалног одређења. Другим речима – испољавање симфонизма се не ограничава на конфликт две теме, већ се он, као што је доказано, може испратити и у околностима постојања само једне теме. Штавише, управо у монотематском профилисању музичког тока, какав је случај са варијацијама, могу се јасније испратити врсте и степен тематских промена.

Шуманов индивидуални третман варијација огледа се у инкорпорирању ванмузичког контекста у музички језик, тенденцији ка прерастању варијација у фантазију, свиту и уопште свеобухватности прожимања формалних типова. Шуман сматра да се у варијацијама у којима се напушта традиција орнаментирања, остварује већи степен унутрашње повезаности. (Зизман 1990: 139). Мотивски рад, у коме мотивска константа наглашава контраст карактера (*Карневал*), профилисање теме у контрапунктском дијалогу гласова и вишеслојност фактуре (*Емпромпти* али и сва остала дела) су у служби профилисања симфонизма у варијацијама. Органско мотивско испредање најчешће је подржано хармонском отвореношћу граница (*Симфонијске етиде*), што и на структурном плану у спољњем резултату исцртава карактер симфонијског у варијацијама. Омаж (барокној) традицији се огледа у употреби контрапунктских техника и једној изразито индивидуализираној појави код Шумана – својеврсној ритмичкој остинатности (*Карневал*, *Емпромпти*). Виртуозитет, иако снажно испољен (*Абег варијације*, *Симфонијске етиде*), у служби је потцртавања симфонизираних пијанистичке технике у варијацијама. Посебан третман форме (нарочито онај у *Карневалу*) указује на транспозицију варијација у другачије формалне контексте (облик песме, рондо), на општу прожетост музичког тока варијационим поступцима.

Индивидуализација варијација код Брамса препознаје се у спречи традиције – важност басове линије (у свим анализираним делима), заступљеност контрапунктских техника, одсуство програмских опредељења – и новина у третману теме: креира ново на подлози познатог, реализује органско израстање тематског материјала са израженим карактеристикама асиметричности и континуитета тематског процеса (симфонизам), хармоније (хроматизација музичког материјала, варирање хармонске подлоге, употреба педала) и ритма (покретљивост, жанровске карактеристике). Мотивски рад је дубоко повезан са сложенешћу фактуре. Карактер и порекло теме за Брамса су такође веома важни за физиономију варијација: Теме које су песменог карактера усмерене су ка мелодијски профилисаним варијацијама (клавирских соната оп. 1 и 2), *Варијације на Хендлову тему* су строжије конципиране и завршавају се фугом, *Варијације на Паганинијеву тему* изнедриле су виртуозне варијације, док су оне писане на Шуманову тему (оп. 9) заокружене посмртним маршем (шеснаеста варијација). Клавирски стил Брамсових варијација је јасно оркестарски (типичан гест је низање паралелних терци и сексти и супротно кретање) и уједначен. Виртуозитет (нарочито у *Варијацијама на Паганинијеву тему*) у спречи је са симфонијским клавирским стилем.

У разумевању третмана варијација за клавир Р. Шумана и Ј. Брамса однос према литератури има специфичан значај. С обзиром на чињеницу да о двојици композитора чије су клавирске варијације предмет анализе, постоји велики библиографских јединица веома различитог и понекад уског усмерења,<sup>111</sup> у истраживању је од стратешког значаја избор литературе у којој се афирмише симфонијски развој у реализацији музичког тока. На основу индивидуалног истраживачког процеса и аналитичких опсервација, а на подлози одабране литературе, формиран је став о симфонизираним клавирским варијацијама Шумана и Брамса. Искристалисана је одговарајућа типологија њихових (и других)

---

<sup>111</sup> Кребс (Н. Krebs), *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* (1999), Мосбургер (Н. Moßburger), *Poetische harmonic in der Musik Robert Schumanns* (2005), Пакун (D. Pacun), *Brahms and the Sense of Ending* у *The American Brahms Society Newsletter*, 22/1 (2004), Пфистерер (М. Pfisterer), *Eingriffe in die Syntax: Zum Verfahren der metrisch-rhythmischen Variation bei Johannes Brahms* у: *Aimez-vous Brahms 'The Progressive'* (1989), Самс (Е. Sams), *Brahms and His Clara Themes* у: *Musical Times*, 112 (1971), Вечки (J. Wetschky), *Die Kanontehnik in der Instrumentalmusik von Johannes Brahms* у *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, vol 35 (1967).

варијација у романтизму и понуђена метода интонационе анализе, као прве у одабиру при анализи симфонизма (код Шумана и Брамса), са могућношћу њене шире примене.

Проучавање варијација за клавир Шумана и Брамса важно је, не само због сагледавања специфичности у њиховом третману од стране ових композитора, већ и због њихове посебне позиције у уопштавању атрибута романтичарских варијација.

## ПРИЛОЗИ

Пример 30а

Ј. Брамс, *Варијације на Шуманову тему*

Друга варијација: облик песме – варијација у варијацији; веза са наредним ставом

Var. 2  
Poco più moto  
a *espressivo*  
p *stacc. e leggiero*  
b *cresc.*  
fis:  
mf  
a1  
p *dim.*  
pp *poco rit.*  
t s D  
< >



a b

in. tempo

*p* *cresc.*

a<sub>1</sub>

*mf* *p* *dim.* *pp poco rit.*

t s D

Var. 3.  
Tempo di tema.

*p*

D

Пример 40

Карневал

Уводни мотиви,  $u^1$  и  $u^2$ , позиција у музичком току

Уводни став

The image shows a musical score for a piece titled "Préambule" from "Carnival". The score is written for piano and includes several systems of music. The first system starts at measure 71 and is marked "Animato" and "pp stringendo sempre più e più". The second system starts at measure 77 and is marked "p" and "dolce". The third system starts at measure 83 and is marked "pp" and "Vivo". The fourth system starts at measure 89 and is marked "as", "sf", and "ces(h)". The fifth system starts at measure 95 and is marked "sf". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some asterisks and circled numbers in the bass line, possibly indicating specific techniques or fingerings. The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature.



Фінальні став, мотиви  $u^1$  і  $u^2$

*u<sub>1</sub>* Marche des Davidsbündler contre les Philistins

Animato

83

*pp stringendo sempre più e più*

89

*p dolce*

95

*p*

Vivo

*u<sub>2</sub>*

Пример 51

Јоханес Брамс, Студије за клави: Варијације на Паганинијеву тему, оп. 35, прва свеска

Варијација 9, тематски неизразита, мешање тематског плана и фактуре

Var. 9  
wie vorher die

*fpp* legato

*sfp*

*p* legato

a: 12 C: 6 g:

*sf*

*pp*

*p*

f:

Десета варијација, мотив варијације (*mv*) - индивидуално обликовање тематског садржаја  
полифонизирана фактура

Var. 10 *mv*

дијалог  
*p sotto voce*

a:

d:

c: c:

*dimin.*

a:

Једанаеста варијација, нов мотив варијације (*mv*), изразита индивидуализација тематског садржаја – однос мелодија и пратња

*mv*

Var. 11  
Andante

8:  
*pp.*

*molto legato e dolce*  
*p espress.*

A:

*pp una corda*

The musical score for Var. 11, Andante, is presented in two systems. The first system consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand staff contains a melodic line with a circled motif in the first two measures. The left-hand staff provides a piano accompaniment. The second system also consists of two staves, with the right-hand staff continuing the melodic line and the left-hand staff providing the accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Друга свеска:

Прва варијација, аналогије са наведеним варијацијама прве свеске у реализацији музичког садржаја: однос мелодија-пратња на почетку (XI/1), терцини низови у пратњи (IX/1), прожимање фактуре и тематског садржаја у даљем току (X/1)

Var.1

The first system of the musical score for Var.1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a trill-like figure in the first measure, followed by a series of eighth notes. The lower staff features a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes. The system concludes with a *sf* dynamic marking.

a:

The second system of the musical score for Var.1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a trill-like figure in the first measure, followed by a series of eighth notes. The lower staff features a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes. The system concludes with a *sf* dynamic marking.

The third system of the musical score for Var.1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a trill-like figure in the first measure, followed by a series of eighth notes. The lower staff features a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes. The system concludes with a *f* dynamic marking.



Дванаеста етида

Нов натеријал, издвојен мотив варијације (*mv*), промењена тонална основа

Var. 12  
Un poco Andante

*mv*

*p dolce espress.*

F:

d:

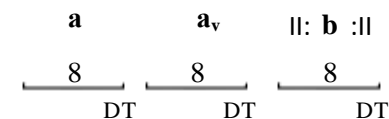
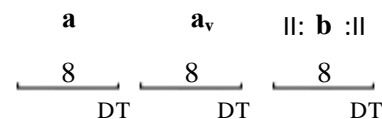
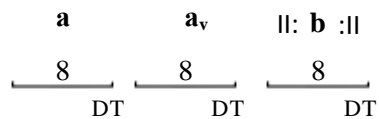
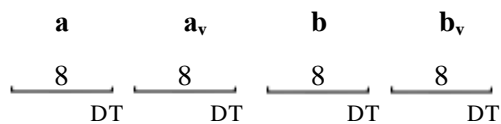
Роберт Шуман, *Абег варијације*, оп.1

Тема  
1-32  
*Animato*

I вар.  
33-56

II вар.  
57-80

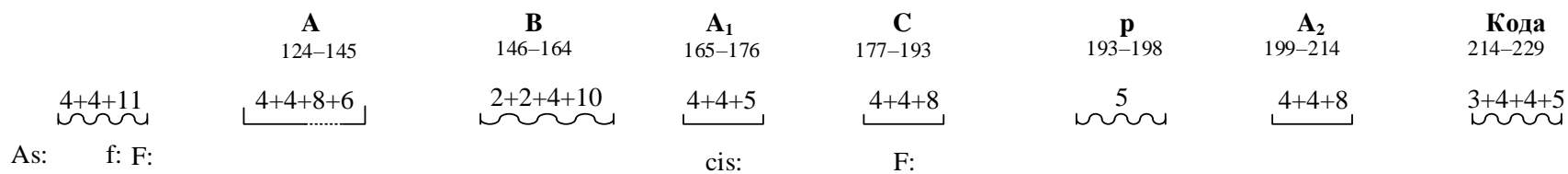
III вар.  
81-104



F:

*Cantabile*  
105-123

*Finale alla Fantasia*  
124-229



Роберт Шуман, *Емпромпти*, оп.5

|                                                              |                                                 |                                                 |                                                                                                    |                                             |
|--------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|-------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| Тема Б                                                       | Тема Д/Б                                        | I вар. Б                                        | II вар. Д/Б                                                                                        | III вар. Д                                  |
| <b>a</b> :  : <b>b</b> :  <br><u>8</u> <u>8</u><br>SDT   SDT | <b>a</b> :  : <b>b</b> :  <br><u>8</u> <u>8</u> | <b>a</b> :  : <b>b</b> :  <br><u>8</u> <u>8</u> | <b>a</b> <b>a<sub>v</sub></b> <b>b</b> <b>b<sub>v</sub></b><br><u>8</u> <u>8</u> <u>8</u> <u>8</u> | <b>a</b> :  : <b>b</b><br><u>8</u> <u>8</u> |
| C: G: C:                                                     |                                                 |                                                 |                                                                                                    |                                             |

|                                             |                                                 |                                                                             |                                             |                                             |
|---------------------------------------------|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------------------------------|
| IV вар. Б/Д                                 | V вар. Д                                        | VI вар. Д                                                                   | VII вар. Д                                  | VIII вар.                                   |
| <b>a</b> :  : <b>b</b><br><u>8</u> <u>8</u> | <b>a</b> :  : <b>b</b><br><u>8+8</u> <u>8+8</u> | <b>a</b> :  : <b>b</b> <b>a<sub>1</sub></b><br><u>8+8</u> <u>4</u> <u>8</u> | <b>a</b> :  : <b>b</b><br><u>8</u> <u>8</u> | <b>a</b> :  : <b>b</b><br><u>8</u> <u>8</u> |
| C:                                          |                                                 |                                                                             |                                             |                                             |

|                                             |                                             |                                             |            |
|---------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------------------------------|------------|
| VIII вар. Д                                 | IX вар.                                     | X вар. Д                                    | Кода       |
| <b>a</b> :  : <b>b</b><br><u>8</u> <u>8</u> | <b>a</b> :  : <b>b</b><br><u>8</u> <u>8</u> | <b>a</b> :  : <b>b</b><br><u>8</u> <u>8</u> | <u>8+8</u> |
| C:                                          |                                             |                                             |            |










Фуга

|             |          |              |             |                   |                                     |                                            |
|-------------|----------|--------------|-------------|-------------------|-------------------------------------|--------------------------------------------|
| Експозиција | МС       | Развојни део |             | МС                |                                     | Кода                                       |
| 1-16        | 17-20    | 21-28        | МС<br>29-42 | 43-61             | 62-73                               | 74-89                                      |
| C           | <u>4</u> | <u>4</u>     | <u>4</u>    | <u>4</u> <u>2</u> | <u>4</u> <u>4</u> <u>4</u> <u>2</u> |                                            |
| A           | <u>4</u> |              |             |                   | <u>4</u>                            |                                            |
| T           | <u>4</u> | <u>4</u>     | <u>4</u>    | <u>4</u> <u>4</u> | <u>4</u>                            |                                            |
| B           | <u>4</u> |              | <u>4</u>    | <u>4</u>          | <u>4</u>                            |                                            |
| c:          | F:       | C:           | d:          | Es:               | c:                                  | C:                                         |
|             |          |              |             |                   |                                     | <u>8+8+10</u> <u>8</u> <u>8</u> <u>8+5</u> |

Роберт Шуман, *Карневал*, оп.9

**Preamble**

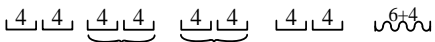
*Quasi maestoso*

|                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                     |                                                                                     |                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>A</b>                                                                          |                                                                                   |                                                                                   | <b>B</b>                                                                          |                                                                                   |                                                                                   |                                                                                     |                                                                                     | Кода                                                                                |
| ll: a :ll                                                                         | <b>b</b>                                                                          | <b>a<sub>1</sub></b>                                                              | ll: c :ll                                                                         | <b>Cvar1</b>                                                                      | <b>Cvar2</b>                                                                      | <b>Cvar3</b>                                                                        | <b>Cvar4</b>                                                                        | <b>Cvar5</b>                                                                        |
| 1-6                                                                               | 7-14                                                                              | 15-24                                                                             | 25-35                                                                             | 36-47                                                                             | 48-67                                                                             | 68-75                                                                               | 80-102                                                                              | 103-113                                                                             |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| As:                                                                               | as:                                                                               | As:                                                                               | As:                                                                               |                                                                                   | f:                                                                                | As:                                                                                 |                                                                                     |                                                                                     |

**Pierrot**

*Moderato*

ll: a :ll: **b**                      **a**      Кода :ll

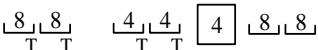


Es:      B: g: Es: B: g: Es:

**Arlequin**

*Vivo*

**a a<sub>v</sub> :ll: b**      **p**   **a a<sub>v</sub> :ll**

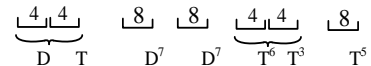


B:

**Valse noble**

*Un poco maestoso*

ll: a :ll: **b** **b<sub>v</sub>**   **a**   **a<sub>1</sub> :ll**

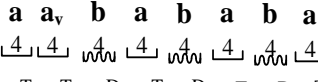


B:                      g:                      B:

**Eusebius**

*Adagio*

**a a<sub>v</sub> b a b a b a**



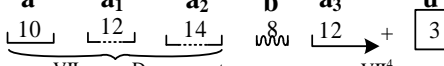
T T D<sub>2</sub> T D<sub>2</sub> T D<sub>2</sub> T

Es:

**Florestan**

*Passionato*

**a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub> b a<sub>3</sub> u**



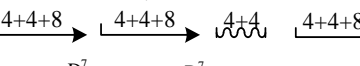
VII D t VII<sup>3</sup>

g: B: g: B: g: B: g:

**Coquette**

*Vivo*

**a a<sub>v</sub> b a**



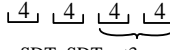
D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> T

c: g: B:

**Replique**

*L'istesso tempo*

ll: **a**   **b** :ll



SDT SDT t<sub>3</sub> t<sub>8</sub>

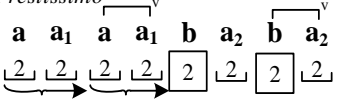
g: B: d: g:

**Papillons**

*Prestissimo*

**A**


**a a<sub>1</sub> a a<sub>1</sub> b a<sub>2</sub> b a<sub>2</sub>**



D<sup>7</sup> D<sub>3</sub><sup>5</sup> D<sup>7</sup> D SDT SDT

**B**

**c c<sub>v</sub>**

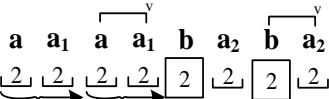


T T

B:

**A**

**a a<sub>1</sub> a a<sub>1</sub> b a<sub>2</sub> b a<sub>2</sub>**



D<sup>7</sup> D<sub>3</sub><sup>5</sup> D<sup>7</sup> D SDT


B:

**A.S.C.H**

*Lettres dansantes*

**A**                      **b**                      **A**

**a :ll: b a :ll**                      **a :ll: b a :ll**



SDT T T D D T T T T D D T T

Es:

**Chiarina**  
Passionato

**a** ||: **b** **a** :||  
  
 c: Es: c:

**Chopin**  
Agitato

**a** **b** **a**<sub>1</sub>  
  
 As: f:

**Reconnaissance**  
Animato

**A** **B** **A**  
**c** **d** **a** **b**  
  
 As: Es: as: As: H: Fis: Cis: As: Es: as: As:

**Pantalon et Colombine**  
Presto

**A** ||: **b** :||  
**a** **b** **a**  
  
 f: Des: f:

**Valse allemande**  
Molto vivace

**A** ||: **a** :||: **b** **a** :|| **a** **a** **b** **a**<sub>1</sub> ||: **a** :||: **b** **a** :||  
  
 As: Es: As: f: As: f: As: f: As: f: As: Es: As: f: As:

**Paganini (Intermezzo)**  
Presto

**B** **A**  
**a** **b** **a**<sub>1</sub> ||: **a** :||: **b** **a** :||  
  
 As: f: As: f: As: f: As: Es: As: f: As:

**Tempo I**

**Aveu**  
Passionato

||: **a** :||: **b** **a** :||  
  
 As: f: As: f: As:

**Promenade**  
Comodo

||: **a** :||: **b** **a**<sub>1</sub> **b**<sub>1</sub> **a**<sub>2</sub>  
  
 Des: b: f: B: F: B: Des: b: Des:

**Pause**  
Vivo

As:

**Marche des Davidsbündler contre les Philistins**  
Non Allegro

**A** 1-24 **B** 25-225 **Кода** 225-283  
 ||: **a** :||: **b** **a** :|| **a** **b** **a**<sub>1</sub> **b**<sub>1</sub>  
  
 As: f: As: f: c: f: As:

**Тема**

**a a<sub>1</sub> b a<sub>2</sub>**

cis: E: cis:

**Вар. I**  
(етида 1)

**a a<sub>1</sub> ||: b a<sub>1</sub> :||**

G:cis:

**Вар. II**  
(етида 2)

**||: a a<sub>1</sub> :||: b a<sub>2</sub> :||**

cis: E: cis:

(етида 3)

**a :||: b a :||**

E: cis: E:

**Вар. III**  
(етида 4)

**||: a a<sub>1</sub> :||: b a<sub>1</sub>**

cis: cis:

**Вар. IV**  
(етида 5)

**||: a a<sub>1</sub> :||: b a<sub>1</sub> :||**

E: cis: E:

**Вар. V**  
(етида 6)

**||: a a<sub>1</sub> :||: b a<sub>1</sub> :||**

cis: E: cis:

**Вар. VI**  
(етида 7)

**||: a :||: b a<sub>1</sub> :||**

E: C: E: C: E: C: E:

**Вар. VII**  
(етида 8)

**I ||: II :||**

cis: E: cis: fis: cis:

(етида 9)

**a :||: b :||**

cis: E:

**p a<sub>1</sub> Кода (a)**

cis: F: H: E: cis:

**Вар. VIII**  
(етида 10)

**a a<sub>1</sub> :||: b a<sub>2</sub> :||**

cis: E: cis:

**Вар. IX**  
(етида 11)

**увод ||: a a :||: b a<sub>2</sub>**

gis: dis: gis:

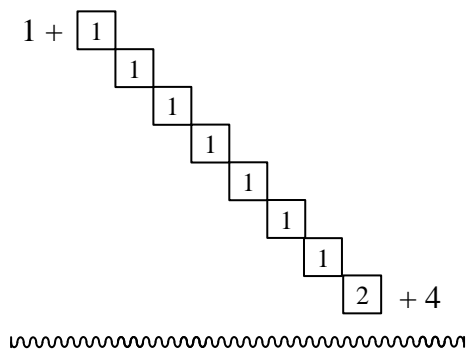
**Финале**  
(стида 12)

| A                                                                                  | B <sub>1</sub>                                              | p                                                                             | B <sub>2</sub>                                               | p <sub>1</sub>                                           | A                                                                                  | B <sub>1</sub>                                              | p                                                           | B <sub>2</sub>                                                        | p <sub>2</sub> | A <sub>1</sub>                                        | Кода                                                     |                                                             |                                                             |                                                             |                                                                           |                                                         |
|------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| : a a <sub>1</sub> :  : b a <sub>2</sub> :                                         |                                                             |                                                                               |                                                              |                                                          | a a <sub>1</sub> b a <sub>2</sub>                                                  |                                                             |                                                             |                                                                       |                |                                                       |                                                          |                                                             |                                                             |                                                             |                                                                           |                                                         |
| $\underbrace{\begin{array}{ c c } \hline 4 & 4 \\ \hline \end{array}}_{D \quad T}$ | $\begin{array}{ c } \hline 4 \\ \hline \end{array} \quad T$ | $\begin{array}{ c c } \hline 4+4 & 4+4 \\ \hline \end{array} \quad D \quad D$ | $\begin{array}{ c } \hline 4 \\ \hline \end{array} \quad DT$ | $\begin{array}{ c } \hline 8+8+16 \\ \hline \end{array}$ | $\underbrace{\begin{array}{ c c } \hline 4 & 4 \\ \hline \end{array}}_{D \quad T}$ | $\begin{array}{ c } \hline 4 \\ \hline \end{array} \quad D$ | $\begin{array}{ c } \hline 4 \\ \hline \end{array} \quad T$ | $\begin{array}{ c c } \hline 4+4 & 4+4 \\ \hline \end{array} \quad T$ | $\boxed{4}$    | $\begin{array}{ c } \hline 8+6 \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{ c } \hline 8+8+16 \\ \hline \end{array}$ | $\begin{array}{ c } \hline 4 \\ \hline \end{array} \quad D$ | $\begin{array}{ c } \hline 4 \\ \hline \end{array} \quad T$ | $\begin{array}{ c } \hline 4 \\ \hline \end{array} \quad D$ | $\begin{array}{ c c } \hline 5 & 1 \\ \hline \end{array} \quad T \quad T$ | $\begin{array}{ c } \hline 6+4+6 \\ \hline \end{array}$ |
| Des: As:                                                                           | Des:                                                        | As:                                                                           | es: As:                                                      | es:Ces:b:Des:                                            | As: Des:                                                                           | Ges:                                                        | des:Ges: Ges:Des:b:Des: As: Des:                            |                                                                       |                |                                                       |                                                          |                                                             |                                                             |                                                             |                                                                           |                                                         |

Йоханес Брамс: *Соната за клавир* оп.1, II став  
(*Andante*)

| Тема       |                |            | I вар.     |                |            | II вар.    |                |            | III вар.       |            |                |            |
|------------|----------------|------------|------------|----------------|------------|------------|----------------|------------|----------------|------------|----------------|------------|
| a          | a <sub>v</sub> | b          | a          | a <sub>v</sub> | b          | a          | a <sub>v</sub> | b          | b <sub>v</sub> | a          | a <sub>v</sub> | b          |
| <u>2+2</u> | <u>2+2</u>     | <u>2+2</u> | <u>2+3</u> | <u>2+2</u>     | <u>3+2</u> | <u>3+5</u> | <u>3+4</u>     | <u>2+2</u> | <u>1+3+1+3</u> | <u>2+2</u> | <u>2+2</u>     | <u>2+2</u> |
| Dt         |                |            |            |                |            |            |                |            | Dt             |            |                |            |
| c:         |                |            |            |                |            |            |                |            | C: As: C:      |            |                |            |

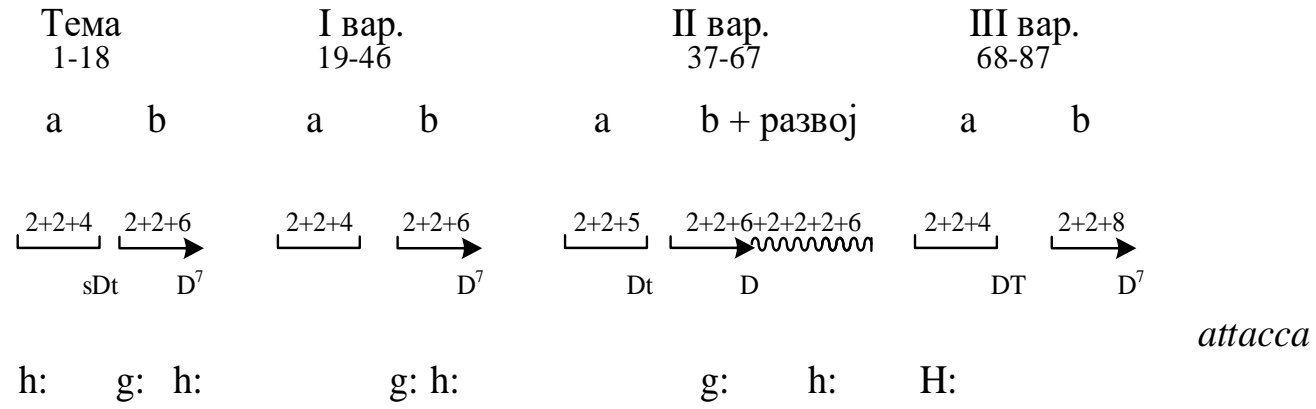
Кода





Јоханес Брамс: *Соната за клавир*, оп.2, II став

*Andante con espressione*



Јоханес Брамс: Варијације на Шуманову тему, оп.9

**Тема**

*Ziemlich langsam*

**a**      **b**      **a<sub>1</sub>**

$\underbrace{4}_\text{Dt} \underbrace{4}_\text{DT}$      $\underbrace{2+2+4}_\text{Dt}$      $\underbrace{4}_\text{DT} \underbrace{4}_\text{Dt}$

fis: A: cis:    A: fis:

**I вар.**

**a** **a<sub>1</sub>**    **b**      **a<sub>2</sub>**

$\underbrace{4}_\text{Dt} \underbrace{4}_\text{DT}$      $\underbrace{2+2+4}_\text{Dt}$      $\underbrace{2+2+4}_\text{Dt}$

A: cis:      fis:

**II вар.**

*Poco piu molto*

**a**      **b**      **a<sub>1</sub>**

$\underbrace{1}_\text{Dt} \underbrace{1}_\text{DT}$      $\underbrace{2}_\text{Dt}$      $\underbrace{1}_\text{DT} \underbrace{1}_\text{Dt}$      $\underbrace{1}_\text{Dt} \underbrace{1}_\text{DT}$      $\underbrace{2}_\text{Dt}$      $\underbrace{1}_\text{DT} \underbrace{1}_\text{Dt}$

fis: A: cis:    A: fis:

**III вар.**

*Tempo di tema*

**a**      **b**      **a<sub>1</sub>**

$\underbrace{4}_\text{Dt} \underbrace{4}_\text{DT}$      $\underbrace{2+2+4}_\text{Dt}$      $\underbrace{4}_\text{DT} \underbrace{4}_\text{Dt}$

A: cis:      A: fis:

**IV вар.**

*Poco piu molto*

**a**      **b**      **a<sub>1</sub>**

$\underbrace{4}_\text{Dt} \underbrace{4}_\text{DT}$      $\underbrace{2+2+4}_\text{Dt}$      $\underbrace{4}_\text{DT} \underbrace{4}_\text{Dt}$

fis: A: cis:    A: fis:

**V вар.**

*Allegro capriccioso*

**a** **a<sub>1</sub>**    **b**      **a<sub>2</sub>**    **Кода**

$\underbrace{4}_\text{D} \underbrace{4}_\text{DT}$      $\underbrace{2+2+6}_\text{D}$      $\underbrace{2+5}_\text{Dt}$      $\underbrace{3+4+4+4}_\text{D}$

cis: A: cis:    fis:

**VI вар.**

*Allegro*

**a**      **a<sub>v</sub>**      **b**      **a<sub>1</sub>**

$\underbrace{4}_\text{Dt}$      $\underbrace{4}_\text{Dt}$      $\underbrace{2+2+3}_\text{Dt}$      $\underbrace{3}_\text{DT} \underbrace{3+5}_\text{Dt}$

fis:cis: fis:cis: fis:cis: fis: A: fis:

**VII вар.**

*Andante*

**a**      **b**      **a<sub>1</sub>**

$\underbrace{4}_\text{DT}$      $\underbrace{3}_\text{DT}$      $\underbrace{4}_\text{Dt}$

fis: A: C: fis:

**VIII вар.**

*Andante*

**a**      **a<sub>v</sub>**      **b**      **a<sub>1</sub>**

$\underbrace{4}_\text{Dt}$      $\underbrace{4}_\text{Dt}$      $\underbrace{2+2+4}_\text{Dt}$      $\underbrace{3}_\text{DT} \underbrace{3+5}_\text{Dt}$

fis:              cis: fis:

**IX вар.**

*Schnell*

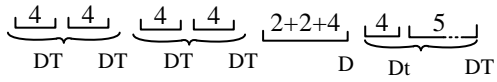
**a**      **a<sub>v</sub>**      **b**      **a<sub>1</sub>**

$\underbrace{4}_\text{DT}$      $\underbrace{4}_\text{DT}$      $\underbrace{6}_\text{DT}$      $\underbrace{4+3}_\text{Dt}$

h: D: h: D:              h:

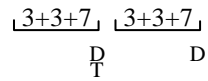
**X вар.** (Кларина тема)  
*Poco Adagio*

**a a<sub>v</sub> b a<sub>1</sub>**



D: A: D: A: cis: h: D:

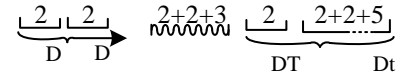
**XI вар.**  
*Un poco più animato*



e: C: e: fis:

**XII вар.**  
*Allegretto, poco scherzando*

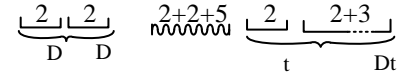
**a b a<sub>1</sub>**



A: fis:A: fis:

**XIII вар.**  
*Non troppo Presto*

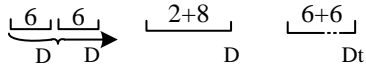
**a b a<sub>1</sub>**



A: cis:C: fis:

**XIV вар.**  
*Andante*

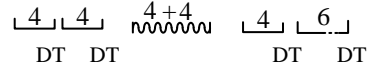
**a b a<sub>1</sub>**



fis: A: cis: fis:

**XV вар.**  
*Poco Adagio*

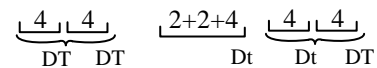
**a a<sub>v</sub> b a a<sub>v</sub>**



Ges: B: Ges:

**XVI вар.**  
*Adagio*

**a b a<sub>1</sub>**



Fis: ais: Fis:

Јоханес Брамс, *Варијације и фуга на Хендлову тему*, оп. 24

|                                                                                                                          |                                                                                                             |                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Тема<br/><i>Aria</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   II DT</p> <p>B:</p>     | <p>I вар.</p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T</p>                    | <p>II вар.<br/><i>animato</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T</p>                 | <p>III вар.<br/><i>dolce</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T</p>                                                                                             | <p>IV вар.<br/><i>risoluto</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T</p>                                                                         |
| <p>V вар.<br/><i>espressivo</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   t</p> <p>b:</p> | <p>VI вар.<br/><i>legato</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   t</p> | <p>VII вар.<br/><i>con vivacita</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T</p> <p>B:</p> | <p>VIII вар.</p> <p>II: <b>a</b> :   <b>b</b>   <b>b<sub>v</sub></b></p> <p><u>4</u>   <u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T   T</p>                                                                            | <p>IX вар.<br/><i>poco sostenuto</i></p> <p>II: <b>a</b> :   <b>b</b>   <b>b<sub>v</sub></b></p> <p><u>4</u>   <u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T   T</p>                                  |
| <p>X вар.<br/><i>energico</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   t</p> <p>B:</p>   | <p>XI вар.<br/><i>dolce</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   t</p>  | <p>XII вар.</p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   t</p>                                   | <p>XIII вар.<br/><i>Largamente ma, non più espressivo</i></p> <p><b>a</b>   <b>a</b>   <b>b</b>   <b>b<sub>v</sub></b></p> <p><u>4</u>   <u>4</u>   <u>4</u>   <u>4</u><br/>D   D   t   t</p> <p>b:</p> | <p>XIV вар.<br/><i>sciolto</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T</p> <p>B:</p>                                                               |
| <p>XV вар.</p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T</p> <p>B:</p>                      | <p>XVI вар.</p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T</p>                  | <p>XVII вар.</p> <p><b>a</b>   <b>a</b>   II: <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u>   <u>4</u><br/>D   D   T</p>           | <p>XVIII вар.<br/><i>gracioso</i></p> <p>II: <b>a</b> :  : <b>b</b> :  </p> <p><u>4</u>   <u>4</u><br/>D   T</p>                                                                                        | <p>XIX вар.<br/><i>leggiero e vivace</i></p> <p><b>a</b>   <b>a</b>   <b>b</b>   <b>b</b></p> <p><u>4</u>   <u>4</u>   <u>4</u>   <u>4</u><br/>D   D   t   t</p> <p>B: F: B: F:B:</p> |



Јоханес Брамс, *Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему*, оп. 35, I свеска

|                                                                                                                                            |                                                                                                              |                                                                                                                                                            |                                                                                                                                   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Тема</p> <p><b>a a b b</b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D D Dt Dt</p> <p>a:</p>                            | <p>I вар.</p> <p><b>a a b b</b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D D Dt Dt</p>      | <p>II вар.</p> <p><b>a a b b</b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D D Dt Dt</p>                                                   | <p>III вар.</p> <p><b>a a<sub>v</sub> b b<sub>v</sub></b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D D Dt Dt</p> |
| <p>IV вар.</p> <p><b>a a<sub>v</sub> b b<sub>v</sub></b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D D Dt Dt</p> <p>a:</p> | <p>V вар.</p> <p><b>a a<sub>v</sub>   : b :  </b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D D Dt</p>    | <p>VI вар.</p> <p><b>  : a :  : b :  </b></p> <p><u>4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D Dt</p>                                                                     | <p>VII вар.</p> <p><b>a a<sub>v</sub>   : b :  </b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D D Dt</p>                       |
| <p>VIII вар.</p> <p><b>a a   : b :  </b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D D Dt</p> <p>a:</p>                                 | <p>IX вар.</p> <p><b>  : a :  : b :  </b></p> <p><u>4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>T Dt</p> <p>C: g: f: d: a:</p> | <p>X вар.</p> <p><b>a a<sub>v</sub>   : b b<sub>v</sub> :  </b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D D Dt Dt</p> <p>d: C: f: a:</p> | <p>XI вар.</p> <p><b>a a<sub>v</sub>   : b :  </b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D D Dt</p> <p>A: gis: A:</p>      |
| <p>XII вар.</p> <p><b>  : a :  : b :  </b></p> <p><u>4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D DT</p> <p>A: gis: A:</p>                                  | <p>XIII вар.</p> <p><b>  : a :  : b :  </b></p> <p><u>4</u> <u>2+2+4</u></p> <p>D Dt</p> <p>a:</p>           | <p>XIV вар. + Кода</p> <p><b>a a<sub>v</sub>   : b :  </b></p> <p><u>4</u> <u>4</u> <u>2+2+4</u> </p> <p>D D Dt</p>                                        |                                                                                                                                   |

*Presto ma non troppo*

a a<sub>v</sub> b (b<sub>v</sub>)

4 4 4 8+7

D D t T

a:

J. Брамс: Студије за клавир: Варијације на Паганинијеву тему, оп.35, II свеска

Тема

**a a b b**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

a:

I вар.

**a a<sub>v</sub> b b<sub>v</sub>**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

II вар.

**a a<sub>v</sub> II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

III вар.

**a a<sub>v</sub> II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

IV вар.

**a a<sub>v</sub> II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

A:

V вар.

**II: a :II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

VI вар.

**a II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

VII вар.

**a a<sub>v</sub> b b<sub>v</sub>**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

VIII вар.

**II: a :II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

a:

IX вар.

**II: a :II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

X вар.

**II: a :II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

XI вар.

**II: a :II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

XII вар.

**II: a :II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

F: d: F: a: F:

XIII вар.

**II: a :II b b<sub>v</sub>**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

a:

XIV вар.

**a a<sub>v</sub> II: b :II**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

Кода (вар. XV)

**a a<sub>v</sub> b b<sub>v</sub>**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

a:

(вар. XVI)

**a a<sub>v</sub> b b<sub>v</sub>**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{4}{D} \quad \frac{2+2+4}{Dt} \quad \frac{2+2+4}{Dt}$$

(вар. XVII)

**a b**

$$\frac{4}{D} \quad \frac{6+5}{Dt} \quad \frac{8+5}{Dt}$$

## ЛИТЕРАТУРА:

- Абрахам 1990: G. Abracham, *Romanticism (1830–1890)*, Oxford: Oxford University Press
- Абрахам 2004: G. Abracham, *Oksfordska istorija muzike, III (prevod. V. Mikić)*, Beograd: Clio
- Адам – Шмидмајер 2003: E. Adam-Schmidmeier, *Das Poetische als zyklisches Prinzip: Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert*, Berlin, Kuhn
- Адлер, Струнк 1933: G. Adler, O. Strunk, Johannes Brahms, his Achievement, his Personality and his Position, *The Musical Quarterly*, Vol. 19, No 2, 113–142.
- Алф, Крусце 1981: J. Alf, J. A. Kruse, eds. *Robert Schumann: Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk*, Düsseldorf: Droste Verlag
- Андреис 1989: J. Andreis, *Povijest glazbe, 2*, Zagreb: Sveučilišna naklada
- Апел 2010: В. Appel, *Von Einfall zum Werk: Robert Schumanns Schaffensweise*, Mainz: Schott
- Арановски 1988: М. Арановски, К интонационной теорий мотива, у *Советская музыка*, 6, 72–78
- Ариус 1997: S. Arius, *Johannes Brahms: Life and Letters*, Oxford: Oxford University Press
- Асафјев 1971: Б. Асафьев, *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград: Музыка
- Асафјев 1972: Б. . Асафьев, *О музыке Чайковского*, Ленинград: Музыка
- Асафјев 2009: Б. Асафјев, *Музичка форма као процес* (део, превод О. Јокић) у *Трећи програм*, 141– 142, I–II
- Бае 2009: J. H. Bae, *A continuity of fragments: Aspects of formal organization in Schumann's piano cycles*, diss., University Microfilms International (UMI) Ann Arbor
- Бартеc 1985: Barthes, Ronald, *The Responsibility of Forms*, trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang
- Бекер 1926: П. Беккер, *Симфония от Бетховена до Малера* (преговор Б. Асафјева), Ленинград: Музыка
- Бекер 1981: C. S. Becker, A New Look at Schumann's 'Impromptus', *Musical Quarterly* 67
- Бејкер 1975: N. K. Baker, *From Teil to Tonstüh: The Significance of the ' Versuch einer Anleitung zur Composition by Heinrich Christoph Koch*, PhD, Yale University: Music History
- Бернштајн 1973: J. Bernstein An Autograph of the Brahms' Handel Variations, *Music Review*,



- Биамонте 2000: N. Biamonte, *The modes in the music of Beethoven, Schumann and Brahms: historical context and musical fiction*, diss., Yale University
- Биба 1987: O. Biba, New Light on the Brahms. 'Nachlaß' in *Brahms 2: Biographical, Documentary and Analytical Studies*, ed. Michael Musgrave, Cambridge. Cambridge University Press
- Бобровски 1967: В. П. Бобровский, *О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича*, Москва: Музыка
- Бобровски 1989: В. П. Бобровский, *Тематизм как фактор музыкального мышления*, Москва: Музыка
- Бозарт 1990: G. S. Bozarth (ed.): Brahms's *Lieder ohne worte*: the 'Poetic' Andantes of the Piano Sonatas, 345-378 *Brahms studies: Analytical and Historical Perspectives*, Oxford: Clarendon Press
- Боетихер 1942: W. Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, diss Berlin: Hahnefeld
- Боетихер 1984: W Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke/2*, Opus 7–13, Wilhelmshaven: Heinrichshofen
- Бозарт 1990: S. Bozarth, 'Lieder ohne Worte', *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*, Oxford: Claredon
- Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies*, ed. Robert Pascal, Cambridge, 1983.
- Брандес 1967: A.C. Brandes, *The Solo Piano Variations of Johannes Brahms*, diss., Boston: Boston University
- Брендел 2001: A. Brendel, *Alfred Brendel on music: Collected essays*, Chicago: A Cappella
- Бретертон 2006: D. Bretherton, Brahms as the analysts see him, *The Musical Times*, 147, 92–98.
- Браун 1965: A. T. Brown, *The aesthetics of Robert Schumann in relation to his piano music, 1830–1840*, Madison: University of Wisconsin
- Бројлес 1983: M. Broyles: Two Instrumental Styles in classicism, *Journal of the American Musicological Society*, Vol 36, no. 2m University of California Press, 1983
- Букурехлијев 1982: A. Boucourechliev: *Schumann*, Hamburg: Gesamtherstellung Clausen & Bosse
- Вахон 2012: P. Vachon, *Essai de titrologie musicale Carnaval*, op. 9, Kreisleriana, op. 16, *et autres titres d'oeuvres pour piano seul de Robert Schumann*, diss., Montreal: Universite de Montreal
- Вашоњи 1973: B. Vazsonyi, Solo piano music (II) the piano cycles, *Robert Schumann: The man*

*and his music*, 68–92, London: Barrie & Jenkins

Вебер 1986: Н. Weber, *Varietas, variatio/Variation, Variante*, *HMT*, VI, Wiesbaden

James Webster 1990: The General and the Particular in Brahms's Later Sonata Forms, *Brahms studies: Analytical and Historical Perspectives* (ed. George S. Bozarth). Oxford: Clarendon Press

Вернли 1964: L. A. Wernli, *Stylistic characteristics in the solo-piano works of Robert Schumann: their function in performance*, diss., Washington: University of Washington

Веселиновић-Хофман 2007: М. Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд: Завод за уџбенике

Вечки 1967: J. Wetschky, *Die Kanontechnik in der Instrumentalmusik von Johannes Brahms, Kölner Beiträge zur Musikforschung*, vol. 35., Regensburg: Bosse

Вокер 1940: E. Walker, Brahms's Variations, *The Monthly Musical Record* 70

Волтер 1946: В. Walter, *Theme and Variations*, trans. James A. Galston, New York: Alfred A. Knopf

Вујаклија 2004: М. Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета

Гек 2012: М. Geck, *Robert Schumann*, Chicago: University of Chicago Press

Гилке 2010: Р. Gülke, *Robert Schumann: Glück und Elend der Romantik*, Wien: Zsolnay

Глушчевић 1967: Z. Gluščević, *Romantizam*, Cetinje: Obod

Грин 1979: D. M. Green, *Form in Tonal Music*, New York, Chicago: Holt, Rinehart and Winston

Даверио 1997: J. Daverio, *Robert Schumann: A Herald of a New Poetic Age*, New York, Oxford: Oxford University Press

Даверио 2002: Daverio, John, *Crossing Paths. Schubert, Schumann and Brahms*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Даверио 2007: Piano works I: a world of images, *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge: Cambridge University Press

Дансби 1981: J. Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical Approaches to Four Works*, Ann Arbor

Делијеж, Дејвидсон 2011: I. Deliege, J. Davidson: Sloboda, John A., *Music and the mind. Essays in honour of John Sloboda*, New York, Oxford University Press

Де Ман 1984: Р. De Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press

Деспич 1994: D. Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, II, Beograd: Univerzitet umetnosti

Драхайм 1988: J. Draheim, *Bemerkungen zu den frühen Variationswerken Robert Schumanns*,

*Schumann und Schumann-Forschung im Spannungsfeld von Rezeptions- und Interpretationsproblemen*, 75–89., Zwickau: Rat der Stadt

Дрес, Фишер 1998: S. Drees, Kurt von Fischer, *Variation*, MGG, VI, 1998, 1238 – 1284

Друскин 1976: М. Друскин, *История зарубежной музыки*, выпуск четвертый, Музыкальная культура Германии, Москва: Музыка

Друскин 1988: М. Друскин: *И. Брамс*, Ленинград: Музыка

Едлер 2008: A. Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber: Laaber

Едлер 2009: A. Edler, *Robert Schumann*, München: Beek

Елдрич 1962: T. G. Eldridge, *Variations for Piano*, *Musical Opinion* 85, 403–407, London.

Заткалик 1999: М. Zatkalik, *O nekim magičnim formulama, energiji i Bramsu, onako izgled*, *Novi Zvuk br. 14*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti

Зиболд 2001: W. Seibold, *Schumann: (m)ein Thema mit Variationen*, Waldbronn: Musinfo-Verl.

Зизман 1990: Sisman Elaine, *Brahms and the Variation Canon in 19th-Century Music*, Vol. 14, No. 2 (Autumn, 1990), University of California Press, 132–153

Зизман 2001: Brahms, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (ed. S. Sadie & John Tyrrell) Vol. 26, London: Macmillan

Зулцер 1774: Sulzer, Johann George, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig: Verlag Weidmanns und Reich

Ивковић 2009: A. Ivković, *Koncepcija i značaj melodije u individualnom stilu Roberta Šumana*, specijalistički rad, Beograd: архив FMU

Измер 1976: J. H. Ismer, *Studie zur Entwicklung der Variationen vom 19. Jahrhundert bis zur spätbürgerlichen Musik*, diss., Halle-Wittenberg

Измер 1995: J. H. Ismer, *Variationsthema von G. Fr. Händel in neuer gestalt: eine Studie zu den Händel-Variationen B-Dur op. 24. für Klavier von Johannes Brahms*, u *Fs* (ed. Kl. Hortschansky), Halle/Kassel, 297–314.

Якобсон 1982: A. Jacobson, *A study of rondo in C minor, opus 1, by Frédéric Chopin; 'Abegg' variations, opus 1, by Robert Schumann; sonata in C major, opus 1, by Johannes Brahms*, doctoral dissertation, Madison: University of Wisconsin

Яссер 1956: J. Yasser, *The Variation Form and Synthesis of Arts*, *Journal of Aesthetics*

- Јенсен 2001: E. F. Jensen, *Schumann*, Oxford: Oxford University Press
- Јирак 1948: К.В.Јирак, *Наука о музичким облицима*, Београд: Prosveta
- Јокић 2009: О. Јокић, Борис Аасафјев и основе 'интонационог света' музике, *Трећи програм*, 141–142, I-II, Београд: РТС
- Јокић 2012: О. Јокић, Симфонизам симфонијске поеме *Макар Чудра* Петра Коњовића, *Традиција као инспирација*, Бања Лука: Академија уметности универзитета у Бањој Луци
- Јонас 1955: О. Jonas Die 'Variationen fur eine Freundin' von Johannes Brahms, *Archiv für Musikwissenschaft* 12, Leipzig: Kistner und Siegel
- Камински 1989: P. Kaminsky, Principles of formal structure in Schumann's early piano cycles, *Music theory spectrum* 11(2), Oxford: Oxford University Press
- Каначки 2004: В. Каначки, *Презначење традиционалних формалних типова у делима Франца Листа*, магистарски рад, архив ФМУ
- Каначки 2005а: В. Каначки, Аналитички аспекти Сонате у ха-молу Франца Листа, зборник *Музичка теорија и анализа*, 2, Београду: Факултет музичке уметности и ИП Сигнатуре
- Каначки 2005б: V. Kanacki, Analytical aspects of Sonata in B minor by Franz Liszt, *Dzielo muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja*, 1, Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego
- Каначки 2006: В. Каначки, Реализација варијантности, специфичног поступка варирања у делима Ф. Листа, зборник *Музичка теорија и анализа*, 3, Београд: Факултет музичке уметности и ИП Сигнатуре
- Каначки 2008: В. Каначки, Анализа музичког дела, зборник са међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет
- Каначки 2009: В. Каначки, Функције мотива у *Сонатама за виолину и клавир* Л.в. Бетовена, часопис *Наслеђе*, 14, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет
- Каначки 2010: В. Каначки, Значај увода у процесу презначења традиционалних формалних типова у једноставачним делима Франца Листа, зборник са међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет
- Каначки 2011: В. Каначки, 'Симфонијске етуде' Роберта Шумана, зборник са међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац: Филолошко-уметнички

- факултет Каначки 2012: В. Каначки, Монотематизам у једноставачним делима Фраца Листа, зборник са међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет
- Каначки 2014а: В. Каначки, Варијације: Терминолошка и типолошка одређења, зборник са међународног научног скупа *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*, Бања Лука: Академија умјетности
- Каначки 2014б: В. Каначки, Извори интонационе теорије Асафјева, зборник са међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет
- Келер 1994: Н. Keller, *Essays on Music*, New York: Cambridge University Press
- Клаић 1968: В. Klaić, *Veliki rječnik stranih riječi, izraza i kratica*, Zagreb: Zora
- Кнап 1997: R. Knapp, *Brahms and the challenge of the symphony*, New York: Pendragon Press  
Stuyvesant
- Кнол 2006: J. C. Knoll, , *Prolongation, Expanding Variation and Pitch Hierarchy: A Study of Fred Lerdahl's Waves and Coffin Hallow*, College of Bowling, Green State University (master work)
- Кок, Танбриџ 2011: R. Kok, L. Tunbridge, *Rethinking Schumann*, Oxford: Oxford University Press
- Конен 1958: В. Конен, *История зарубежной музыки XIX века*, выпуск первый, Фортепьянная музыка Шумана: циклы миниатюр; типичные образы и вразительные средства, Москва: Государственное музыкальное издательство
- Кох 1793: Н. Ch. Koch, *Versuche einer Anleitung zur Composition*, vol. 3, Leipzig: Hildensheim
- Крамер 2002: L. Kramer, Lawrence, *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Кребс 1999: Н. Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Крос 1990: S. Kross, Thematic Structure and Formal Processes in Brahms's Sonata Movements, *Brahms studies: Analytical and Historical Perspectives*: (ed. George S. Bozarth), 423-444, Oxford: Clarendon Press
- Лердал 1999: F. Lerdahl, Composing Notes, *Current Musicology*, 67/68
- Леонард 2002: G. Leonhardt, The principle of *varietas* in Sweelinck's variation works, 57-64.

- Sweelinck studies: Proceedings of the International Sweelinck Symposium*, Utrecht
- Линде 1986: Т. Linde, *The Origins of Brahms' Variations and Fugue on a Theme by Handel*, diss. Bloomington : Indiana University
- Липман 1992: Е. Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln & London: University of Nebraska Press
- Литлвуд 2004: J. Littlewood, *The variations of Johannes Brahms*, London: Plumbago
- Лонгјер 1973: R. M. Longyear, *Nineteenth – Century Romanticism in Music*, New Jerse: Prentice Hall, Inc.Englewood Cliffs
- Луин 1990: D. Lewin, Brahms, His Past and Modes of Music Theory, *Brahms studies: Analytical and Historical Perspectives*: (ed. George S. Bozarth), 13–28, Oxford: Clarendon Press
- Луитлен 1927: V. Luithlen, Studie zu Johannes Brahms Werken in variationen Form, *Studien zur Musikwissenschaft* 14
- Магрил 1983: S. M. Magrill, , *The Principle of Variations: a Study in the Selection of Differences with Examples from Dellapicola, J. S. Bach and Brahms*, diss., Urbana: University of Illinois 1983.
- Мазель 1979: Л. Мазель: *Строение музыкальных произведений*, Москва: Музыка,
- Маринковић 2004: С. Маринковић, Питања о симфонизму, у: В. Микић и Татјана Марковић (уред.), *Музика и медији*, 88–93, Београд, ФМУ
- Маркс 1841: А. В. Marx, *Die Lehre von der musichalischen Komposition*, vol. 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Мејсон 2009: D. G. Mason, *The Romantic composers*, London: Whitefish, Mont., Kessinger Publishing (first edition: Macmillan 1906.)
- Метјуз 1978: D. Matthews, *Brahms Piano Music*, London: BBC
- Мејер 1996: L. B. Meyer, *Style and Music*, Chicago and London:The University of Chicago Press
- Мејер 1928: H. Meyer, Hans, Der Plan in Brahms' Händel Variationen, *Neue Musik-Zeitung*
- Миес 1969: P. Mies, Zu Werdegang und Strukturen der Paganini-Variationen op. 35. Fur Klavier von Johannes Brahms, *SM 11*
- Мор 1963:W. Mohr, Über Mischform und Sonderbildungen der Variationsform, *Kgr.Ber.*, Kassel.
- Мун 2001: G.Moon, *The inner musical workings of Robert Schumann, 1828-1840: in two volumes*, diss., University of Adelaide, Elder School of Music
- Мосбургер 2005: H. Moßburger, *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns*, Sinzig:

Studio-Verl

Масгрејв 1985, М. Musgrave, *The Music of Brahms*, London, Boston and Henley:

Routledge&KeganPaul

Масгрејв 1990: М. Musgrave, Schoenberg's Brahms, (ed. George S. Bozarth) *Brahms studies: Analytical and Historical Perspectives*, Oxford: Clarendon Press

Масгрејв 2011: М. Musgrave, *The life of Schumann*, Cambridge, New York: Cambridge University Press

Наумович 1987: С. Б. Наумович, Асафьевское понятие симфонизма и некоторые аспекты его развития в советской музыкальной науке, у Н.В.Титова (ред.). *Проблемы современного музыкознания в свете идей Б.В.Асафьева*, 89–118., сборник научных трудов. Ленинград: Государственная Консерватория им Н.А.Римского-Корсакова

Нејбоур 1984: О. Neighbour, *Brahms and Schumann: Two opus Nines and beyond*, 19 CM, vii *Nineteenth – Century British Music Studies*, ed. Bennett Zon, vol. 1, Ashgate: Aldershot 1999.

Нелсон 1962: R. U. Nelson, *The Technuque of Variation: A Study of thr Instrumental Variation from Antonio de Cabezon to Max Reger*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press

Николаева 2006: Н. С. Николаева, у *Музыкальная Энциклопедия*, Большая Российская Энциклопедия, Москва: Директ Медиа Паблшинг

Нотли 2007: М. Notley, *Latennes and Brahms*, Oxford: Oxford University Press

Орлова 1984: Е. М. Орлова: Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления, Москва: Музыка

Оствалд 1985: П. Ostwald, *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*, Boston: Northeastern University Press

Пакун 2004: D. Pacun, David, Brahms and the sense of ending, *The American Brahms Society newsletter*, 22(1), 1–4.

Паскал 1983: R. Pascall, Musikalische Einflüsse auf Brahms, *Östereichische Musikzeitschrift* 38

Пери 2007: В. Perrey, *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge: Cambridge University Press

Пети 2003: W. Petty, Brahms, Adolf Jensen and the problem of multmovement work, *Music Analyses* 22/i-ii, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Плантинга 1984: L. Plantinga, *Romantic Music*, New York, London: W.W. Norton&Company, Inc.

- Попова 1958: Т. Попова, Музикални жанрове и форми (превод са руског Радосвета Бояджиева), София: Държавно издателство Наука и изкуство
- Поповић 1998: В. Поповић, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd: Clio & Kulturni centar Beograda
- Протопов 1967: В. Протопов, *Вариационные процессы в музыкальной форме*, Москва: Музыка
- Пфистерер 1989: М. Pfisterer, Eingriffe in die Syntax: Zum Verfahren der metrisch-rhythmischen Variation bei Johannes Brahms, *Aimez-vous Brahms „the progressive“?*
- Пухелт 1972: G. Puchelt, Robert Schumann und die Variationen für Klavier, *Neue Zeitschrift für Musik* 133, 683–686.
- Пухелт 1973: G. Puchelt, *Variationen für Klavier im 19 Jahrhundert*, Hildesheim
- Рајман 1999: Е. Reiman, *Schumann's piano cycles and the novels of Jean Paul: Analogues in discursive strategy*, PhD diss., Toronto
- Рети 1961: R. Reti, *The Thematic Process in Music*, London: Faber&Faber
- Рогова 2010: О. Рогова, Принципы взаимосвязи пьес в сборниках и циклах фортепианных миниатюр XIX-XX веков, *Вопросы музыкознания: Теория, история, методика. III*, 65–70, Москва.
- Рознер 1990: L. C. Roesner, Brahms's editions of Schumann, *Brahms studies: Analytical and historical perspectives*, 1990, 251–282.
- Розен 2012: Ch. Rosen, *Freedom and the Arts: essay on music and literature*, Cambridge: Harvard University Press
- Сабо 2010: А. Sabo, The Form of Variations – Steps in the Analytical Procedure, In: Miloš Zatkalik et al. (ed.), *Music Theory and Analysis*, 299-311, Belgrade: FoM
- Сабо 2012: А. Sabo, *Ispoljavanje simetrije u muzičkom toku: pitawa metodologije analize*, diss. Beograd: arhiv Univerziteta umetnosti
- Самс 1971: Е. Sams, Brahms and His Clara Themes, *Musical Times* 112
- Самс 1972: Е. Sams, Schumann and the Tonal Analogue, *Robert Schumann: The Man and His Music*, ed. Alan Walker, London
- Самсон 2001: J. Samson, *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*: Cambridge: Cambridge University Press
- Свобода 1923: Н. Swoboda, Н., *Die nachbeethovensche Variationen form*, diss., Prag



- Сигел 1969: L. Siegel, The piano cycles of Schumann and the novels of Jean Paul Richter, *Piano quarterly*, 18(69), 16–21.
- Скробков 1964: С. С. Скробков, *Анализ на музикалните произведения* (превод са руског Атанас Попов), Софија: Државно издателство *Наука и искуство* (прво издање Москва 1958)
- Сковран, Перичић 1986: D. Skovran, V. Peričić, *Наука о музичким облицима*, Београд: Универзитет уметности
- Способин 2002: И. В. Способин, *Музыкална форма*, Москва: Музыка
- Стејвс 1990: H. J. C. Staves, *Variations sets for Solo Piano of the Early Nineteenth Century*, diss., University of Texas
- Струк 1990: M. Struck, Dialog über die Variation-präzisiert, *Musikkulturgeschichte: Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, ed. Peter Peterson, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
- Струнк 1981: O. Strunk, *Source Readings in Music History: The Romantic Era*, London, Boston: Faber&Faber Limited (first published in England, 1952.)
- Талман 1989: J. Thalmann, *Untersuchungen zum Frühwerk von Johannes Brahms*, Kassel: Bärenreiter
- Тејлор 1982: R. Taylor, Ronald: *Robert Schumann. His Life and Work*, London: Granada Publishing Ltd
- Тјулин 1965: Ю. Тюлин и др., *Музыкална форма*, Москва: Музыка
- Тови 1959: D. F. Tovey: *Form in Music*, New York: Meridian Books, Inc.
- Тод 1994: *Schumann and His World*, (ed. Larry Todd), Princeton: Princeton University Press
- Тул 1977: J. R. Tull, B. V. Asafyev's Musical form as a Process: Translation and Commentary, Ohio: The Ohio Astate University
- The Cambridge Companion to Brahms*, ed. Michael Musgrave, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- The Cambridge Companion to Schumann*, ed. Beate Perrey, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Флорос 1980: C. Floros, *Brahms und Bruckner Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden
- Флорос 1984: C. Floros (Ed.) *Brahms und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag
- Фридланд 1930: M. Friedland, *Zeitstil und Persönlichkeitstil in den Variationswerken der musikalischen Romantik*, Leipzig

- Фриш 1984: W. Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Фриш 1998: W. Frisch, Walter, Bach, Brahms and the Emergency of Musical Modernism, 109 – 31 ,in *Bach Perspectives 3: Creative Responses to Bach from Mozart to Hindemith*, (ed. Michael Marisson), Lincoln and London: University of Nebraska Press
- Фриш 2009: W. Frisch, *Brahms and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Фуго 1973: Ch. Fugo, *A comparative study of melodic motives in selected piano cycles of Robert Schumann*, Doctoral dissertation, Indiana University
- Фулер-Мејтланд 2009: J. A. Fuller-Maitland, *Schumann*, New York: Cambridge University Press, 2009
- Хас 1989: D. Hass, *Form and Line in the Music and Musical Thought of Leningrad 1917-1932*, diss, University of Michigan
- Хас 1992: D. Hass, Boris Asaf'yev and Soviet Symphonic Theory, *The Musical Quarterly*, Fall 1992. Vol.76, No. 3.
- Хатен 2004: R. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and tropes*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Херинг 1975: H. Hering, Das Variative in Schumanns frühem Klavierwerk, *Melos/ Neue Zeitschrift fur Musik 1*, 347–354.
- Хирш 1963: H. Hirsch, *Rhythmisch-metrische Untersuchungen zur Variationstechnik von Johannes Brahms*, Ph. D. Diss, Hamburg
- Холопова 2001: В. Н. Холопова, *Формы музыкальных произведений*, Санкт Петербург: Издательство Лань
- Хул 1989: K. Hull, *Brahms the Allusive: Extra-Compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms*, Ph. D. Diss., Princeton University
- Ченг 2003: Sh. Tseng, *Litarary characteristics hidden in Schumann's piano music: taken from mutually-related ideas of E.T.A. Hoffmann and Robert Schumann*, diss., University of Washington,
- Цуккерман 1987: В.А. Цуккерман, *Анализ Музыкальных произведений: Вариационная форма*, Москва: Музыка
- Чернова 1984: Т. Чернова, *Драматургия в инструментальной музыке*, Москва: Музыка
- Чисел 1972: J. Chissell: *Schumann Piano Music*, London: BBC

- Чисел 1977: J. Chissell, *Schumann*, London: J.M. Dent&Sons LTD
- Чодковски 2000: A. Chodkowski, Andrzej, Über das Problem der Variationstechnik in dem Schaffen Beethovens und seiner Nachfolger, *Beethoven. I: Studien und Interpretationen*, 53–54
- Чумингс 1991: Ch. Cummings, *Large-scale Coherence in Selected Nineteenth-Century Piano Variations I*, diss, Indiana University
- Шварц 1932: Schwarz, Werner, *Robert Schumann und die Variation. Mit Besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel: Bärenreiter
- Шенберг 1950: A. Schoenberg, Brahms the Progressive, *Style and Idea*, New York: Philosophical Library Inc.
- Шенберг 1967: A. Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Gerald Strang, London: Faber & Faber
- Шенкер 1924: H. Schenker, Brahms: Variationen und Fuge über ein Thema von Handel, op. 24 u: *Der Tonwille* 4, 3-46.
- ШМИТ 2000: Schmidt, Christian Martin, (ed. Friedrich Blume), Brahms, *MGG, XI*,
- Штер. Гал, Орел 1933: R. Stöhr, H. Gál, A. Orel, *Formenlehre der Musik*, Leipzig: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel
- Шулц 1774: J.A. P. Schulz, *Veränderungen, Variationen, Allgemeine Theorie der Schönen Kunste II*, Leipzig
- Шуман 1853: R. Schumann, Neue Bahnen, *NZM, xxxviii/Oct*, Leipzig



