

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА КАМЕРНУ МУЗИКУ

Сања Луковац

Докторски уметнички пројекат

**РАЗНОВРСНОСТ ИНТЕРПРЕТАТИВНИХ ПРИСТУПА
У ТУМАЧЕЊУ КЛАВИРСКЕ ДЕОНИЦЕ У СОНАТАМА
ЈОХАНЕСА БРАМСА ПИСАНИМ ЗА РАЗЛИЧИТЕ
ВРСТЕ КАМЕРНИХ АНСАМБАЛА**

ментор:

др Дејан Суботић, ванр. проф.

Београд, 2017.

САДРЖАЈ

1. Увод.....
2. Основне карактеристике различитих формација дуа.....
3. Историјски контекст настанка три одабране дуо сонате са освртом на композициони метод, карактеризацију и формалну структуру дела.....
3.1. Соната за два клавира у еф-молу, оп.34б.....
3.2. Соната за виолину и клавир бр.2 у А-дуру, оп.100.....
3.3. Соната за кларинет и клавир бр.1 у еф-молу, оп.120.....
4. Одлике клавирске фактуре и њихов утицај на звучне планове.....
5. Регистарско позиционирање деоница.....
6. Улога метро-ритмичких конфликта у креирању звучних нивоа и њихов утицај на карактеризацију и драматургију.....
7. Обликовање клавирског тона.....
7.1. Артикулација.....
7.2. Акцентуација.....
8. Педал.....
8.1. Педализација.....
8.2. Педални тонови.....
8.3. Леви педал (<i>una corda</i>).....
9. Агогика и флексибилност темпа.....
10. Арпеђирање акорада и „дислоцирање“ музичких слојева.....
11. Закључак.....
12. Списак литературе.....

1. УВОД

У овом раду истражен је један вид камерне музике Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833-1897) – сонате намењене дуу, у којима је најмање једна деоница додељена клавиру. Идеја овог докторског пројекта произашла је као резултат мог интересовања за разноврсне врсте камерних ансамбала, са фокусом на различитим формацијама дуа. Лични афинитет према Брамсовој музици, импресионираност складом и равнотежом којом је композитор успевао да помири супротности попут рационалности и емоционалности, или очувања традиције и инвентивности, допринеле су томе да управо Брамсова дела буду предмет овог истраживања. Осим тога, његов стваралачки опус пружа изузетно широку палету дела намењених овом инструменталном медијуму – дуу, тако да је и са те стране његова музика била логичан избор. С обзиром на то да овом раду приступам из перспективе пијанисте, одлучила сам се за три дуо сонате које су ми омогућиле приказивање разноврсних улога и трансформација клавирске деонице, које углавном произилазе из односа са тонским специфичностима другог инструмента. Избором конкретних соната желела сам да укажем на однос два инструмента истих карактеристика и звучних специфичности (клавирски дуо) и, насупротив томе, оних које карактерише различитост у погледу специфичности звука (дуо виолина-клавир и кларинет-клавир). У складу са тим, одабрала сам следеће дуо сонате:

1. *Соната за два клавира оп34б у еф-молу*
2. *Соната за виолину и клавир оп.100 бр.2 у А-дуру*
3. *Соната за кларинет и клавир оп.120 бр.1 у еф-молу.*

Фокус целог истраживања је испитивање специфичности приликом усаглашавања два звучна извора истих или различитих тонских карактеристика, и у оквиру тога, успостављање хијерархије звучних планова у Брамсовом сложенем музичком ткиву. Изузев *Сонате за два клавира* која неоспорно представља дело намењено камерном ансамблу, прецизније клавирском дуу, остале две сонате обично се неправедно сврставају у део виолинске, односно кларинетске литературе. Ипак, значај и улога клавирске деонице

и у ове две сонате је вишеструка. Она омогућава сагледавање изузетно сложене вишеслојне фактуре без које је и немогуће успостављање звучних нивоа и разумевање Брамсовог музичког језика. Ослањајући се на традиционални, устаљени принцип у дуо сонатама – мелодијски инструмент и развијена деоница клавира, он је отишао корак даље дајући свакој деоници још већу самосталност у погледу интензитета израза. Осим тога, изражена је и самосталност засебних музичких линија и слојева фактуре који су, и упркос томе, усмерени једни на друге и тежњи ка звучном јединству. Они се прожимају, надовезују, дијалогизирају, и самим тим стварају још тешњу везу између деоница, што доприноси и равноправности инструмената. Због свега наведеног, изузетно је значајно приступити тумачењу клавирске деонице као потпуно равноправне и у дуу разнородних инструмената, јер ће у супротном многи музички слојеви као важни чиниоци музичког текста остати у сенци, недоречени. Самосталност гласова и уравнотеженост деоница уједно су и кључне одлике које доприносе утиску Брамсовог раскошног камерног рукописа.

Како бих приступила разматрању разноврсних интерпретативних приступа клавирским деоницама у овим сонатама, на самом почетку неопходно је било истражити историјске чињенице и контекст стварања сваке засебне сонате. Такође, током целог истраживања од изузетног значаја била ми је и упућеност у специфичности Брамсовог музичког језика и извесних промена које су се дешавале на том пољу током различитих етапа стваралаштва, као и познавање карактеристика клавира, пре свега његове тонске разноврсности. То ми је служило као основа при истраживању и доношењу конкретних интерпретативних решења, која сам сагледавала разматрајући сваки вид проблематике, односно интерпретативног елемента, засебно.

Након увода који представља прво поглавље, у другом су анализирани различите формације дуа, и у складу са њима, најпогоднији начини усаглашавања интерпретативних елемената. Треће поглавље има за циљ упознавање са историјским контекстом настанка сваке појединачне сонате, као и са карактеризацијом и драматургијом, које у највећој мери произилазе из специфичних околности у којима су и настале. У овом поглављу осврћем се и на формалну структуру дела са сажетим прегледом свих ставова. Следећа два поглавља, четврто и пето, чине целину од које почиње централни део овог истраживања. У њима

разматрам специфичности клавирске фактуре у склопу камерних ансамбала и корелацију између њене организације и успостављања хијерархије звучних нивоа, са тежиштем на регистарском позиционирању музичког материјала. Шесто поглавље карактерише изузетно значајна одлика Брамсовог композиционог стила – метро-ритмички конфликти. Указала сам на проблематику отежаног прегледа звучних планова услед различито обликованих метро-ритмичких слојева фактуре, и на узајамну повезаност овог поступка са карактеризацијом, а нарочито драматургијом дела. Наредна четири поглавља (од седмог до десетог) чине целину у којој обрађујем пијанистичка изражајна средства: тонско обликовање, артикулација и акцентуација, педал, агогика, арпеђирање акорада и „дислоцирање“ музичких слојева. Сва поглавља од четвртог до десетог карактерише велики број нотних примера, са тумачењем композиторове замисли, анализом фактуре и конкретним интерпретативним решењима.

Брамсов камерни опус темељно је проучаван у многим теоријским делима, али не из угла интерпретативног приступа у тумачењу клавирске деонице, те стога сматрам да је ово истраживање веома значајно за пијанисте који се баве камерном музиком. Иако сам се првенствено фокусирала на пијанистичка изражајна средства и уопште интерпретативне елементе који произилазе из клавирске деонице, сви разматрани чиниоци интерпретације сагледани су са камерног аспекта. Такав приступ доприноси интегрисању клавирске деонице у јединствену музичку слику, односно у звучно јединство два инструмента. Помоћу теоријских разматрања и сопствене извођачке праксе настојала сам да сумирам и систематизујем одређена сазнања из ове области истраживања.

2. ОСНОВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ РАЗЛИЧИТИХ ФОРМАЦИЈА ДУА

У циљу приказивања разноврсности интерпретативног приступа у тумачењу клавирске деонице и њеног интегрисања у музичко ткиво камерних ансамбала, најпре је потребно установити низ сличности и разлика између различитих врста камерних ансамбала.¹ С обзиром на то да су предмет истраживања три сонате Јоханеса Брамса у којима је најмање једна деоница додељена клавиру, фокус ће бити на различитим формацијама дуа којима су ове сонате и намењене – клавирски дуо, дуо виолина и клавир, и дуо кларинет и клавир. Ради систематичности, ове различите врсте камерних ансамбала пожељно је поделити у две групе – клавирски дуо² са једне стране, као представник дуа истородних инструмената, а са друге стране дуо виолина - клавир и кларинет - клавир, представници дуа разнородних инструмената.³

Евидентну разлику између клавирског дуа и дуа разнородних инструмената, Снежана Николајевић у књизи *Камерни дуо: као одраз опште еволуције музике* подвлачи следећим запажањем: „Док се у свим осталим видовима камерног музицирања тежи међусобном прилагођавању, у клавирском дуу се тежи поистовећивању.“⁴ По Николајевић, ова друга констатација, односно принцип поистовећивања у клавирском дуу, може се односити и на преостала дуа истородних инструмената, али сматра да једино клавирски дуо има историјски континуитет који омогућава техничко-естетичку анализу. Дакле, извођење на инструментима истих звучних специфичности, као што је случај са клавирским дуом, пружа могућност тонског поистовећивања сродном применом изражајних средстава.

¹ У даљем тексту термин камерни ансамбли, пре свега, односиће се на дуа што је у складу са темом овог истраживања.

² Следећом констатацијом руководићемо се и у даљем тексту, називајући клавирским дуом искључиво извођење на два клавира. „Добри познаваоци суштинских одлика обеју врста музицирања склони су да музицирање на једном клавиру у четири руке називају клавирским дуом, а музицирање на два клавира - клавирским дуом, и да на тај начин подвуку њихове међусобне разлике.“ Николајевић, Снежана, *Камерни дуо: као одраз опште еволуције музике*, Удружење композитора Србије, Београд, 1990, стр.154

³ Како их класификује Снежана Николајевић. Ibid, стр.9

⁴ Ibid, стр.154

Звучне специфичности инструмената не утичу само на усклађивање два инструмента по принципу поистовећивања односно прилагођавања, већ и на саму организацију музичке фактуре унутар дуа. У клавирском дуу однос између две деонице у највећем броју случајева је равноправан. Такав принцип равноправности деоница може се уочити и у Брамсовим делима за два клавира, између осталог и у *Сонати за два клавира оп.34б* у еф-молу, која је предмет овог истраживања. У њој, Брамс је готово доследно спроводио размену музичког материјала која доводи до пресликавања фактуре унутар деоница – на пример, свако понављање истог одсека подразумева замену улога деоница. Анализирајући микро-план дела у којима је присутан принцип равноправности деоница, примећује се извесна подела фактуре на носиоца мелодијске линије, односно водећи музички материјал у једној деоници, и пратњу, најчешће у виду хармонизације, у другој деоници. Насупрот томе, посматрајући макро-план дела, стално смењивање њихових улога у оквиру сваке деонице засебно и њихова ротација, доводе до равнотеже у њиховом односу.

За разлику од тога, у дуима разнородних инструмената (клавир и неки од представника гудачких или дувачких инструмената)⁵ ипак је учесталија појава да клавирској деоници, у краћим или дужим музичким фрагментима, припада улога пратећег инструмента, односно да буде у донекле подређеном положају. Звучне специфичности гудачких и дувачких инструмената као што су ужи опсег, другачије техничко-изражајне могућности попут спектра боја и динамике, које их и чине мелодијским инструментима у основи, пружају знатно мање могућности по питању хармонизације као кључне компоненте деоница које имају улогу пратње. Самим тим, реципроцитет присутан у клавирском дуу, у случају дуа разнородних инструмената донекле је нарушен. Свакако, није реч о постављању клавирске деонице и самог извођача - пијанисте у положај клавирског сарадника - корепетитора, већ о звучним специфичностима инструмената које имају утицај на организацију фактуре и њено интегрисање у две деонице звучно различитих инструмената. Ипак, у Брамсовим дуо сонатама, конкретно *Сонати за виолину и клавир оп.100 бр.2* у А-дуру и *Сонати за кларинет и клавир оп.120 бр.1* у еф-молу,

⁵ Из разматрања је изузет дуо глас-клавир, који иако заузима значајно место у Брамсовом стваралачком опусу, није предмет овог истраживања.

овакав однос између деоница може се уочити само у обрисима. Клавирску деоницу карактерише изузетно комплексна вишеслојна фактура, која уз богато спроведену хармонизацију дела, континуирано излаже и музичке слојеве који самостално или у садејству са другим инструментом имају улогу водећег музичког материјала. У сонатама за разнородне инструменте, клавирска деоница има веома значајну, вишеструку улогу у креирању звучних планова и уопште у спровођењу музичких идеја.

3. ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ НАСТАНКА ТРИ ОДАБРАНЕ ДУО СОНАТЕ СА ОСВРТОМ НА КОМПОЗИЦИОНИ МЕТОД, КАРАКТЕРИЗАЦИЈУ И ФОРМАЛНУ СТРУКТУРУ ДЕЛА

3.1. Соната за два клавира у еф-молу, оп.34б

Соната за два клавира једно је од Брамсових дела које је обележио нешто дужи еволутивни пут. Прва верзија овог дела из 1862. године била је намењена гудачком квинтету, у саставу две виолине, виола и два виолончела. Незадовољан крајњим исходом, а вођен карактеристикама сопствене личности као што су самокритичност, неодлучност, преиспитивање, Брамс одлучује да се изнова посвети овом делу. Тој одлуци допринео је и његов велики пријатељ Јозеф Јоаким (Joseph Joachim) који је сматрао да ово дело изузетно богате разраде и драматског набоја у медијуму гудачког квинтета нема могућност приказивања у пуном сјају. Уследио је логичан след догађаја; верзију за гудачки квинтет Брамс је уништио и 1864. године изнова се посветио овом делу – аранжирао га је за клавирски дуо преименујући у *Сонату за два клавира*. Ова верзија, која је и предмет овог истраживања, уједно представља средишњу етапу у стваралачком процесу овог дела. Премијерно су је извели Брамс и Карл Таузиг (Carl Tausig) у Бечу, када је од стране публике била добро прихваћена. Ипак, на рачун ове верзије Клара Шуман имала је низ критика. С њене тачке гледишта, идеја овог дела премашује оквири који су му постављени аранжирајући и преименујући га у *Сонату за два клавира*. Сматрала је да његова тонска разноврсност, оркестрирање музичке фактуре, моћ и снага не могу бити донесени у оквиру ансамбла клавирског дуа. Упркос томе, са пар година закашњења ово дело је објављено 1871. године са засебним опусом као *Соната за два клавира оп.34б*. Ипак, очигледно је да су речи Кларе Шуман подстакле Брамса на поновно преиспитивање. Недуго након друге верзије, односно *Сонате за два клавира*, он пише трећу и коначну верзију овог дела намењену клавирском квинтету. Ово дело објављено је 1865. године и представља кулминацију вишегодишњег Брамсовог рада и истраживања на овом делу. Синтезом специфичности различитих инструмената у виду чврстог, продорног клавирског звука и

тонског богатства гудача, узимајући најбоље из претходне две верзије, Брамс завршава овај еволутивни процес. Уједно, ово дело у својој коначној верзији као *Клавирски квинтет оп.34* једно је од најизвођенијих Брамсових и уопште камерних дела целокупне музичке литературе.

Еволутивни пут овог дела није јединствен случај у Брамсовом стваралаштву. Постоји низ дела у којима је клавирски дуо у некој етапи рада био укључен у стваралачки процес, иако су у коначној верзији та иста дела била намењена неком другом инструменталном медијуму. Најчешће, Брамс се тиме служио трагајући за медијумом који ће на најбољи начин презентовати дело. Поред *Сонате за два клавира*, Брамс је написао још једно веома значајно дело за два клавира – *Варијације на Хајднову тему*. У својој првобитној верзији ово дело је намењено медијуму клавирског дуа, објављено као *оп.56б*, а затим га је Брамс аранжирао и објавио као оркестарско дело *оп.56а*. Његове речи упућене издавачу биле су „ово су заиста оркестарске варијације...али верзију за клавирски дуо не треба тумачити као аранжман оркестарске верзије“⁶ алудирајући на оригиналност и значај обе верзије. Сличан поступак може се уочити и током стваралачког процеса Брамсовог *Првог клавирског концерта оп.15* у де-молу. Хронолошки, коначна верзија овог дела уследила је након скице за симфонију и сонате за два клавира. Све наведено указује на Брамсов третман клавирског дуа као медијума који је погодан за евоцирање сложеног музичког ткива оркестарског апарата.

У процесу обликовања интерпретације *Сонате за два клавира* свест о постојању верзије *Клавирског квинтета* је свеprisутна и подстиче извођаче на истраживање, пре свега, у правцу оркестрирања музичког ткива. Коначна верзија овог дела (*Клавирски квинтет*) представља путоказ односно инспирише интерпретаторе и на тај начин учествује у креирању интерпретације *Сонате за два клавира*. Значајно је подвући да ниједна деоница из верзије *Сонате за два клавира* не одговара клавирској деоници из верзије *Клавирског квинтета*. Свакако, постоје одсеци који се у потпуности подударују, односно који су дословно пренети у клавирску деоницу верзије квинтета, мада су они у мањини. Оркестрирањем музичког ткива Брамс је направио нову организацију музичког материјала,

⁶ Ferguson, Howard, *Keyboard Duets from the 16th to the 20th Century for One and Two Pianos*, New York, Oxford University Press, 1995, стр.19

овај пут расписујући је за пет инструмената, и на тај начин је у потпуности модификовао већ постојеће клавирске деонице. У *Сонати за два клавира* присутна је равноправност деоница, често испољена и кроз принцип „огледања“ – на пример у случају сонатног облика приликом појаве репризе долази до дословне замене улога. Заправо, музички материјал који износи један клавир, у највећем вроју случајева касније се појављује и у деоници другог. Осим тога, изузетно често клавири изводе идентичан музички материјал симултано.

Соната за два клавира по много чему блиска је симфонијском начину мишљења. Неки од поступака који доприносе доношењу таквог закључка јесу разноврсност музичког материјала, карактера и обимност ставова. Поред разноврсног музичког материјала, идеја и карактера који се нижу кроз ставове, Брамс је, пре свега, континуираним интензитетом музичког израза успео у намери да обједини четири става овог циклуса у нераскидиву целину. Томе је значајно допринео и композициони поступак који подразумева „израћање“ нових тема на основама већ познатог музичког материјала. Сходно томе, одређене мотиве и дуже мисаоне целине разрађивао је разноврсно их обликујући, али увек до границе препознатљивости. Иако одсеци пролазе кроз најразличитије трансформације у погледу израза и карактеризације, углавном задржавају поједине специфичности фактуре мелодијске или ритмичке природе из одсека који им претходе. То се препознаје као заједничка нит која у значајној мери доприноси целовитости циклуса.

Форма ове сонате је следећа:

I став – сонатни облик (са кодом)

II став – сложена троделна песма

III став – скерцо са триом

IV став – прелазни облик између сонатног облика и ронда (са уводом и кодом)⁷

⁷ Евентуално, овај став се може тумачити као „сонатни принцип“ али не и као прави сонатни облик. На то указују обриси тематског и тоналног супротстављања налик на она из сонатног облика. Ипак, они нису спроведени систематично те се и не може третирати као сонатни облик. Radice, Mark A, *Chamber Music: An Essential History*, The University of Michigan Press, United States of America, 2012, стр.155

Први став *Allegro non troppo* карактерише велики број различитих музичких идеја које се „рађају“ и настају једна од друге, што доприноси целовитости овог става. На то указује само отварање дела у виду четворотактног излагања прве теме – унисоно излагање наизглед једноставне мелодијске линије која заправо постаје окосница целог става. У наставку, значајан део целокупног музичког материјала директно или индиректно „произилази“ из ове теме. Брамс је извлачећи одабране мотиве (карактеристичне мелодијске или ритмичке фигурације) из контекста стварао нове теме и специфичне мелодијске линије. Из тог разлога, на пример, музички материјал моста (такт 23) својом препознатљивошћу донекле ствара илузију нове теме. Карактерно, цео став прожет је драматским набојем. Једини одсек који одступа и одише другачијом атмосфером јесте *Poco sostenuto* у Еф-дуру (такт 263) – канонски тип излагања који приказује „буђење“ гласова и доживљај модификованог тематског материјала у истоименом дуру. На микро и макро плану дела деонице се континуирано надовезују, надопуњују и размењују музички материјал. Други став *Andante, un poco Adagio* у Ас-дуру има улогу *intermezza* у овом четвороставачном циклусу. Он представља једини предах у сложеној и густој фактури, нарочито у драматуршком смислу. Основна мисао делује „освежавајуће“ и као таква контрастира ставовима који је окружују. У поређењу са осталим ставовима, други став одаје утисак минимализма, с једне стране због „прочишћене“ фактуре, а с друге због економичног коришћења музичког материјала односно минималних промена приликом понављања истих музичких фраза. Деонице два клавира се смењују у излагању тематског материјала и пратеће фактуре, овај пут у дужим временским интервалима. Трећи став *Allegro*, по форми скерцо, напет је и ритмички прегнантиан од самог почетка. Њега карактеришу бројне метро-ритмичке промене (2/4 у 6/8, и обрнуто) унутар заједничке пулсације. Такав поступак присутан је и у триу, иако је значајно другачијег карактера од скерца. Поред тога, овај став обилује модулацијама, а најупечатљивије су мутације тонског рода. Управо то карактерише и прелазак на трио – скерцо је у це-молу док је трио у Це-дуру, те услед промене тонског рода долази до трансформације музичког израза. Овај став садржи веома сложене интерпретативне захтеве у погледу камерног музицирања због честих метро-ритмичких промена, синкопирајућег ритма и надопуњавања две деонице на микро-плану. Четврти став *Poco sostenuto – Allegro non troppo – Presto non troppo* враћа се у основни еф-мол тоналитет. Овај став почиње опширним уводом у којем је заступљен

канонски тип разраде. Састављен је од два ентитета која практично овај одсек дефинишу као тродел А (такт 1) В (такт 13) А (такт 29). Цео овај одсек специфичан је по хармонском језику који дочарава мистериозан карактер и ствара осећај потпуног заустављања протока времена. Након неочекиваног увода, са аспекта целокупне драматургије дела, следи *Allegro non troppo* који је логичан наставак свих претходних ставова у смислу сродности израза и карактеризације. Њега карактерише велика разноврсност музичких идеја које се „рађају“ једна из друге, на сличан начин као и у првом ставу. Оно што овај став чини „круном“ целог циклуса и доприноси његовој бравурозности јесте кода значајних размера (такт 342). Она има улогу велике кулминације незаустављивог музичког тока који ствара велику дозу напетости и драматског набоја. На тај начин, тежиште драматургије Брамс је померио на сам завршетак циклуса.

3.2. Соната за виолину и клавир бр.2 у А-дуру, оп.100

Историјски контекст настанка ове сонате значајан је из више разлога. У периоду када је писао *Сонату за виолину и клавир бр.2 у А-дуру* Брамс је доста свог времена проводио окружен природом. Три узастопна лета у периоду од 1886. до 1888. године боравио је на језеру Тун (Швајцарска), истовремено радећи на три значајна камерна дела: *Соната за виолину и клавир у А-дуру оп.100*, *Соната за виолончело и клавир у Еф-дуру оп.99* и *Клавирски трио у це-молу оп.101*. Утицај окружења у којем пише *Сонату за виолину и клавир бр.2*, пре свега, огледа се у присуству пасторалног карактера и уопште пријатном расположењу које прати сва три става, са знатно мањом дозом драматског набоја него што је то случај у већини његових дела. Ипак, као протагониста апсолутне музике у којој ванмузички елементи немају пресудну улогу, Брамс се није трудио да на сликовит начин дочара одређену природну појаву или животну ситуацију и тиме приближи своју музику програмској садржини.

Осим окружења у којем Брамс пише ову сонату, значајан утицај на њега је оставило и обнављање пријатељства са оперском дивом Хермином Шпиз (Hermine Spies) у периоду њеног настанка. Њихов близак однос, између осталог, аргументован је писмом

Херминине сестре Мине Шпиз (Minna Spies) у којем сликовито описује дане проведене са Брамсом на језеру Тун и извођење две Брамсове соло песме, *Wie melodien zieht es mir* и *Immer leiser wird mein Schlummer*, у интерпретацији њене сестре Хермине и маистра Брамса за клавиром.⁸ Управо те две соло песме из *op. 105*, бр.1 и бр.2, у свом модификованом облику могу се препознати у појединим одсецима *Сонате за виолину и клавир бр.2*. На пример, на основама песме *Wie melodien zieht es mir* Брамс пише другу тему првог става сонате. По многим музиколозима, за лирски карактер ове сонате или „непрекидне песме за виолину“⁹ како је окарактерисао Едуард Ханслик (Eduard Hanslick), заслужна је управо Хермина Шпиз, односно извесна осећања која је Брамс гајио према њој. Та сазнања додатно објашњавају одакле је Брамс црпио инспирацију за карактер и уопште атмосферу којом одише ова соната.

За разлику од преостале две сонате које су предмет овог истраживања, *Соната за виолину и клавир бр.2* карактерно је уобличена без већих искорака и потенцирања сукоба између ставова, што доприноси утиску јединства и целовитости форме. Већина „водећих“ мелодија су пријемчиве, допадљиве, са крајње логичним музичким током. Из тога проистиче њен раздрагани, оптимистични карактер, али и фактура која је „прозрачнија“ него што је то случај у преостале две сонате. Самим тим, клавирска деоница знатно чешће добија колористичну функцију и уопште могућност за тонско експериментисање у том домену.

У *Сонати за виолину и клавир бр.2* може се уочити Брамсова тежња ка обједињавању цикличне форме, чиме наставља Бетовенов пут. Уместо већ устаљеног четвороставачног сонатног циклуса, Брамс експериментисао стапајући два унутрашња става, други и трећи, у један став састављен од два супротстављена ентитета у сваком погледу – темпа, метра, фактуре, карактера. Самим тим, форма ове сонате је следећа:

I став – сонатни облик (са кодом)

II став – А В А В А (налик на дупли рондо), сажимање другог и трећег става

III став – рондо А В А С А В А

⁸ Spies, Mina, *Hermine Spies: Ein Gedenkbuch für ihre Freunde*, 3rd enlarged edition, Leipzig, 1905, стр.145-6

⁹ Kalbeck, Max, *Johannes Brahms*, vol.IV/1, Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin, 1921, стр.35

Први став *Allegro amabile* састоји се од две теме које суштински нису супротстављене једна другој. Прва тема је грациозног карактера у такту 3/4 и сходно томе одаје утисак да се „креће“ у ритму валцера.¹⁰ Друга тема (такт 51) наставља се у сличном маниру. Интересантно је да обе теме прво излаже клавир, са повременим прикључивањем виолине као пратећег инструмента – у случају прве теме са ефектом еха, а у другој теми наизменично са клавиром износи музички слој који је у садејству са водећом музичком линијом. Након тога, улоге се мењају те виолина износи водећу мелодијску линију, овај пут са комплетно постављеном сложеном фактуром клавирске деонице у виду пратње, што доприноси утиску градације у случају и прве и друге теме. Целокупна фактура равноправно је подељена на деонице клавира и виолине, са континуираним прожимањем и надовезивањем музичких слојева. У погледу музичког материјала, Брамс велики део овог става гради на основама прве теме, нарочито „главе“ теме, и завршне групе (такт 79) у којој по први пут накратко наступа супротстављени херојски карактер. У наставку, музички материјал из завршне групе у модификованој верзији јавља се и у развојном делу, када остаје доследан свом херојском карактеру (такт 117), али и као његова меланхолична варијанта (такт 137). Уобичајени континуирани музички ток овог става прекинут је једино у одсеку који претходи коди (такт 219). У њему се ствара утисак заустављања протока времена. Други став је састављен од лаганог одсека који представља прототип другог става и брзог играчког скерцанда који замењује трећи став традиционалног четвороставачног сонатног циклуса. Шематски приказ темповских и карактерних промена кроз које овај став пролази изгледа овако *Andante tranquillo - Vivace - Andante - Vivace di piu - Andante - Vivace*. *Andante* одсеци специфични су по једноставности мелодијских линија које звуче непретенциозно. Насупрот томе, *Vivace* одсеци су прожети фолклорним мотивима – играчки скерцо у 3/4 такту у којем је на све начине (хармонски, ритмички, мелодијски) подвучена друга доба. *Vivace di piu*, заправо вариран први *Vivace*, одсек је у којем се Брамс поиграва путем звучног експериментисања – дуже музичке фразе деонице виолине износи *pizzicato* начином свирања, док им клавир парира артикулацијом *staccato* и карактерном индикацијом *leggero*. Тонални план овог става донекле говори у прилог карактерима

¹⁰ Ову сонату често зову и *Meistersinger* због очигледне сличности у обликовању музичког материјала прве теме и арије *Morgenlich leuchtend im rosigen Schein* из Вагнерове опере *Die Meistersinger*. Brown, C., Peres Da Costa, N., *Brahms: Sonata in A major for Violin and Piano – Urtext*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр.4

самих одсека. *Andante* кроз своје наступе константно пружа осећај колебања између Еф-дура и Де-дура, што додатно доприноси утиску „замишљеног“ и „одсутног“, док је *Vivace* оба пута у де-молу. Изузетак је последњи *Vivace*, у виду мале коде, који има за циљ да да потврду основном тоналитету става, те је стога у Еф-дуру. Сама ознака на почетку трећег става *Allegretto grazioso (quasi Andante)* упућује на његов карактер. У овом ставу Брамс се враћа основном А-дур тоналитету, настављајући у истом расположењу, без већих одступања у односу на претходна два става. Интересантна је чињеница да тему из одсека А увек износи деоница виолине и то у малој и првој октави, нетипично ниском регистру за виолину (тактови 1, 63, 137). Изузетак представља одсек А у коме је тема у новом тоналитету, Де-дуру, додељена клавирској деоници (такт 112). Сходно томе, евидентно је да преплитање фактуре између два инструмента није у већој мери заступљено у одсеку А. Такав принцип најоучљивији је у одсеку С, који се, осим по томе, и карактерно издваја од окружења – присутан је драматски набој, напрегнутост и утисак привидног хаоса као последица сложених метро-ритмичких фигурација и континуираног прожимања фактуре две деонице. Одсек В (такт 31 и њему кореспондентни 123) у клавирској деоници има значајну колористичну функцију – стварање специфичне „боје“ путем арпеђа који опонаша звук харфе служи као основа на којој се развија виолинска деоница.

3.3. Соната за кларинет и клавир бр.1 у еф-молу, оп.120

Највећи утицај на настанак свих Брамсових камерних дела која укључују кларинет, имало је његово познанство, а касније и велико пријатељство са немачким кларинетистом Рихардом Мулфелдом (Richard Muhlfeld). Они су се упознали 1891. године, након чега Брамс пише следећа камерна дела – *Трио за клавир, кларинет и виолончело у а-молу, оп.114* и *Квинтет за кларинет и гудачки квартет у бе-молу, оп.115*. Пар година након тога, 1895. године, он завршава две сонате за кларинет и клавир из *оп.120*, бр.1 у еф-молу и бр.2 у Ес-дуру. Иначе, интересантно је да је пре тога написао само једно дело које укључује и дувачки инструмент, а то је *Трио за клавир, виолину и хорну у Ес-дуру, оп.40* из 1868. године. Премијерно извођење соната за кларинет и клавир

остварили су управо Брамс и Мулфелд на концерту одржаном у Бечу 1895. године. Осим оригиналних верзија, постоје и оне прилагођене виоли и клавиру, које су постале саставни део виолског репертоара, али и верзије за виолину и клавир, које се веома ретко изводе. Сонате за кларинет и клавир оп.120 уједно су и последња Брамсова камерна дела, али и уопште вишеставачна циклична инструментална дела. Њихов заједнички опус указује на Брамсову тежњу да се ове сонате изводе у пару.¹¹

У *Сонати за кларинет и клавир бр.1* у еф-молу могу се уочити све одлике Брамсовог музичког језика и третмана два као камерног ансамбла у позном периоду његовог стваралаштва. Пре свега, присутна је економичност по питању свих аспеката композиционе технике која се у највећој мери огледа кроз редукцију музичког материјала. Показатељ тога је базирање целокупне фактуре на детаљном мотивском раду – комбиновао је принципе аугментације, диминуције, инверзије, распада мотива и његовог прегруписавања, на основу којих је од већ постојећих мотива стварао оне нове, који су постајали носиоци неке друге музичке идеје или целог одсека. Овакве поступке примењивао је у свим слојевима музичког ткива. Поред тога, из перспективе романтичарског стила, фактура ове сонате је прегледна. Узимајући у обзир специфичности инструмената кларинета и клавира, Брамс је на најбољи могући начин организовао музички материјал – широк тонски спектар инструмената, разноврсност регистара које користи и конструктиван приступ разради, доприноси да прегледна фактура одаје утисак далеко сложеније. Дакле, у овој сонати приметна је синтеза формалне јасноће, високе концентрације мисли, архитектонског приступа фактури и романтичарског израза у основи. Она је и прави пример апсолутне музике чија снага „лежи“ у суштинском значају музичких идеја. Осим тога, деонице кларинета и клавира континуирано се прожимају, надопуњују и воде дијалог, те је и у том аспекту Брамс приказао врхунац кореспонденције две деонице. Из свега наведеног може се закључити да је *Соната за кларинет и клавир бр.1* једно од дела које представља кулминацију Брамсовог камерног стваралаштва.

¹¹ Radice, Mark A, *Chamber Music: An Essential History*, The University of Michigan Press, United States of America, 2012, стр.170

Ова соната по форми је традиционалне четвороставачне структуре:

I став – сонатни облик (са кодом)

II став – сложена троделна песма

III став – троделна форма са обрисима скерца са триом

IV став – рондо А В А С В А

Први став *Allegro appassionato* нема значајно контрастирајуће одсеке, а чак је и сукоб између прве (такт 5) и друге теме (такт 53) ублажен и „замаскиран“ у односу на нека ранија Брамсова дела у којима је, следећи класичарски принцип, био израженији. Самим тим, карактерна одступања нису посебно упечатљива. Томе доприноси и невелики број различитих музичких идеја (мотива или група мотива) које се путем модификација провлаче целим ставом. Очигледно је да Брамсова економичност у том погледу говори у прилог тези „мање је више“.¹² Кода са ознаком *Sostenuto ed espressivo* приказује дијалог два инструмента кроз комплементарност њихових мелодија на фону тона **це**. Овај став Брамс завршава реминисценцијом на увод (такт 227). Други став *Andante un poco Adagio* у најбољем могућем светлу приказује специфичности кларинетског тона. Распон у коме је написана та деоница, рељеф мелодијске линије којом обилују дуги, издржани тонови, савршено одговарају могућностима кларинета и његовој боји тона. У већем делу овог става носилац свеобухватног музичког израза управо и јесте деоница кларинета. Клавирска деоница инвентивна је у погледу хармонских сазвучја чиме пружа контратежу, наизглед, једноставној мелодијској линији кларинета. Још једна карактеристика овог става је пролазак кроз велики број тоналитета и излагање основне музичке идеје става у сваком од њих – Ас-дур (такт 1), Е-дур (такт 41), Це-дур (такт 45), Ас-дур (тактови 49 и 61). Трећи став *Allegretto grazioso* у истом је тоналитету као и други став, Ас-дуру. По облику, он има обресе скерца са триом, а карактерно реч је о грациозном лендлеру (*ländler*).¹³ Заједно са другим ставом, он има улогу предаха у виду *intermezza*. Одише свежином, плесним

¹² У прилог томе говори Ајвор Кис која указује на то да где год је могао једном нотом да се изрази, није ни додавао другу. Keys, Ivor, *Brahms Chamber Music*, British Broadcasting Corporation, London, 1978, стр.66

¹³ Аустријска народна игра умереног темпа, која је најчешће у такту 3/8 или 3/4.

карактером, који се накратко прекида доласком трија. Иначе, и у овом ставу је присутна равноправност деоница приказана кроз размену музичког материјала и њихов дијалог. Четврти став *Vivace* није у очекиваном еф-мол тоналитету већ у истоименом дуру. Ово је једини случај у Брамсовом камерном стваралаштву у којем је применио овакав поступак – основни молски тоналитет у последњем ставу трансформише у дурски. У складу са дурским тоналитетом овај став је полетан и оптимистичан, и као такав, у потпуности је супротстављен свим осталим ставовима. Изузетак у погледу промене карактера и целокупне атмосфере присутан је само у одсеку С (такт 119) када осим промене тоналитета, модулације у еф-мол, Брамс на крајње минималистички начин организује фактуру, тиме је дистанцирајући од окружења. Специфичност овог става представља и мотив састављен од три поновљена тона који донекле има улогу лајтмотива. Он је присутан како у основним темама тако и у епизодама.

4. ОДЛИКЕ КЛАВИРСКЕ ФАКТУРЕ И ЊИХОВ УТИЦАЈ НА ЗВУЧНЕ ПЛАНОВЕ

Анализирањем клавирске деонице у све три дуо сонате уочава се Брамсов студиозан приступ и темељно познавање звучних специфичности клавира, али и других инструмената (у овом случају виолине и кларинета), у односу на које је музички материјал клавирске деонице организовао веома промишљено. У зависности од састава дуа уочава се низ разлика у фактури клавирске деонице између, са једне стране, *Сонате за два клавира* и, са друге, преостале две сонате намењене дуу разнородних инструмената. Пре свега, у *Сонати за два клавира* присутан је принцип пресликавања фактуре, односно континуиране размене музичког материјала, који представља погодно тло за још виши ниво повезаности и прожимања двеју деоница путем звучног поистовећивања приликом интерпретације. У погледу опсега, за приказивање разноврсног тонског спектра и звучних планова, Брамс је у овој сонати користио целу клавијатуру, која је на тадашњим клавирима подразумевала шест до седам октава. Донекле, то је омогућило и допринело оркестрацији музичког ткива. Са друге стране, у преостале две сонате евидентна је свест о звучним специфичностима кларинета, односно виолине, која је утицала на организацију и регистарско позиционирање клавирске фактуре. У ове две сонате клавирска деоница има веома значајну улогу у обликовању целокупне музичке слике и изградњи звучних планова.

Улога клавирске деонице у градњи музичког материјала све три сонате превасходно је конструктивна. Само у изузетним ситуацијама, у којима музички контекст намеће промену типа излагања фактуре, клавирска деоница добија колористичку улогу.

Такође, клавирску деоницу све три сонате карактерише густа фактура, често изложена у уском слогу. Њена појава у ниским клавирским регистрима додатно доприноси специфичности Брамсовог музичког језика – засићеном звуку.¹⁴ Узимајући у обзир специфичности тадашњих клавира за које се везује Брамсово стваралаштво, превасходно

¹⁴ Шобајић, Драгољуб, *Слушање замишљеног – есеји из клавирске музике*, Дом омладине „Будо Томовић“, Музичка академија – Цетиње, Подгорица, 1998, стр.123

марке Граф (Graf) и Штрајхер (Streicher)¹⁵, ове одлике клавирске деонице нису у тој мери представљале изазов за интерпретаторе попут оног са којим се суочавају извођачи на савременим клавирима. Пре свега, томе доприноси знатно већи волумен и снага савремених клавира у односу на тадашње, као резултата радикалних модификација које су извршене током процеса развоја клавира, са директним утицајем на опсег, тонску разноврсност и волумен звука. У области камерне музике, пре свега у ансамблима разноврсних инструмената, значајна је упућеност у развој клавира и правац у којем се одвијала та трансформација, јер звучна специфичност самог инструмента у великој мери утиче на тонско усаглашавање два инструмента. Самим тим што је на тадашњим клавирима тон био мање масиван и волумен ограничен, бојазан од звучне доминације клавира над другим инструментом била је изражена у мањој мери. Баланс углавном није бивао нарушен, чак је у одређеним одсечима клавирске фактуре, у умереној и тишој динамичкој палети, недостајао интензитет средњег и ниског регистра клавира.¹⁶ Самим тим, Брамсова густа фактура и засићен звук у ниским регистрима звучали су далеко растерећеније и „чистије“ него у случају савремених клавира, чије се модификације кроз развој можда и највише огледају у специфичностима ниских регистара, односно великог волумена који су с временом ти регистри добили. То представља изазов за све савремене извођаче. Приступ овој проблематици на савременим клавирима, и спречавање могућег дисбаланса два инструмента као последице тога, огледа се у диференцирању гласова и

¹⁵ Брамс је давао предност клавирима са бечком механиком. Граф му је поклонила Клара Шуман 1856. године, тако да су његова ранија дела настала на овом инструменту. Године 1872. он се опредељује за Штрајхер. Све до смрти, овај инструмент налазио се у његовом апартману. Ове клавире карактерише знатно плићи „ход“ дирке, што их чини „лакшим“ за свирање од савремених клавира. Њихов тон је био чист, прозачан, али по потреби и баршунаст. У односу на остале клавире из тог периода, Граф и Штрајхер су били специфични по могућностима спровођења изразитије тонске разноврсности у погледу пијанистичког тушеа. Ипак, они спадају у ред конзервативнијих инструмената тог доба који не приказују у пуном светлу интенције градитеља тог времена. Осим ова два клавира, Брамс је користио и многе друге – Ерард (Erard) од 1850. до 1860. године, а периодично и Бехштајн (Bechstein) и Безендорфер (Bösendorfer). Frisch, Walter, *Brahms and His World*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, стр.49-61

¹⁶ У прилог томе говори истраживање које су спровели пијаниста Ричард Барнет (Richard Burnett) и кларинетиста Алан Хакер (Alan Hacker) који су снимили обе Брамсове сонате за кларинет и клавир *op. 120* на инструментима из тог периода. Прецизније, када је у питању клавир реч је о рестаурираном Ерарду из 1866. године. Ibid, стр.51-52

постављању звучне хијерархије музичких слојева. Уз то, често је неопходно редуковати педал и применити јаснију артикулацију.¹⁷

У *Сонати за два клавира* Брамс је често користио уски слог у некој од деоница, али посматрајући целокупну фактуру стиче се утисак ширине опсега, који и доводи до богате и раскошне звучне слике. Ипак, присутни су и одсеци у којима преовладава истовремена организација музичког материјала обе деонице у уском слогу, изложена у истом или блиском регистру, што указује на њихово међусобно прожимање, али и подстиче ефекат засићеног звука.

За регистарско прожимање две деонице Брамс се често одлучује у ситуацијама у којима сви музички слојеви износе значајан музички материјал и, самим тим, подређена улога није додељена ниједној деоници. Један од таквих поступака може се приметити већ у почетку првог става ове сонате. С обзиром на то да не постоји регистарска дистанцираност две деонице, Брамс подстиче улогу сваке од њих различитим типом излагања фактуре и контрастом између нотних вредности. Сходно томе, при интерпретацији не долази до звучног преплитања ова два музичка слоја, иако је целовита музичка представа производ њиховог заједничког деловања.

¹⁷ У поглављима који се конкретно баве проблематиком артикулације и педализације систематично ће бити приказани појединачни одсеци и могућа интерпретативна решења.

Соната за два клавира, први став (тактови 4-11)

У следећем примеру може се видети сличан поступак, овај пут у одсеку полифоне разраде, што је чест тип фактуре у овој сонати. Иако су сви музички слојеви регистарски веома близу, самосталност сваког гласа очувао је, поново, супротстављајући различите нотне вредности и ритмичке формулације.

Соната за два клавира, трећи став (тактови 76-83)

Нешто другачији случај може се видети у следећем примеру где је, такође, присутно регистарско преплитање две деонице, али, овај пут, њихове улоге нису равноправне. Деоница другог клавира садржи тематски материјал и линију баса док је деоници првог клавира додељена улога хармонске потпоре која доприноси утиску богате, и раскошне звучне слике. У интерпретацији овог и сличних одсека, важно је водити рачуна о дистанци тонских слојева. Претерано повлачење слоја који нема водећу улогу доводи до непримереног поједностављивања укупне, оркестарски усмерене, звучне слике.



Соната за два клавира, први став (тактови 12-16)

У сонатама за разнородне инструменте, *Сонати са кларинет и клавир* и *Сонати за виолину и клавир*, сходно специфичностима кларинета, односно виолине, коришћење уског слога у претежно ниским регистрима клавирске фактуре, заступљеније је у односу на *Сонату за два клавира*. То доводи до опасности нарушавања баланса два инструмента, узимајући у обзир звучне специфичности савремених клавира. Ипак, као што је већ речено, Брамс је крајње промишљено приступао организацији музичког материјала, тако да одсеци у којима је присутан овакав тип излагања клавирске фактуре, најчешће имају улогу водећег музичког слоја и, сходно томе, довољно је спровести диференцирање гласова унутар клавирске деонице. У следећем примеру из *Сонате за кларинет и клавир*, који приказује овакав случај, диференцирање гласова потребно је спровести на основу значаја музичког материјала. С обзиром на то да деоница леве руке износи музички материјал из увода, односно „главу“ тог мотива, она има приоритет. Ипак, уколико

подробније приступимо анализи музичког материјала, уочићемо да акорди у десној руци заправо антиципирају мотив из леве руке (поступно силазно кретање), што указује на, такође, значајну улогу десне руке.¹⁸ Издвајањем горњег гласа акорада у десној руци ствара се довољна контратежа октавама из леве руке. Кларинетска деоница има улогу музичког слоја који доприноси ритмичкој комплементарности.



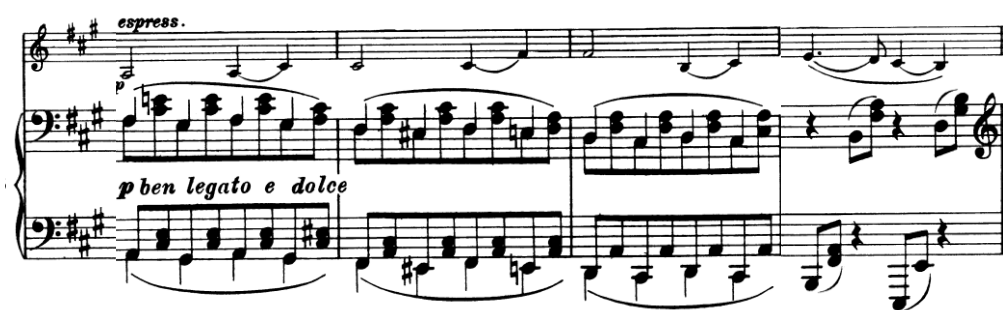
Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 38-45)

Следи још један пример у којем се може уочити претежно уски слог, овај пут и „густа“ фактура, у клавирској деоници *Сонате за кларинет и клавир*.

Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 77-87)

¹⁸ Овај поступак у складу је са грађом овог става која у значајној мери произилази из богатог мотивског рада. Велики део изграђен је на основама два различита мотивско-тематска материјала – из увода (такт 1) и из друге теме (такт 53).

Специфичност клавирске фактуре је и учестала примена интервала терце и сексте унутар музичког ткива. То је још један од начина на које је Брамс обogaћивао фактуру чија је крајња консеквенца засићен звук. Следи пример који демонстрира синтезу уског слога и појаве терци у ниском регистру клавира. Отежавајућу околност представља излагање теме у ниском регистру виолине, у којем пуна сонорност овог инструмента не долази до изражаја. Имајући то у виду, Брамс је деоници виолине наменио ознаку *espressivo*, а клавирској деоници *ben legato e dolce*.



Соната за виолину и клавир, четврти став (тактови 63-66)

Већ поменути интервали терце и сексте, најчешћи су Брамсов избор и у случају удвајања гласова између две деонице унутар ансамбла. Логично, овај принцип уочљивији је у сонатама за разнородне инструменте, с обзиром на разноврсност боја и различитост у начину продукције тона. Најчешће, удвајањем гласова кроз две деонице у дуу разнородних инструмената, Брамс усложњава фактуру и тиме подстиче интензитет музичког израза. У прилог томе говоре одсеци који садрже овај поступак – у великом броју случајева, реч је о кулминационим тачкама. Иако се често чини да је линија из клавирске деонице, која учествује у стварању тих карактеристичних интервала, само придодата музичком материјалу кларинета, односно виолине, реч је заправо о садејству та два звучна слоја. У следећем примеру из *Сонате за виолину и клавир* уочава се удвајање водеће мелодијске линије у интервалу терце. Улога клавирске деонице је у подржавању виолине и потпомагању у смислу стварања раскошног звука и истицању драматског набоја.

The image displays a musical score for Violin and Piano, first movement (measures 250-258). The score is presented in three systems, each with a violin part on the top staff and a piano part on the bottom staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system begins with a violin melody and piano accompaniment, both marked 'dim.'. The second system continues the canon, with the violin part marked 'sempre più dim.' and the piano part marked 'p'. The third system concludes the passage, with the violin part marked 'poco rit.' and the piano part marked 'dolce sempre'.

Соната за виолину и клавир, први став (тактови 250-258)

Сличан вид проблематике присутан је и у наредном примеру, одсеку из *Сонате за кларинет и клавир*. У овом случају, ради се о канонском типу излагања спроведеном између деоница клавира и кларинета. У првом четвортакту (тактови 68-71) деоница кларинета се придружује деоници клавира, стварајући интервал терце, док је у наставку (од такта 72) извршена ротација улога. У оба случаја, неопходно је подвући почетак мелодијске линије, како у деоници кларинета, тако и клавира, и до краја слушно испратити канонско кретање.

Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 65-76)

Посматрајући клавирску фактуру изоловано од другог инструмента, у све три сонате могу се уочити интервали терце и сексте који посредно утичу на усложњавање фактуре додајући елемент виртуозности. На пример, велики део коде четвртог става *Сонате за два клавира* прожет је интервалом терце. Овај одсек, који представља и кулминацију целог дела, заправо је базиран на мотиву који карактерише низ дуплих терци и повремено узимање даха у виду осминских пауза, које се јавља између мотива у једнаким временским интервалима, имајући улогу драматске тишине. У даљем следу догађаја, приметно је усложњавање фактуре у којем кључну улогу имају дупле терце. На почетку коде Брамс излаже трослојну фактуру, дупле терце у десној и један глас у левој руци деонице другог клавира (који је у том тренутку једини звучни извор), а затим, постепеним додавањем гласова усложњава фактуру доводећи је до једне од значајнијих кулминационих тачака у којој су дупле терце постављене у обе руке деонице првог клавира, док други клавир излаже пратњу у виду остинатног понављања. Овај вид

усложњавања фактуре може се окарактерисати и као оркестрација музичког ткива јер онаша постепено прикључивање различитих инструменталних група у оркестру. Приликом интерпретације веома је значајно не скратити осминску паузу која наступа на релативно наглашеној доби такта, али и подвући сазвучје на првој, наглашеној доби такта. Наведени поступци обезбеђују ритмичку прецизност и прегнантност овог одсека, али и доприносе синхронизацији два инструмента. У примерима који следе може се уочити поступно усложњавање фактуре на основу умножавања гласова.

Presto, non troppo.

Presto, non troppo.

p non legato

Соната за два клавира, четврти став (тактови 342-344)

fp non legato

fp non legato

Соната за два клавира, четврти став (тактови 350-352)

ff non legato

ff non legato

Соната за два клавира, четврти став (тактови 371-373)

Поред наведеног, значајно је истаћи и удвајање гласова у виду октава. Овим поступком обилује *Соната за два клавира*, чиме је поново приказана Брамсова очигледна тежња ка оркестрацији фактуре овог дела. Музичке слојеве који у датом тренутку износе примарни музички материјал организовао је у октавама, на тај начин доприносећи већем звучном волумену. Један од таквих примера уочљив је већ на почетку ове сонате, када целу прву тему износи деоница другог клавира са удвајањем у виду октаве.

The image displays a musical score for the first movement of Brahms' Sonata for Two Pianos, measures 12-21. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features two systems of staves. The first system shows the right and left hands of the first piano, with the left hand playing a melody in octaves. The second system shows the right and left hands of the second piano, with the left hand playing a melody in octaves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Соната за два клавира, први став (тактови 12-21)

Осим тога, нису ретки ни одсеци у којима Брамс спроводи удвајање деоница. Најчешће су у питању кулминационе тачке. Различито обликовани музички слојеви вишеслојног музичког ткива сједињују се спроводећи исти музички материјал, услед чега долази до удвостручавања звучног волумена који недвосмислено указује на значај конкретне музичке фразе. Дакле, евидентно је да Брамс користи удвајање деоница као средство у достизању врхунца драматског набоја. Овим поступком он дочарава и моћ медијума клавирског дуа – поред вишеслојности и усложњавања фактуре, значајан допринос оркестрацији музичког ткива даје и удвајање истог музичког материјала у различитим регистрима, сходно удвостручавању звучних капацитета два клавира које евоцира звучни волумен оркестарског тутија. У следећем примеру приказан је централни одсек развојног дела првог става, конкретно, најзначајнија кулминациона тачка, у којем је уочљив наведени поступак удвајања деоница.

Edition Peters 10175

Соната за два клавира, први став (тактови 149-154)

5. РЕГИСТАРСКО ПОЗИЦИОНИРАЊЕ ДЕОНИЦА

Брамсов темељан приступ и аналитичност у стваралачком процесу примећује се и у регистарском позиционирању музичког материјала. У све три сонате већину водећих мелодијских линија у клавирској деоници излаже у првој и другој октави клавира – карактеристичним по певљивом тону и, сходно томе, могућностима квалитетног интонирања. То произилази из умереног *diminuenda* као специфичности клавирског тона, који у тим регистрима није ни превремен, што је случај са високим, а ни веома „успорен“ попут оног у ниским клавирским регистрима. Самим тим, интерпретаторима је донекле олакшано креирање звучних планова.

У *Сонати за два клавира* потребно је обратити пажњу на појаву истог музичког материјала у различитим регистрима – варијације на ту тему су учесталије него у случају соната за разнородне инструменте. На пример, интерпретативни приступ музичком материјалу изложеном у првој октави, а затим и у великој октави, који подразумева употребу истих техничко-изражајних елемената, мора бити различит због специфичности звучања регистара. У том конкретном случају, неопходно је изоштрити артикулацију и редуковати педал, јер истоветан начин артикулације и педализације у та два регистра (првој и великој октави), манифестује се на сасвим другачији начин – певљивост и интонирање је теже остварити у великој октави те, на пример, легато артикулација, употребљена при излагању у првој октави, пренесена и на исти начин реализована и у великој октави, постаје знатно неразговорнија. Дакле, свест о специфичностима регистара, и одабиром техничко-изражајних елемената у складу са тим, изузетно су значајни у истицању битних елемената фактуре.

Уколико се приступи подробнијој анализи целокупне фактуре *Сонате за два клавира*, примећује се условљеност организације фактуре специфичностима регистара. У следећем примеру, одсеку из трећег става, уочава се водећа мелодијска линија у деоници другог клавира, у распону прве и друге октаве што доприноси њеном издвајању у односу на друге планове. Насупрот томе, линија баса у виду остинатног тона, у деоници првог клавира, написана је у великој октави – најпогоднијој за опонашање ефекта пицката

(*pizzicato*). Уз ова два музичка слоја, веома је значајна и улога музичког материјала у десној руци деонице првог клавира – он је контрасубјект водећој мелодијској линији, у односу на коју је мелодијски и ритмички комплементаран. Притом, његова позиција претежно је везана за малу октаву – иако певљива, у тишој динамичкој палети тон нема изразиту постојаност, као што је то случај са првом и другом октавом. Овим композиционим поступком, Брамс је самим распоредом музичког материјала по регистрима допринео хијерархији звучних планова.

Соната за два клавира, трећи став (тактови 1-14)

У истом ставу, примећује се коришћење високих регистара у комбинацији са краћим нотним вредностима у одсецима који теже „треперавом“ или вибрирајућем звуку, што је поново у складу са специфичностима тих регистара – постоји директна веза са резонантном плочом клавира која ствара изванредан шум. Регистарска дистанцираност овог музичког слоја у односу на остале омогућава приказивање тих својстава у пуном сјају, тако што ритмичком комплементарношћу и ефектом одјека учествује у креирању комплетне звучне слике.

20

The image shows a page of musical notation for a sonata for two pianos. It consists of six systems of staves. Each system has two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and B-flat major. The first system starts with a forte (ff) dynamic. The notation includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings like 'ff' and 'H' (fortissimo) throughout the piece. The page number '20' is in the top left corner.

Соната за два клавира, трећи став (тактови 158-170)

Донекле сродан пример претходном може се уочити и у првом ставу. Веома сложен канонски рад који спроводи приказивањем истог мотива кроз чак четири регистра (октаве), редом од најнижег до највишег (следећим редоследом: други клавир, први клавир, први клавир, други клавир), пружа могућност веома занимљивих интерпретативних решења. У складу са регистарским специфичностима и самом фактуром, овај одсек је звучно најефектнији уколико примарну улогу преузме десна рука из деонице првог клавира, на шта указује и уобличен заврштак ове фразе изложен у том гласу, док поновљени мотив за октаву више у деоници другог клавира има ефекат еха. У наставку, оба разматрана музичка слоја саставни су део деонице првог клавира. На тај начин, добијају се диференцирани звучни планови у овом одсеку.

Соната за два клавира, први став (тактови 123-130)

У сонатама за разнородне инструменте Брамс није тежио томе да одређене музичке слојеве, који су у датом тренутку на врху звучне хијерархије, регистарски дистанцира од осталог музичког материјала, независно од инструмента који их излаже због разлика у њиховим тонским бојама. Штавише, учестало је прожимање музичког материјала између две деонице, односно два инструмента, у истом регистарском опсегу. То доприноси компактности звука и још чвршћој вези међу деоницама. У тим ситуацијама, примарно је установити значај и функцију засебних музичких слојева, како би се приступило креирању звучних планова.

У Сонати за виолину и клавир размена музичког материјала, надовезивање и преплитање присутни су у сва три става. Фактуру клавирске деонице Брамс је организовао користећи већи део клавијатуре. Такође, све оне мелодијске линије које излажу оба инструмента, спроводио је у сродним, а често и истим регистрима. У следећем примеру уочљива је размена музичког материјала између виолине и клавира, али и унутар

вишеслојне клавирске фактуре. Први четвортакт (тактови 124-127) приказује концизнију и логичнију организацију гласова – виолина износи водећи музички материјал, у десној руци пијанисте (двогласу) спроведена је канонска имитација и модификована верзија тог материјала, док је у левој руци хармонска потпора у виду остинатног тона. На основу тога, хијерархија звучних планова у другом четвортакту (тактови 128-131) може се представити на следећи начин: водећа мелодијска линија коју износи горњи глас леве руке, његова канонска имитација у фактури десне руке, виолина која има улогу ритмички комплементарног гласа из првог четвортакта, излажући исти мотив у инверзији, и басова деоница која је остала непромењена, иначе веома значајна због остинатног типа излагања. Овај пример, само је један у низу оних који указују на потпуну равноправност деоница и њихово заједничко деловање у креирању звучних планова.

Соната за виолину и клавир, први став (тактови 123-131)

Специфичност четвртог става ове сонате јесте позиционирање виолинске деонице великим делом у ниском регистру – у опсегу мале и прве октаве. Паралелно са виолинском, у одређеном броју одсека регистарски је „спуштена“ и клавирска деоница. То представља опасност за нарушавање баланса – специфичност звука виолине у том опсегу је нешто пригушенији тон, док је, на супрот њој, клавирски тон у нижим регистрима пуног волумена, нарочито због густе фактуре. Неопходно је да пијаниста прилагоди тонски

спектар и техничко-изражајна средства попут артикулације и педала, али и диференцира гласове који комплементирају деоници виолине или на неки други начин учествују у стварању богатије звучне представе, Ипак, Брамсова аналитичност у стваралачком процесу уочљива је у организацији фактуре овог става. У одсецима са ниско постављеном деоницом виолине, Брамс је на различите начине одговорио на тај изазов – спровођењем редукције музичког материјала у клавирској фактури, давањем колористичке функције клавиру и контрастирањем путем регистарског дистанцирања два инструмента.

У првом случају, редукција музичког материјала може се приметити већ на почетку овог става, у А епизоди.¹⁹ Клавирска деоница није обogaћена разрадом фактуре, већ пружа ритмичку стабилност са значајним хармонским упориштем. Мелодијски и ритмички је комплементарна у односу на деоницу виолине. Њена улога је веома значајна с обзиром на то да донекле „имитира“ покрет из деонице виолине, спроведен у супротном смеру. Поред тога, присутно је регистарско прожимање. Из угла пијанисте, приступ интерпретацији би требало да подразумева тонски обазриво „узимање“ акорада у десној руци, тако да ни у ком тренутку не буде доминантно у односу на деоницу виолине, али не и потпуно повлачење тог музичког слоја, због очигледне ритмичке и мелодијске комплементарности у односу на исту деоницу виолине.

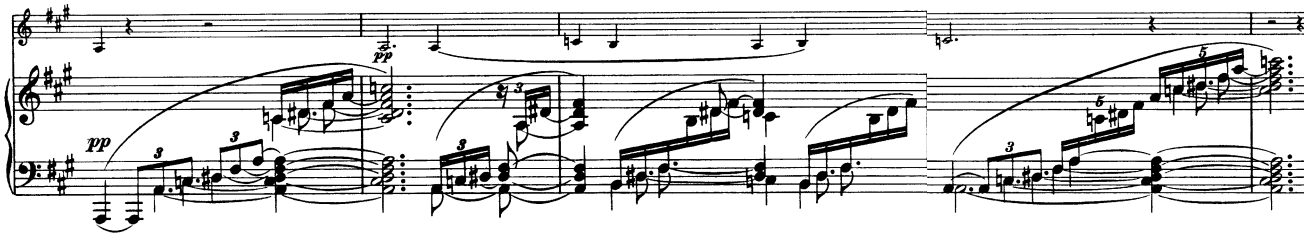
¹⁹ Свака наредна А епизода садржи мање промене у виду модификација музичког материјала.

Allegretto grazioso (quasi Andante)

The image shows the first system of a musical score for a violin and piano. The title is "Allegretto grazioso (quasi Andante)". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The violin part is marked "espress." and the piano part is marked "p dolce". The piano part features a prominent bass line in the lower register, which is the focus of the text below.

Соната за виолину и клавир, трећи став (тактови 1-11)

Други случај, односно примена колористичке функције у третману клавирске деонице, уочљив је у В епизоди истог става. Цео овај одсек базиран је на разлагањима у деоници клавира, са присуством прстног педала, који су у функцији „боје“ на којој Брамс развија мелодијску линију виолине. Нижи регистри клавира, у којима је спроведена прва фраза и њено понављање након модулације, нису најпогоднији за овакав тип излагања фактуре због могућности да се услед великог броја издржаних тонова лако трансформишу у разлагања богатог волумена. Сходно томе, неопходно је максимално се придржавати динамичке ознаке *pp* и тежити „неразговорној“ артикулацији – то ће допринети атмосфери овог одсека која изискује постављање клавира у колористичку функцију. Поред тога, овакав интерпретативни приступ клавирској деоници у погледу звучног баланса ће бити у сагласју са деоницом виолине, која такође излаже материјал у ниском регистру.



Соната за виолину и клавир, трећи став (тактови 31-35)

У наредном примеру примећује се контрастирање путем регистарског дистанцирања деоница виолине и клавира. Док се деоница виолине континуирано спушта из прве октаве у малу октаву, клавирска деоница је у томе прати излагањем у, претежно, другој и трећој октави. Тонске специфичности ова два музичка слоја су такве да се природно стапају у компактан камерни звук. У клавирској деоници, десна рука има улогу одраза, а затим и одјека ритмички стабилне леве руке, што се испољава као интересантан звучни ефекат, који је у складу са специфичностима тог регистра.

Соната за виолину и клавир, трећи став (тактови 49-60)

У Сонати за кларинет и клавир постоје сличности у погледу регистарског односа деоница као у већ разматраној Сонати за виолину и клавир. Присутно је регистарско прожимање линија два инструмента што, поново, указује на равноправност деоница и

постављање звучне хијерархије у складу са значајем музичког материјала, а не са инструментом који га изводи. Ипак, сходно звучним специфичностима кларинета, које подразумевају нешто ужи опсег од виолине, деоница клавира не поседује регистарску разноврсност у виду коришћења целе клавијатуре. Самим тим, клавирска фактура великим делом организована је у првој, малој и великој октави. Свакако, постоје изузеци у којима Брамс шири опсег клавирске фактуре, али су они знатно ређи него у случају претходно разматране сонате.

Различити видови регистарског позиционирања две деонице могу се уочити у трећем ставу ове сонате. На самом почетку, Брамс регистарски дистанцира две деонице. Клавиру додељује улогу пратећег инструмента, који се у више наврата комплементарно надовезује на кларинет. Те тренутке, он је подвукао динамичким ознакама за *decrescendo*, спроведеним у обе деонице, које имају различите улоге – у деоници клавира указују на истицање мотива, док у деоници кларинета упућују на постепено „гашење“ тона. С обзиром на то да већ поменути мотив из деонице клавира претходно излаже и кларинет, овакво тумачење наведених ознака за *decrescendo* доприноси дијалогизирању два инструмента и комплементарности мелодијских линија.

Allegretto grazioso



Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 1-8)

У наставку овог става, већим делом је присутан принцип регистарског прожимања две деонице. Интересантан одсек за разматрање у погледу креирања звучних планова приказан је у следећем примеру, који карактерише вишеслојна фактура постављена у канонском типу излагања. Деоница кларинета излаже почетну тему овог става у инверзији.

Канонским излагањем, иста музичка фраза се касније појављује и у деоници клавира, у горњем гласу леве руке, као комплементарна мелодијској линији кларинета. Истовремено, десна рука пијанисте акордима подвлачи метрички образац лендлера и даје хармонско упориште, постајући контратежа примарном музичком материјалу. Значајна је и остинатна појава у басовој деоници леве руке – сви музички слојеви развијају се на фону тона ес. Приликом извођења, неопходно је музичке слојеве које изводи десна рука пијанисте ставити у други план, да би до изражаја дошао дијалог који истовремено воде канонски постављене музичке фразе.



Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 17-28)

У средњем делу овог става могуће је уочити регистарско дистанцирање деоница, слично примеру из *Сонате за виолину и клавир*. Регистар клавирске деонице неубичајено је изнад деонице кларинета, која овај пут преузима улогу басове деонице у малој октави, што омогућава несметано излагање различитих музичких слојева.

The image displays a musical score for a Clarinet and Piano. The score is organized into two systems, each with three staves. The top staff of each system is for the Clarinet, the middle for the Piano right hand, and the bottom for the Piano left hand. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *p molto dolce* marking in the piano part, a *dim.* (diminuendo) marking in the clarinet part, and a *pp* (pianissimo) marking in the piano part. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 47-57)

6. УЛОГА МЕТРО-РИТМИЧКИХ КОНФЛИКАТА У КРЕИРАЊУ ЗВУЧНИХ НИВОА И ЊИХОВ УТИЦАЈ НА КАРАКТЕРИЗАЦИЈУ И ДРАМАТУРГИЈУ

Метро-ритмички конфликти чине музички језик све три сонате знатно комплекснијим. Специфичност овог композиционог поступка најчешће се огледа кроз ритмичку и метричку самосталност засебних музичких слојева. Најзаступљенији вид метро-ритмичког конфликта у ове три сонате је полиритмија. Осим ње, Брамс неретко измешта метричке нагласке, на тај начин супротстављајући их основној метричкој подели, што у великом броју случајева подстиче појаву хемиола. Поред наведених, још један поступак чија се примена осликава на метро-ритмичке конфликте јесте појава великих триола, која доприноси утиску изненадног „искакања“ из темпа и промене метра. Сложенијом метро-ритмичком сликом се потенцира самосталност музичких слојева, којом се најчешће остварује изразитији драматски набој. При интерпретацији свих видова метро-ритмичких конфликта најзначајније је не прикривати сукоб и не покушавати премостити „конфликт“, него инсистирати на независности и равноправности линија. Ова појава у музичкој фактури, коју карактерише истовремено звучање метро-ритмички различито обликованих музичких слојева и успостављање звучне хијерархије међу њима, по Харалду Кребсу (Harald Krebs) доводи до „метричких дисонанци“.²⁰

Полиритмију Брамс најчешће спроводи симултано са порастом драматског набоја или као одраз унутрашњег немира који подстиче напетост и не дозвољава несметано излагање одређене музичке мисли. С једне стране, метро-ритмички конфликт наступа због супротстављених музичких линија у оквиру деонице једног инструмента, односно клавира, док је, са друге стране, присутно и супротстављање музичких слојева у односу два инструмента. Ипак, најчешћи случај је прожимање музичких слојева који учествују у креирању метро-ритмичких конфликта кроз обе деонице, сходно често спровођеној размени музичког материјала и равноправности деоница.

²⁰ Ову теорију он разрађује веома темељно и опширно, делећи „метричке дисонанце“ у две категорије. Krebs, Harald, *Some Extensions of the Concept of Metrical Consonance and Dissonance*, *Journal of Music Theory* 31, 1987, стр.99-105

У Сонати за два клавира Брамс је веома често и дуже одсеке организовао спроводећи поступак полиритмије, што је најизраженије у првом ставу, у којем свега неколицина одсека није прожета овим видом метро-ритмичког сукоба. Осим очигледног утицаја на карактеризацију и драматуршку организацију, полиритмија значајно учествује и у креирању звучних планова. На то указује, често спроведено, метро-ритмичко супротстављање примарног музичког слоја осталим слојевима фактуре, што доприноси његовом издвајању из окружења. У примеру који следи може се уочити такав поступак – водећи музички слој супротстављен је преосталом делу фактуре. Триолна подела коју наизменично излажу оба извођача доноси унутрашњи немир и тиме уноси пометњу у излагању водеће мисли.

Соната за два клавира, први став (23-26)

Сличан пример спровођења метро-ритмичког конфликта може се уочити и у следећем примеру из првог става ове сонате. У деоници првог клавира присутна је осминска пулсација, што је у складу са парним тактом овог става, док је у деоници другог клавира присутна полиритмија (супротстављање осмина и триола), тако да се у овом случају целокупној фактури супротставља само један музички слој у виду триолне поделе у басовој деоници другог клавира. Слично као и у претходном примеру, триолна подела уноси унутрашњи немир, а остинатним понављањем истог мотива подвучена је и ритмичка прегнантност целог одсека. Још један елемент који подстиче још израженији метро-ритмички конфликт представља шеснаестина нотне вредности у виду предударара, која представља додатни упечатљиви ритмички елемент. Предуслов за синхронизовано спровођење удвојених музичких слојева у односу на контрастни музички слој је ритмичка стабилност и прегнантност триолне поделе у басовој деоници другог клавира.

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the right hand with a steady eighth-note pulse and the left hand with a triplet eighth-note pattern. Dynamics include *mp* and *sempre pp*. The second system continues this pattern with *p* and *pp* dynamics. The third system introduces a *pp sotto voce* section with a triplet eighth-note pattern. The fourth system concludes with a *p sotto voce* section and a 'C' time signature change.

Соната за два клавира, први став (тактови 33-40)

У Сонати за виолину и клавир честа је примена полиритмије. Попут Сонате за два клавира, њена појава претежно је везана за контрастирање осминског тока и триолних група. У складу са медијумом два виолина - клавир, метро-ритмички конфликт у већини случајева наступа у оквиру трослојне музичке фактуре, када један од музичких слојева својом метро-ритмичком организацијом контрастира преосталим слојевима фактуре. Улога тог контрастирајућег музичког слоја може се сагледати у примеру који следи. Десна рука пијанисте излаже музички материјал у триолној подели који је, у садејству са фактуром леве руке, комплементаран у односу на деоницу виолине. Овај музички слој прожет је између деонице виолине и леве руке пијанисте које карактерише непрекидно надовезивање истих нотних вредности. Иако деоница виолине има примарну улогу, истицање овог слоја путем диференцирања горњег гласа терци обогаћује фактуру стварајући дијалог између та два музичка слоја. Упркос томе, он доприноси немирном карактеру који се у другом четворотакту интензивира истицањем басовог тона и прераста у градацију са израженим драматским набојем.

Соната за виолину и клавир, први став (тактови 66-74)

У још једном примеру до метро-ритмичког конфликта долази контрастирањем средишњег слоја фактуре. Анализирајући клавирску деоницу уочава се вишеслојна фактура коју карактерише принцип имитације спроведен између парне и троделне поделе нотних вредности, што само по себи већ чини комплексну и конфликтну метро-ритмичку слику. Када се на то дода и примарна мелодијска линија у деоници виолине, слика постаје још сложенија. Посебну пажњу требало би обратити на двотакт у којем се деоница виолине синкопираним ритмом додатно супротставља клавирској вишеслојној фактури (тактови 96-97). Овај поступак у деоници виолине прикрива правилну акцентуацију такта, односно доприноси утиску измештања наглашених доби у такту, те је приликом интерпретације од превасходног значаја истаћи наглашене и делимично наглашене добе такта које су константне једино у басовој линији клавирке деонице. Ова комплексна метро-ритмичка слика, заправо одсек из епизоде С трећег става ове сонате, својим унутрашњим конфликтом и тензијом која произилази из тога контрастира епизодама А и В, које не карактерише та врста метро-ритмичког сукоба.



Соната за виолину и клавир, трећи став (тактови 94-101)

Следећи пример приказује сличну организацију фактуре у самој завршници коде овог става. Деоница виолине поново синкопираним ритмом чини већ постојећи метро-ритмички конфликт још изразитијим, и на тај начин појачава интензитет израза. Синхронизација између деонице виолине и наглашене добе такта наступа у тренутку хармонске стабилизације. Она уједно означава и врхунац ове градације (такт 156), чиме је метро-ритмички конфликт употребљен као основни елемент драматуршке организације.



Соната за виолину и клавир, четврти став (тактови 152-158)

Први став *Сонате за виолину и клавир* садржи честу појаву мотива које карактерише пунктиран ритам (осмина са тачком и шеснаестина нотне вредности или њене варијанте). С обзиром на то да се за време Брамса и његових савременика ова ритмичка фигура тумачила на различите начине, од две ноте готово једнаке дужине па до двоструко пунктираног ритма,²¹ од изузетног је значаја прецизирати њену улогу у овом ставу и интерпретирати је у складу са тим, и уопште музичким контекстом. У наредном примеру може се сагледати једна од варијанти пунктираног ритма, у којој је уместо тачке на осмини

²¹ Brown, C., Peres Da Costa, N., *Brahms: Sonata in A major for Violin and Piano – Urtext*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр.9

ноте уметнута пауза, што већ и упућује на „оштрије“ тумачење шеснаестине и њено јасније артикулисање приликом интерпретације. Сагледавајући музички контекст овог одсека, у којем је појава овог мотива учестала, и њен утицај на метро-ритмички конфликт, долази се до закључка да би прецизно и доследно тумачење ове ритмичке фигуре, или евентуално нагињање ка двоструком пунктирању, на успешнији начин осликавало херојски карактер овог одсека и потенцирало метро-ритмички сукоб.

J. B. 36

Соната за виолину и клавир, први став (тактови 79-86)

У *Сонати за кларинет и клавир* Брамс је знатно ређе користио полиритмију као вид метро-ритмичког конфликта, што је у складу са њеном јаснијом ритмичком конструкцијом и редукцијом овог композиционог метода у позном периоду његовог стваралаштва. Ипак, у првом ставу ове сонате може се приметити четворотакт који одступа од устаљене метро-ритмичке организације. Уколико се деоница кларинета посматра изоловано од остатка фактуре, уочава се њена ритмичка стабилност – излагање четвртина у оквиру 3/4 такта. Насупрот њој, деоница клавира уноси вишеструке неправилности – осим изузетно сложене пијанистичке фактуре, у њој је присутан канонски тип излагања који, донекле, антиципира дешавања у деоници кларинета. Брамс је троделни такт у деоници клавира у два наврата поделио на четири једнаке добе (осмине са тачком), употпуњујући их константним присуством шеснаестина које, у први мах, метро-ритмичку

слику чине још сложенијом, али су заправо једине нотне вредности у клавирској деоници које обезбеђују јединство темпа услед метричких промена. Дакле, троделна подела у деоници кларинета наспрам четвороделне у деоници клавира, доводе до метро-ритмичког конфликта у канонском излагању два инструмента који се може сврстати у један вид полиримије. За успешно извођење овог четворотакта неминовна је ритмичка прецизност оба извођача и фокус на сопствену фактуру.



Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 183-186)

Хемиоле представљају још један облик метро-ритмичког конфликта. Оне имају значајног удела у измештању главне добе и, самим тим, привиду промене такта, што доводи до опасности нарушавања основног метра, а некада и заједничке пулсације у оквиру ансамбла. У случају хемиола, најзначајније је не изгубити свест о основној метричкој организацији, јер непрекинута пулсација потенцира конфликт два метричка обрасца. То свакако не подразумева акцентуацију наглашених доби такта већ само свест о њиховом постојању. Овај вид метро-ритмичког конфликта Брамс је најчешће користио у одсецима прожетим драматским набојем и динамичким градацијама у којима често доприноси утиску стрета,²² као и у кратким прелазним фрагментима у којима хемиоле доприносе утиску неизвесности и измештања очекиваних метричких нагласака.

²² У одсецима са израженом драматургијом, хемиола се најчешће јавља као један од облика који доводе до сложене метро-ритмичке слике.

У Сонати за два клавира Брамс није користио хемиоле. Насупрот томе, у сонатама за разнородне инструменте оне су релативно заступљен вид метро-ритмичког конфликта. Пример из Сонате за виолину и клавир приказује инсистирање на дводелној подели у оквиру троделног такта (3/4), до којег долази услед распада мотива и његовог прегруписања. У другом четворотакту, деонице виолине и клавира симултано спроводе промену троделне поделе на дводелну, услед чега је значајно да пијаниста не посустаје од прецизне ритмичке пулсације, самим тим што његова фактура услед ситније ритмичке поделе омогућава јединство пулсације и након метричке промене.



Соната за виолину и клавир, први став (тактови 168-175)

У истој сонати су често прелази између фраза или одсека организовани увођењем хемиола, уносећи неизвесност и ишчекивање. На тај начин, Брамс често раздваја два одсека сличне садржине и карактера, подстичући кратак прекид устаљеног музичког тока (тактови 95-96 и 103-104).

Соната за виолину и клавир, први став (тактови 89-105)

Следећи пример приказује сличан поступак у Сонати за кларинет и клавир. Кратак двотактни прелаз поново карактеришу хемиоле, тиме подстичући метричко одступање од устаљеног музичког тока (тактови 27-28).

Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 25-30)

Осим полиритмије и хемиола, још једна појава која доприноси метро-ритмичким конфликтима јесте примена великих триола, које одају утисак изненадног искакања из претходног протока времена. С обзиром на то да је њихова појава везана за парни такт, када се спроведу у само једној деоници или једном музичком слоју, оне стварају метро-ритмички конфликт сродан полиритмији. Значајан део увода четвртог става *Сонате за два клавира*, базиран је на ритмичкој основи великих триола. Најчешће, Брамс их спроводи наизменично из деонице првог у деоницу другог клавира и супротно, тиме одржавајући њихов континуитет али и драматски набој целог одсека. Свакако, томе доприноси и хармонски склоп акорада (преовлађују умањени и доминантни септакорд) у слоју који је организован у великим триолама. Како би још више подстакао метро-ритмички конфликт, Брамс је сваки други акорд повезао лигатуром са наредним. На тај начин, избегао је истовремени долазак две супротстављене линије на наглашен, односно делимично наглашен тактов део. Оваква организација донекле отежава извођење јер у целом четвортакту (колико траје једна оваква фраза) не постоји ниједан заједнички ослонац ова два музичка слоја. Дакле, неопходно је прецизно извођење ритмичких образаца у обе деонице, али и активно праћење музичког тока другог клавира, јер је веза између ова два супротстављена музичка слоја врло тесна.

40475
Соната за два клавира, четврти став (тактови 10-20)

Још један пример увођења великих триола у парном такту може се сагледати у *Сонати за кларинет и клавир*. За разлику од претходног примера, у овом се може уочити појава великих триола у обе деонице, тако да не постоје метро-ритмички супротстављени музички слојеви. Ипак, уколико се сагледа фактура која претходи и следи иза овог одсека, уочава се хоризонтални метро-ритмички конфликт у односу на одсеке који га окружују. Дакле, велике триоле у овом одсеку утичу на његово измештање из метро-ритмичке структуре овог става – такт *alla breve* у тренутку наступа великих триола одаје утисак такта 6/4. Интерпретативни приступ би требало да подразумева останак у темпу овог става, упркос тенденцији ка успорењу и „затезању“ темпа која произилази из појаве великих триола, јер ће, на тај начин спроведен, метро-ритмички конфликт бити изразитији. Ради одржавања константног пулса, извођачима у тренутку промене може помоћи стабилна басова деоница, иначе лајтмотив овог става састављен од две половине и једне целе ноте.

The image shows a musical score for a sonata for clarinet and piano, measures 37-56. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The piano part includes triplets and is marked 'dolce'. The clarinet part enters with a melodic line, also featuring triplets and marked 'più p leggiero'.

Соната за кларинет и клавир, четврти став (тактови 37-56)

Сложенији облици метро-ритмичких слика могу се уочити у случајевима удруживања различитих, већ разматраних поступака. Том приликом долази до потенцирања ритмичке и метричке самосталности музичких слојева. Најчешће, Брамс је овакве видове конфликта спроводио у одсецима који су под изразитим драматским набојем, комбинујући их са различитим видовима мотивског рада. На основу препознавања музичког материјала и његове улоге из ранијих појава, могуће је спровести звучну хијерархију и успоставити равнотежу између метро-ритмички самосталних

музичких слојева. Овај поступак најочљивији је у развојним деловима сонатних облика *Сонате за виолину и клавир* и *Сонате за кларинет и клавир*. Насупрот њима, иако је метро-ритмички конфликт свеприсутан у *Сонати за два клавира*, у првом ставу готово у континуитету, у њој нема изразитог комбиновања различитих метро-ритмичких појава.

У следећем примеру из *Сонате за виолину и клавир* може се приметити сложена метро-ритмичка слика. Музички материјал који излаже виолина, заправо је модификован и надограђен материјал из моста, који тек са овим наступом одаје утисак целовите музичке фразе и добија примарну улогу. Насупрот њему је музички материјал клавирске деонице који излаже „главу“ прве теме у диминуцији, симултано у основном облику и инверзији, спроведен сукцесивним понављањем тог мотива. Након тротакта, долази до замене улога, односно ротације. Дакле, у обе деонице могу се уочити различити видови рада с мотивом који доприносе њиховом препознавању и успостављању звучне хијерархије. Вишеструки метро-ритмички конфликт огледа се кроз сукобљавање по вертикали и по хоризонтали. Организација музичког материјала у клавирској деоници одговара парном такту, тако да њено инкорпорирање у 3/4 такт овог става, коме је прилагођена деоница виолине, доводи до хемиола. Уз тај метро-ритмички конфликт, присутно је и сукобљавање нотних вредности два на три, односно триолне поделе и осмина, такође, у односу између два инструмента. Регистарско позиционирање музичких слојева и њихова организација у овом случају имају значајну улогу, јер омогућавају њихову равнотежу. Музички слој који прво излаже виолина а затим и лева рука пијанисте, Брамс спроводи у регистрима које карактерише продорни звук тих инструмената, чиме их ставља у први план у односу на друге слојеве густе фактуре. Управо тај слој, који излаже „главу“ прве теме, има улогу ритмички стабилног музичког слоја који упркос метро-ритмичком конфликту, потпомаже у очувању прецизног и јединственог пулса као предуслова за реализацију ове сложене метро-ритмичке слике.



Соната за виолину и клавир, први став (тактови 117-124)

На нешто другачији начин Брамс је користио разноврсне метро-ритмичке поступке у развојном одсеку *Сонате за кларинет и клавир*. За разлику од претходног примера из *Сонате за виолину и клавир*, у којем је присутно истовремено супротстављање различитих поступака, у примеру који следи они, иако нису истовремени већ само груписани на малом простору, учесталим променама метро-ритмичких појава доприносе утиску сложене слике. Заједничко у ова два примера јесте спровођење већ познатог музичког материјала, на чијим основама су изграђени приказани одсеци. Први четвортак карактерише појава музичког материјала из увода (коришћеног и у мосту), други четвортак модификован материјал друге теме, а након тога следи осамостаљивање завршног мотива тог музичког материјала и његово ланчано понављање. У погледу метро-ритмичког конфликта, први четвортак карактерише полиритмија и синкопиран ритам, спроведен у више музичких слојева, који контрастира басовој линији деонице клавира и њеној стабилној основи (тактови 116-119). У наставку следи, донекле, привремена стабилизација током које је присутно подвлачење прве и треће добе такта (тактови 120-122). Затим долази до осамостаљивања последњег мотива и његовог понављања, најпре наизменично у оквиру две деонице, а затим и кроз принцип прожимања. Уједно, овај мотив доводи до појаве хемиола јер је организован у складу са парним тактом, а спроводи се у 3/4 такту.

The image displays a musical score for Clarinet and Piano, measures 112-129. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of six systems of music, each with a Clarinet part (top staff) and a Piano part (bottom staff). The Piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. Performance markings include *f marc.* (measures 112-113), *ben marc.* (measures 114-115), and *f sempre e ben marc.* (measures 116-129). The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Соната за кларинет и клавира, први став (тактови 112-129)

7. ОБЛИКОВАЊЕ КЛАВИРСКОГ ТОНА

Брамсова дела пружају велике могућности у погледу истраживања клавирског тона, првенствено у домену динамичког и тембровског нијансирања које има конструктивну улогу и на тај начин подстиче однос према тону као градивном елементу музичког дела. Са друге стране, знатно ређе је присутно тембровско експериментисање које доводи до постављања клавирског тона у колористичку улогу.

Тембр је један од кључних чинилаца интерпретације, који значајно утиче на обликовање карактеризације и драматургије дела. Са аспекта камерне музике, тембровско усаглашавање доприноси још чвршћој вези и звучном садејству два инструмента. За његово усаглашавање, изузетно је значајно освешћивање начина „узимања“ тона, односно пијанистичког тушеа. То се нарочито односи на медијум клавирског дуа, на шта указује и Снежана Николајевић која издваја пијанистички туше као један од кључних музичко-изражајних елемената чије је усаглашавање и предуслов за звучни склад унутар ове врсте камерног ансамбла. Николајевић издваја два основна типа тушеа – први је „испевавање“, када се тон ствара са минималним закашњењем у односу на пулс, а други, атак на дирку егзактан у односу на пулс. Такође, сматра да је „у клавирском дуу потребно задржати ту лепоту и разноликост, али их у квалитету треба поистоветити у сваком тренутку, јер се раскорак открива као ритмичка непрецизност, као динамички несклад, или као разлика у звучним бојама и нијансама.“²³ Уколико се анализира фактура *Сонате за два клавира*, може се уочити принцип пресликавања и континуираног прожимања музичког материјала, што изискује још доследније поистовећивања пијанистичког тушеа него што је то случај са делима намењених истом медијуму, али са изразитијим разликама у погледу организације фактуре у две деонице. Богатство овог дела у погледу карактеризације и драматургије омогућава разноврсност пијанистичког тушеа у смислу коришћења оба горе наведена типа, и извесно нијансирање у оквиру њих. Поистовећивање пијанистичког тушеа у овом делу, али и већини других дела намењених медијуму клавирског дуа, један је од примарних

²³ Николајевић, Снежана, *Камерни дуо: као одраз опште еволуције музике*, Удружење композитора Србије, Београд, 1990, стр.155

задатака на који извођачи морају одговорити, јер уједно представља и основу на којој се темеље многи други техничко-изражајни елементи.

У сонатама за два разнородних инструмената, с обзиром на то да је реч о два звучна извора која пружају различит спектар тембровског нијансирања, знатно је шири дијапазон тонских боја које се могу приказати њиховим садејством и целокупном звучном представом. Сходно томе, знатно је већа могућност експериментисања у том погледу. Из перспективе пијанисте, принцип прилагођавања подразумева већу слободу у тумачењу клавирске деонице у смислу тонског обликовања, јер је крајња консеквенца звучно уодношавање различитих звучних извора које не може подразумевати њихово поистовећивање. Истраживање и експериментисање у домену пијанистичког тушеа и тонског спектра који произилази из њега, подразумева трагање за специфичним тембром који ће допринети стварању звучне синтезе упркос различитим карактеристикама инструмената, као и хомогеном звуку, као значајној одлици Брамсове музике.

У *Сонати за два клавира* и *Сонати за кларинет и клавир*, сходно њиховом музичком контексту, већи део клавирских деоница при извођењу изискује „густ“ клавирски тон пуног волумена.²⁴ Насупрот њима, у *Сонати за виолину и клавир*, која карактерно одступа од друге две сонате прожете изразитијом драматургијом, знатно су заступљенији одсеци који изискују другачији пијанистички туше – деликатнији, прозачнији, са примесом колористичког тембровског нијансирања. Највероватније, то произилази из њеног суптилног карактера који је одраз специфичности у којима је настала.²⁵ Сходно томе, Брамс у овој сонати често уписује одреднице *dolce* и *leggiero*.

²⁴ Шобајић истиче да је Брамсову музику „умесније посматрати кроз испољавање густине у оквиру палете сивог тона уместо кроз испољавање његовог колорита“. Он напомиње да се успостављањем хијерархије густине звука - од веома прозачног па до згуснутог, добија широк звучни дијапазон и издиференцирана звучна слика. Шобајић, Драгољуб, *Слушање заммиљеног – есеји из клавирске музике*, Дом омладине „Будо Томовић“, Музичка академија - Цетиње, Подгорица, 1998, стр.165-6

²⁵ Историјски контекст и окружење у којем настаје ова соната детаљно је описано на [стр.](#)

7.1. Артикулација

У све три сонате које су предмет овог истраживања, Брамс је веома детаљно и систематично означио артикулационе ознаке. Њима је често придодавао и карактерне одреднице попут *dolce*, *leggiero*, *teneramente* и друге, које јасније упућују на карактерну идеју композитора.

Током XIX века устаљена је извођачка пракса која је у недостатку ближих одредница и артикулацијских ознака у нотном запису подразумевала *legato* начин свирања. Ту констатацију подржавали су бројни композитори, пијанисти и музиколози тог доба, почев од Муџија Клементија (Muzio Clementi), преко композитора Луја Адама (Jean Louis Adam), пијанисте и композитора Анри Херца (Henri Herz), па до чувеног музичког теоретичара тог доба, Хуга Римана (Hugo Riemann). Сви они усагласили су се око *legato* као подразумеваног начина свирања, изузев када је у нотном запису означена другачија артикулација (*staccato*, *non legato*, и др.).²⁶ Упркос овој констатацији, Брамс је у нотни запис готово доследно уносио индикације које упућују на *legato* извођење (лукови, ознака *legato* или *ben legato*). Уједно, у све три сонате то је и најзаступљенији начин извођења. За Брамса, *legato* је представљао изузетно значајан интерпретативни елемент. О томе сведочи и велики број техничких вежби из његове збирке *51 вежба (51 Übungen für Klavier WoO 6)*, намењене пијанистима, које управо подстичу рад на што квалитетнијој *legato* артикулацији.²⁷

У све три сонате *legato* је најзаступљенија артикулација. Као средство остваривања одређеног карактера, *legato* има најзначајнију улогу у одсесима споријег и умереног темпа, када доприноси њиховој певљивости и изразитијој експресивности. У складу са тим, то се најпре може уочити у другим ставовима соната, нарочито оним из

²⁶ Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, New York, 1999, стр.172-3

²⁷ Иако је тежиште на *legato* артикулацији, у збирци *51 вежба* Брамс обрађује и остале видове артикулације, као и начин „узимања“ тона који доприноси разноврсности пијанистичког тушеа. Кратак преглед ове збирке у свом истраживању излаже Камила Каи. Cai, Camilla, „Brahms’s Pianos and the Performance of His Late Works“, *Performance Practice Review*, vol.2, 1989, стр.69-70

Сонате за виолину и клавир (Andante одсеци), у којем доприноси испевавању једноставне и непретенциозне мелодије, и Сонате за кларинет и клавир, када је очигледан утицај legata на експресивност. Други став Сонате за два клавира осликава нешто другачији карактер. Написан је у духу intermezza, те га и у погледу артикулације и уопште начина изражавања не одликује искључиво повезани начин свирања, већ разноврсност артикулације са тежиштем на „ваздушастом“ тону.

У Сонати за два клавира, с једне стране се могу приметити одсеци у којима legato значајно доприноси изражајности, као на пример у свим наступима прве теме првог става, у оригиналној и модификованој верзији, као и фрагментима које карактерише тај препознатљив музички материјал. Насупрот томе, другачији туше у оквиру legata може допринети другачијој тонској слици и некој врсти дистанцираности у изразу. То се може приметити у више одсека који имају улогу контрастирајућих одсека и, на неки начин, „одморишта“.

Соната за два клавира, први став (тактови 263-274)



Соната за два клавира, четврти став (тактови 252-262)

У овој сонати веома је значајна и улога *legata* у музичким фразама краћег даха, у којима заједно са динамичким нијансирањем, најчешће „укосницама“, представља начин обликовања мањих мисаоних целина. Приликом њиховог груписања и стварања целина вишег реда, садејство *legata* и динамичког нијансирања у оквиру сваке засебне фразе, доприноси и „дисању“, односно указује на узимање даха. Можда и најупечатљивије спровођење оваквог поступка може се приметити у широко постављеном одсеку из четвртог става (тактови 191-237). У примеру који следи може се видети само један део овог одсека. ➤



Соната за два клавира, четврти став (тактови 191-205)

У сонатама за разнородне инструмента знатно су ређе ситуације у којима долази до појаве неког другог вида артикулације, што произилази из специфичности инструмената, односно *legata* као знатно природнијег тонског обликовања код дувачких и гудачких инструмената, него што је то случај код клавира. Из тога проистиче и потреба за „опонашањем“ легата гудачких и дувачких инструмената (конкретније виолине и кларинета) у деоници клавира, нарочито у ситуацијама када излажу сличан музички материјал или је присутно његово прожимање. Тада, отежавајућу околност може представљати хармонизација фактуре у деоници клавира која својом фактуром отежава спровођење *legata*. У примерима који следе из другог става *Сонате за виолину и клавир* може се уочити тема у деоници виолине, а затим и њена хармонизована верзија у деоници клавира, у којој услед акордског излагања готово да физички није могуће спровести легато. Како не би дошло до изразите звучне некомпатибилности приликом њиховог излагања, пијанистима могу бити од помоћи педал, интонирање акорада и тежња ка постизању *legata* и упркос могућој препреци физичке природе.



Соната за виолину и клавир, други став (тактови 1-2)



Соната за виолину и клавир, други став (тактови 9-10)

Најчешће са циљем уношења контраста и других звучних ефеката, Брамс је користио и *staccato* артикулацију. Готово без изузетка, *staccato* је означавао · (тачком), а веома ретко може се наићи и на ознаку ' (клин), која представља оштрији и наглашенији, односно акцентовани *staccato*. Знатно чешће, са намером подвлачења и акцентована *staccata*, Брамс се одлучивао за двоструко означавање у виду · и > (акцента), што се може тумачити као еквивалент ознаци '. Ипак, ниједан од та два вида означавања акцентованог *staccata* не може се уочити у сонатама за разнородне инструменте. У *Сонати за виолину и клавир*, упркос ознаци ·, *staccato* би се евентуално могао тумачити и као ' у самој завршници првог става (тактови 268-275), као и у развојном делу (тактови 117-123) где би најпримереније било употребити блажи облик акцентованог *staccata*, дакле нешто између · и ', због могућег нарушавања звучног баланса.



Соната за виолину и клавир, први став (тактови 268-275)



Соната за виолину и клавир, први став (тактови 117-124)

У Сонати за кларинет и клавир то би могао бити само кратак фрагмент из четвртог става (тактови 107-108), мада организација фактуре у нижем клавирском регистру и упркос ознаци \cdot , доприноси утиску знатно наглашенијег *staccata*. Свакако, подвлачење леве руке је приоритет, тако да је можда и најбоље решење њу тумачити као да носи ознаку \cdot , а десну као да је означена тачком. То ће допринети диференцирању та два звучна плана.



Соната за кларинет и клавир, четврти став (тактови 105-108)

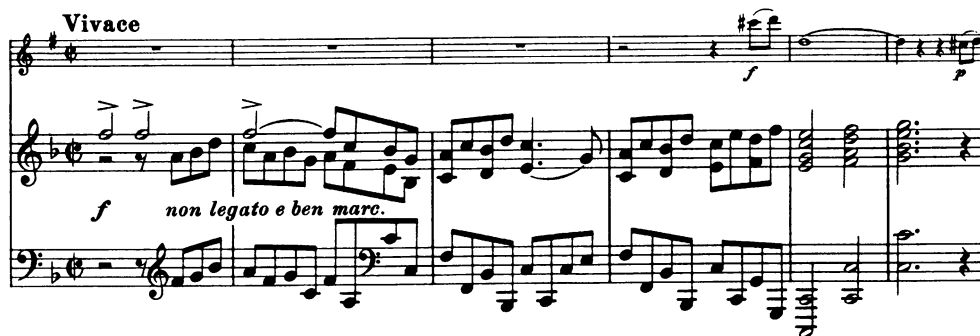
Соната за два клавира садржи само један одсек у којем ознака \cdot замењује уобичајену ознаку за *staccato* (\cdot). Реч је о самом почетку првог става (тактови 5-11), у којем све продорне *staccato* акорде Брамс означава са \cdot . Драматски набој који прати прву тему у целисти и уопште музички контекст овог одсека, у потпуности оправдавају употребу \cdot

уместо \cdot . На тај начин, Брамс је очигледно желео да од самог почетка прикаже моћ овог дела користећи пун волумен инструмената – док деоница другог клавира изводи акорде са ознаком \cdot , деоница првог клавира садржи индикацију *con forza*. Иначе, у верзији *Клавирског квинтета*, ове акорде изводе гудачи покретом *martelé*, који је еквивалент ознаки \cdot . Нејасно остаје због чега су ове ознаке у репризи замењене уобичајеним \cdot . Такође, и у деоници другог клавира недостаје ознака *con forza*. Могуће објашњење јесте да је на тај начин Брамс већ на почетку указао извођачима на велику количину набоја, снаге и звучног волумена коју је неопходно да осете и спроведу у дело зарад остваривања карактера, док је у репризи сматрао да се идентични карактер подразумева.

The image shows a musical score for the first system of the Sonata for Two Pianos, measures 5-11. The score is in G major and 2/4 time. It features two piano parts. The right-hand part has a melodic line with a 'con forza' marking. The left-hand part has a bass line with 'f' and 'sf' markings. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Соната за два клавира, први став (тактови 5-11)

Знатно ређе од *staccata*, Брамс је користио *portato*, и њему сродан *non legato*. Његово спровођење у све три сонате је спорадично. *Non legato* у водећем, примарном музичком материјалу, често прати и ознака *marcato*. На тај начин Брамс сугерише на потенцирање сваког засебног тона при извођењу, што се може уочити у примеру који следи.



Соната за кларинет и клавир, четврти став (тактови 1-6)

Артикулацију *non legato* често је спроводио и као контрастирајући елемент у улози пратње, односно хармонизације водећег музичког материјала. На тај начин, разноврсном артикулацијом обезбеђивао је прегледност звучних планова. То је приказано у наредном примеру, у којем се може уочити и повремено спровођење *portata* у примарној деоници другог клавира, који је Брамс најчешће и користио како би упечатљивије обликовао, артикулационо разноврсне мотиве (тактови 211-218).

The image shows a musical score for two pianos, measures 204-219. It consists of four systems of staves. The first system has two staves for each piano, with a 'K' marking above the right-hand staff and a 'non legato' instruction. The second system also has two staves for each piano, with a 'K' marking above the right-hand staff and a 'mf' marking below the left-hand staff. The third and fourth systems continue the musical notation for both instruments.

Соната за два клавира, трећи став (тактови 204-219)

Анализирањем артикулације забележене у нотном запису може се приметити блиска веза између њеног одабира и регистарске позиционираниости фактуре. На пример, у *Сонати за кларинет и клавир* контрастирајућа друга тема садржи индикацију *ma ben marcato* у обе деонице, а затим и *non legato* у клавирској деоници. Осим очигледног утицаја артикулације на карактер овог одсека, уочљива је и блиска веза са организацијом фактуре у нижим клавирским регистрима – као што је већ напоменуто, *non legato* омогућава јасније артикулисање ситнијих нотних вредности у великој и малој октави, и додатно има улогу контрастирајућег музичког слоја у односу на *legato* артикулацију деонице кларинета из прве половине такта (тактови 57-59).²⁸

²⁸ У репризи изостаје ознака *non legato*, али сходно идентичном следу догађаја и организацији фактуре, подразумева се примена ове артикулације.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The piano part has a *pp* marking. The clarinet part has a *p ma ben marc.* marking. The second system also consists of a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff for the piano. The piano part has a *p* marking and a *non legato* marking. The clarinet part has a *p* marking.

Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 51-59)

Један од ретких делова фактуре који не садржи артикулационе ознаке може се уочити у наставку друге теме исте сонате. С обзиром на устаљену извођачку праксу која је подразумевала *legato* начин свирања где год није назначен неки други вид артикулације, као и очигледан драматски набој који произилази из достизања врхунца једног градацијски постављеног одсека, најпримереније је употребити *legato* артикулацију, односно тежити *legatu* и упркос могућој физичкој препреци за његово спровођење, у виду недовољно велике и растегљиве шаке (тактови 68-71). У репризи се може приметити четвортакт кореспондентан овоме у којем постоји лук, али евидентно је да он указује на фразирање (канонске имитације спроведене кроз две деонице), а не на начин артикулисања.²⁹ У продужетку овог одсека, уочава се још један тротакт без обележене артикулације (тактови 72-74). У њему, сходно регистарској организацији фактуре, најпримереније је одлучити се за *non legato*. Осим јаснијег изговора, ова артикулација допринеће и заокруживању овог одсека, односно друге теме – на њеном почетку (приказано у примеру на **стр.**) управо су индикације *ma ben marcato* и *non legato* ближе дефинисале карактер ове теме.

²⁹ У случају дуплих лукова, спољашњи се односи на фразирање, а унутрашњи на артикулацију. Brown, С., Peres Da Costa, N., *Brahms: Sonata in A major for Violin and Piano – Urtext*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр. 10

Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 65-76)

У другом ставу *Сонате* за виолину и клавир, одсек *Vivace*, а нарочито *Vivace di più*, већим делом карактерише *staccato* у деоници клавира, односно *pizzicato* у деоници виолине. Њихово мелодијско и ритмичко надопуњавање, спроведено у истим или приближним регистраским оквирима, пружа интересантну звучну представу која доприноси лакоћи и елеганцији овог одсека и осликава његов плесни карактер. Интерпретација ових одсека требало би да подразумева мањи степен слободе у временској организацији у односу на карактерно другачије одсеке у којима преовладава *legato* – у оквиру овог става то се управо може применити кроз супротстављене *Andante* и *Vivace* одсека.

(46) **Vivace di più**
pizz.
p ma marc.
p legg.

Соната за виолину и клавир, други став (тактови 94-99)

ИЛИ

pizz.
dolce

Соната за виолину и клавир, други став (тактови 121-125)

Осим наведеног, у све три сонате присутно је подударање, односно компатибилност у назначеним артикулационим ознакама између две деонице, што доприноси хомогености звука као једној од специфичности Брамсове музике. То се може уочити у наредном примеру из *Сонате за кларинет и клавир* – први двотакт карактерише *legato* артикулација у обе деонице, а други двотакт *staccato*.

grazioso
leggiere
grazioso
p
leggiere

Соната за кларинет и клавир, четврти став (тактови 7-12)

У Сонати за два клавира, за разлику од соната за разнородне инструменте, Брамс је спорадично користио различиту артикулацију у две деонице, нарочито у одсецима које карактерише подела на водећу деоницу и, на супрот њој, ону којој привремено припада улога пратње. Никада то није спроводио у шире постављеним одсецима, у којима би се тиме створила могућност за нарушавање хомогености звука, већ у кратким фрагментима у оквиру којих на тај начин постиже привремену хетерогеност звука, чији је циљ диференцирање и удаљавање музичких слојева услед непостојања разлике у звучним специфичностима два инструмента, који су производ звучног извора исте врсте.



Соната за два клавира, при став (тактови 57-58)

7.2. Акцентуација

Акцентуација је у све три сонате спроведена веома систематично, што омогућава јасан увид у значај и улогу сваке појединачне ознаке и њеног места у градацијском поретку. Њих је неопходно сагледати у складу са специфичностима музичког контекста, и њиховог доприноса карактеризацији и драматургији. Клајв Браун (Clive Brown) и Нил Перес Да Коста (Neal Peres Da Costa) наводе следећи градацијски поредак акцентуације у Брамсовој музици: као најблажи од свих акцената он издаваја *rf*, затим следи *sf*, након њега *fz*, који је само за нијансу слабији од *ffz*, односно најизразитијег акцента.³⁰ Ова констатација поклапа се и са градацијским поретком у сонатама које су предмет овог истраживања. Ипак, осим наведених ознака, у даљем тексту разматраће се и ознака $>$, као још један у низу знакова који подједнако учествује у акцентуацији све три сонате. Тиме, градацијски поредак је нешто измењен: на дну хијерархије је *rf*, а затим се по интензитету ређају $>$, *sf*, *fz*, и на крају *ffz*.

За *rf* се може рећи да је веома близак ознаци $< >$, постављеној на једној ноти, односно подразумева за нијансу изразитије тумачење од ознаке $< >$.³¹ Упркос специфичностима клавирског тона које онемогућавају доследно спровођење ове ознаке, Брамс је *rf*, и њему блиску ознаку $< >$, релативно често користио у нотном запису клавирске деонице. Средство које може бити од помоћи при његовом извођењу на клавиру јесте педал – закаснело узимање педала може допринети утиску *crescenda* на једном тону, односно допринети нијансирању тона. Осим тога, оваквом виду акцентуације може допринети и временско одлагање, услед нешто дуже припреме за „узимање“ одређеног тона, што се манифестује и као благо агогичко „померање“. Ипак, при извођењу *rf* и $< >$ најзначајнија је свест и тежња ка спровођењу једног специфичног ефекта. Најчешће је тај психолошки аспект довоља како би се препознала композиторова замисао. Иначе, овај вид акцентуације карактерише вокални приступ и испевавање. Сходно томе, његова појава се везује за одсеке лирског карактера и *p* динамичко окружење, у којима је његова улога

³⁰ Brown, C., Peres Da Costa, N., *Brahms: Sonata in A major for Violin and Piano – Urtext*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр. 9-10

³¹ Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, New York, 1999, стр.126-7

благо истицање, односно „узимање“ означених тонова или акорада са посебном пажњом и значајем. У следеће два примера то се може и уочити.

5 (165)

Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 63-72)

3 3

Соната за виолину и клавир, први став (тактови 150-153)

У Сонати за виолину и клавир Брамс је изузетно ретко користио конкретне ознаке за акцентуацију, што је највероватније последица њеног донекле пасторалног карактера, контрастног у односу на преостале две сонате. Уместо тога, он је великим бројем динамичких ознака за *crescendo* и *decrescendo*, постављених на ужем или ширем простору, подвлачио поједине тонове, групе тонова или акорде. На тај начин, „таласасто“ постављеном динамиком, нарочито посматрано из перспективе микро-плана дела, он је постигао ефекат наглашавања, односно акцентуације. Донекле, то је најприближније тумачењу *rf*, као у основи вокалног акцента, са том разликом што се не односи на акцентуацију путем нијансирања једног тона, већ најчешће целог мотива.

У погледу акцентуације, од посебног је значаја разликовати ознаке $>$ и *sf*. Узимајући у обзир специфичности музичког контекста, карактеризацију и драматургију, анализом фактуре се може наслутити принцип по којем се Брамс одлучивао за једну од ове две врсте акцентуације. Основна разлика је у томе што се $>$ јавља и у *p* динамичком окружењу (на пример, у *Сонати за два клавира* тактови 57-58 и њима кореспондентни 61-62), док се *sf* у обе сонате (*Сонати за два клавира* и *Сонати за кларинет и клавир*, с обзиром на то да у *Сонати за виолину и клавир* није означен ни на једном месту) везује за *f* динамичко окружење. Свакако, $>$ је мање изражен од *sf*, и сходно томе, не „одскаче“ из окружења попут *sf*. Самим тим, Брамс га је користио и као саставни део мелодијских линија, у којима има утицаја на њихово обликовање.

10175
Соната за два клавира, четврти став (тактови 423-428)

Ознака $>$ је употребљена за акцентуацију тонова или акорада који се у континуитету или у извесном временском интервалу учестало понављају. Најчешће, то су дуги, издржани тонови или акорди, који су и један од носилаца целокупне фактуре, односно имају улогу водећег музичког материјала.



Соната за два клавира, трећи став (тактови 105-108)

У следећем примеру, ознака > доприноси специфичности мотива који звучно опонаша фанфаре. Брамс доследно користи ознаку за акцентуацију при свакој појави овог мотива у оба инструмента.



Соната за кларинет и клавир, четврти став (тактови 1-4)

За разлику од ознака > који су често груписане, Брамс је ознаку *sf* користио постављајући је појединачно, са намером изразитијег истицања одређеног тона или акорда од окружења. Такође, *sf* се подједнако јавља на краћим и дужим нотним вредностима. Најчешће, његова примена се подудара са циљем одређене музичке фразе, односно са кулминационом тачком.



Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 77-80)

Осим тога, у више наврата може се приметити и улога *sf* у креирању метроритмичких конфликта. Његов интензитет довољан је да појавом на ненаглашеној доби такта устаљене метро-ритмичке поделе, допринесе утиску измештања главне добе или појави хемиола као једног од видова метроритмичких конфликта.



Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 121-125)

На самом почетку *Сонате за два клавира*, у деоници другог клавира могу се уочити обе ознаке, > и *sf*. У погледу драматског набоја, значај акорада са ознаком > готово је подједнак низу акорада који следе, а садрже ознаке *sf*. Притом, већ је напоменуто да се Брамс у случајевима груписања акцената најчешће одлучивао за >, што овде није случај. Ипак, организација фактуре у виду постављања акорада на наглашене, односно ненаглашене добе такта, указује на Брамсову намеру. Акорди са ознаком > су на наглашеним добама, па је сходно томе ознака > довољна за њихово „подвлачење“, док су акорди који следе, са ознаком *sf*, на ненаглашеним добама такта, те је неопходно додатно интензивирање, управо и спроведено путем постављања ознаке *sf*. Осим тога, *sf* акорди су

краће нотне вредности од >, што је у складу са специфичностима самих акцената и Брамсовом устаљеном праксом при спровођењу акцентуације.

Соната за два клавира, први став (тактови 5-11)

Један од најизразитијих акцената, *fz*, може се уочити само у *Сонати за два клавира*. Њега карактерише изузетно продоран звук, а Брамс га је најчешће употребљавао у изузетно снажним одсецима, који звучно алудирају на симфонијски тути. Најзаступљенији је у трећем и четвртом ставу, које карактерише велики волумен звука, а повремено и евоцирање перкусионистичког звука, одакле и произилази потреба за ознаком *fz*. Његова све учесталија примена ка крају овог циклуса, још један је од поступака који указује на то да је Брамс драматско тежиште дела померао ка његовој завршници. Најизразитији акценат, *ffz*, може се уочити само на једном месту – уводу из четвртог става. Њему претходи низ *fz* који стреме ка још већој звучности и на крају доводе до *ffz* - на овом месту, стиче се утисак да долази до звучног „пуцања“ јер након „праска“ следи *p* динамичко окружење.

45

Соната за два клавира, четврти став (тактови 21-30)

Интересантна је и ознака *rfz* која се може приметити на једном месту у *Сонати за два клавира*. Ова комбинација ознака *rf* и *fz* указује на њихово садејство при извођењу – изразит акценат са дозом певљивости и вокалности у карактеру, што је у складу са лирским карактером одсека у којем се појављује.

B

B espress.

Соната за два клавира, први став (тактови 26-30)

8. ПЕДАЛ

8.1. Педализација

Већина композитора из периода романтизма, укључујући и Брамса, није осећала потребу да педал обележава систематски. У највећем броју случајева индикације за педал, које постоје у нотном запису тих композитора, указују на његово неизоставно спровођење и значај који има у креирању специфичних ефеката.³² Насупрот томе, велики део нотног записа који не садржи ознаке, остављао је могућност извођачима да у складу са сопственим музичким укусом осмисле и спроведу педализациони план. То је подразумевало упућеност извођача у специфичности музичког језика као одраза композиционог стила. Овакав став о педализацији, поред Брамса, имали су и Роберт Шуман (Robert Schumann) и Феликс Менделсон (Felix Mendelssohn), док су, на пример, Франц Лист (Franz Liszt) и Фредерик Шопен (Frederic Chopin) знатно темељније приступали овој проблематици. У њиховим делима, може се приметити доследна и учестала појава ознака за педализацију, а код Листа чак и инвентивност у том погледу – ознака *Ped. vibrato* прва је ознака те врсте која подразумева спровођење вибрирајућег педала.³³

У три анализиране Брамсове сонате индикације за педал су ретке. Као што је већ напоменуто, композитор их је уписивао само на местима где је његова употреба неопходна за реализацију замишљене музичке представе, а производ тога најчешће је стварање специфичних звучних ефеката. Интересантно је и то да његове ознаке за педал обележавају само „узимање“, али не и „скидање“ педала.³⁴ Тиме се може закључити да ни у тим тренуцима није желео да ограничи инстепретативну слободу, већ само да укаже на места где је употреба педала заиста неопходна.

³² Brown, C., Peres Da Costa, N., Bennett Wadsworth, K., *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр.22

³³ Rosenblum, Sandra, "Pedaling the Piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present", *Performance Practice Review*, vol.6, 1993, стр.169

³⁴ Сандра Розенблум указују на то у *Клавирској сонати бр.1*. Такође, то се може приметити и у све три сонате које су предмет овог истраживања. Ibid, стр.169

Анализирање ознака за педал које потичу од композитора представља значајан путоказ у даљем осмишљавању педализационог плана у ове три сонате. На основу тога, може се закључити да се употреба педала, и мимо постојећих индикација у нотном запису, очекује и у служби спајања, односно раздвајања хармонија, њених арпеђираних излагања, остваривања звучног волумена, разноврсности тонског спектра, изразитог легата. Педал као изражајно средство често учествује и у постављању клавирске деонице у колористичку улогу, када уз промену тембра и динамике, значајно доприноси и стварању специфичне атмосфере. Има случајева у којима Брамс није обележавао педал на појединачним местима, већ је учесталим ознакама за „узимање и „скидање“ педала на почетку композиције, указао на његово спровођење у даљем току дела. У те сврхе користио је и ознаке *Ped. Simile, col Ped.* или *sempre col Ped.*, или, насупрот томе, *senza Ped.*³⁵ Такође, у клавирској фактури он често спроводи прстни педал, који се изводи самостално, али и у комбинацији са десним педалом. Његова улога је вишеструка, од подстицања вишеслојне фактуре, равноправне замене за десни педал, па до одређеног степена употребе у служби изразитог легата.

Приликом осмишљавања педализационог плана неопходно је водити рачуна о регистарској позиционираниости фактуре. У ниским регистрима пожељна је редукција педала, или у случајевима дугих, издржаних тонова, односно акорада, „узимање“ педала знатно касније у односу на пројекцију звука. Разлог за то је знатно израженија вибрантност одмах након „узимања“ тона него касније, која истовременим или недовољно закаснелим педалом ствара призвук звона, и тиме представља звучни ефекат који није у складу са специфичностима Брамсовог музичког језика. Свакако, то се првенствено односи на гласнију динамичку палету – што је звук јачи, пожељно је касније „узимање“ педала. Насупрот томе, у дисканту је препоручљиво „узимање“ педала истовремено или одмах након пројекције звука. Отварање денфера утиче на вибрантност тона и на тај начин продужава се његово трајање. У високим регистрима то је од превасходног значаја с обзиром на то да је у њима још израженији *diminuendo* тона, иначе његово природно

³⁵ У овом погледу, очигледан је утицај Шумана на Брамса, који је знатно чешће на овај начин обележавао педал. У највећем броју случајева, код Шумана на то указује ознака *Mit Pedal*. Brown, С., Peres Da Costa, N., Bennett Wadsworth, K., *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр.23

својство на клавиру. Средњи регистри омогућавају највећу разноврсност по питању педализације. Оваква запажања изузетно су значајна приликом осмишљавања педализационог плана у Брамсовим делима јер је у њима улога клавира првенствено конструктивна, те је неопходно довести све музичке слојеве у звучну равнотежу.

У Сонати за два клавира од превасходног је значаја усагласити тренутак „узимања“ и „скидања“ педала у случајевима истовременог али и наизменичног излагања истог музичког материјала у обе деонице. Самим тим, педал је само још једно у низу интерпретативних средстава које је неопходно поистоветити. У овој сонати, често има и значајну улогу у оркестрацији музичког ткива, односно остваривања волумена звука. Тежња ка томе може се сагледати на примеру појединачних одсека из трећег става који садрже ознаку *col Ped.*³⁶ У њима, симултана педализација у две деонице доприноси оркестрацији клавирског звука.

Соната за два клавира, трећи став (тактови 22-28)

Насупрот ознаци *col Ped.*, Брамс у истом ставу контрастне одсеке означава са *senza Ped.* Њих карактерише потпуно другачији облик фактуре са, такође, израженом оркестрацијом музичког ткива али испољеном кроз разноврсност музичког материјала, односно музичким слојевима који одговарају различитим инструменталним групама у

³⁶ Заправо, само прва појава овог одсека садржи ознаку *col Ped.* Ипак, у складу са Брамсовим и Шумановим означавањем педализације, ова индикација упућује и на његово спровођење у преосталим одсесима исте или сличне фактуре. Такође, одсек који је приказан у овом пример не садржи ознаку за скидања педала, што је још јена специфичност у означавању педала ова два композитора. Banowetz, Joseph, *The Pianist's Guide to Pedaling*, Indiana University Press, Bloomington, 1985, стр.199

оркестру. Можда и најзначајнији музички материјал у овом одсеку јесте остинатна појава тона це у басовој деоници првог клавира, који управо без педала подстиче ритмичку прегнантност и обједињује преостале комплементарне музичке линије на својој основи – тоналној и ритмичкој. Педал у овом и сличним одсецима би само ублажио разноврсност артикулације и ритмичку прегнантност.

The image shows a musical score for two pianos. It consists of two systems of staves. The first system has two staves for each piano, with the right hand on top and the left hand on the bottom. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics are 'pp' and 'pp senza Ped.'. The second system also has two staves for each piano, with a change in time signature to 3/4. The dynamics are 'pp'.

Соната за два клавира, трећи став (тактови 1-14)

Следећи пример приказује означен педал у другом ставу ове сонате, који се односи на његово спровођење у једној од деоница. У овом случају, деонице оба клавира разлажу исте акордске склопове – први клавир то чини излажући примарну деоницу хоризонтално у десној руци а пратњу вертикално у левој, док други клавир брзим арпеђом у виду форшлага, акцентовањем остинатног тона ха и педалом који све то обједињује, првенствено потенцира вертикалу, и у садејству са левом руком првог клавира ствара контратежу примарној мелодијској линији. Педал у деоници другог клавира, осим што потпомаже звучност и континуирано присуство тона ха, такође обогаћује хармонска сазвучја антиципирајући дешавања у деоници првог клавира. У наставку овог става следи ротација музичког материјала у деоницама два инструмента.

Соната за два клавира, други став (тактови 33-37)

Наредни пример је такође одломак из другог става. У њему Брамс обележава педал због појаве великог скока у деоници првог клавира, чиме омогућава његово интонирање али и доприноси утиску *crescenda*. За реализацију оба ефекта од помоћи може бити што касније „узимање“ педала, а нарочито у тежњи ка појачању звука јер је закаснили педал донекле и средство које доприноси утиску динамичког раста на једном тону.

Соната за два клавира, други став (тактови 55-57)

У наставку следи приказ још неких одсека у којима је педализација, иако није обележена, један од важних елемената који учествује у креирању интерпретације. Принцип пресликавања, односно поистовећивања педала као интерпретативног елемента, неопходно

је спровести у фактури која има улогу пратње у већем делу другог става. Уједно, тај музички материјал представља нит која повезује све фактурне и карактерне промене у овом ставу, а његово присуство подједнако је у обе деонице, некада спроведено истовремено а некада и наизменично. Из тих разлога, различито спровођење педализације у значајној мери би утицало на разноликост интерпретативног приступа два извођача, што није у складу са принципом пресликавања и размене музичког материјала која је присутна у овом ставу. Примарној мелодијској линији, али и уопште атмосфери и карактеру овог става који проистичу из његове улоге *intermezza* у овом циклусу, највише доприноси педализација која ће овај карактеристичан мотив звучно „оплеменити“ тек онолико да не буде сув и без постојања минималног одјека. Најбоље решење у погледу педализације овог вида тонског нијансирања је полупедал, који неће угрозити разноврсност артикулације и јасноћу исказа у водећој мелодијској линији.

The image shows a musical score for two pianos, measures 1-4. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The first system is marked "Andante, un poco Adagio." and "pp sempre molto dolce". The second system is also marked "Andante, un poco Adagio." and "pp espress. sotto voce". The score shows a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, with a pedal point in the left hand.

Соната за два клавира, други став (тактови 1-4)

Наредни пример приказује тротакт у којем педал доприноси изразитијем легату у деоници првог клавира. Ипак, не би се требало ослонити искључиво на педал, који је само помоћно средство. Примарно је организовати прсторед који ће омогућити повезивање и интонирање интервала у десној руци и мелодијске линије у левој руци првог клавира. Насупрот овој деоници, други клавир има статичну улогу. „Узимање“ педала истовремено

са тоном *ас* и динамичком ознаком *fp* не би омогућило брзо „гашење“ овог тона, на шта указује ознака *fp*, већ би појачало његов интензитет и сонорност. Томе додатно доприноси регистарска позиционираност ове октаве (велика и мала октава), у којој је вибрантност тона најизразитија одмах након „узимања“ тона. Знатно бољи ефекат у сваком погледу, а нарочито са аспекта звучних планова и баланса два инструмента, оставило би „узимање“ педала са већим закашњењем, када природни диминуендо клавирског тона доведе тон *ас* до *piana*.



Соната за два клавира, први став (тактови 74-76)

У Сонати за виолину и клавир изузетно су ретке ознаке за педал. Први пример приказује одсек из првог става, прецизније почетак коде, у којем је педал означен више пута. Његова улога је у „прикупљању“ хармонских арпеђирања (такт 219), али и спајању различитих хармонских сазвучја у један заједнички звук (у такту 230 не мењати педал с доласком новог хармонског ослоња, односно тона *де* у басовој деоници, који као доминанта припрема модулацију у Ге-дур тоналитет), што ствара специфичан звучни ефекат. У складу са тим, самом фактуром и музичким контекстом овог одсека, који у сваком погледу контрастира одсецима који му претходе и који следе, клавир добија колористичку функцију. Самим тим, пожељна је обилнија употреба педала и мимо означених места. У такту 230 педал би требало „узети“ непосредно након акорда, када је јачина тона на врхунцу. То ће допринети његовом дужем трајању у десној руци. Ипак, како не би уследило његово „гашење“ након дугих пет тактова, деоница виолине излаже исто хармонско сазвучје у арпеђираном облику, који подржава и подстиче његово присуство у клавиру.

Соната за виолину и клавир, први став (тактови 216-234)

Следећи пример је из другог става ове сонате. У њему је евидентна тежња ка изразитом легату у фактури десне руке, који је физички немогуће произвести. Присуство педала омогућава спровођење те замисли, али и промену боје тона, односно тембра, у светлију и прозачнију, сходно првој појави овог одсека у вишем регистру и са другачије организованом фактуром у односу на његове претходне наступе. Најбоље решење приликом интерпретације је полупедал који омогућава бољу контролу, што је значајно због местимичног поступног кретања у октавама, а притом подједнако доприноси повезаном начину свирања.

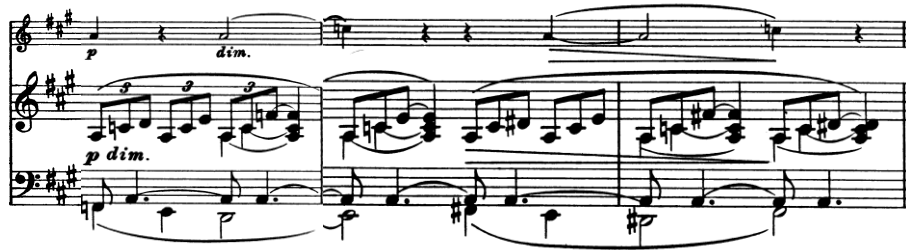
Соната за виолину и клавир, други став (тактови 150-154)

Наредни пример из ове сонате јесте одломак из трећег става. У њему, ознака за педал доприноси звучном јединству арпеђираних акорада.

Соната за виолину и клавир, трећи став (тактови 16-19)

Прстни педал Брамс је учестало примењивао у овој сонати. Пажњу треба обратити на његово спровођење у ниским регистрима клавира, у којима је услед тонских специфичности тих регистара додатна употреба педала често и сувишна. Неки од таквих примера могу се уочити у трећем ставу ове сонате.

Соната за виолину и клавир, трећи став (тактови 47-48)



Соната за виолину и клавир, трећи став (тактови 134-136)

Насупрот претходним примерима, у наредном се може садгледати део одсека у којем је пожељна комбинација две наведене врсте педала. Поред очигледно спроведеног прстног педала, у оваквом виду излагања фактуре који директно упућује на колористичку улогу клавирске деонице, десни педал може само допринети том ефекту, још више подстичући специфичност боје тона, „неразговетну“ артикулацију и хармонско обједињавање.



Соната за виолину и клавир, трећи став (тактови 31-39)

У преосталим деловима фактуре, упркос изостајању ознака у самом нотном запису, логична је аналогна употреба педала. У овој сонати је потребно нарочито пажљиво осмислити педализациони план, јер су колористички ефекти знатно чешће заступљени него у преостале две сонате.

У *Сонати за кларинет и клавир*, као што је у ранијим поглављима већ напоменуто, специфичности звука кларинета условиле су „спуштање“ клавирске деонице у ниже регистре. Осим тога, доминантна је конструктивна улога клавира и тип фактуре који произилази из ње. Та два фактора изузетно су значајна за креирање педализације, која мора допринети контроли тона у регистрима који уз коришћење педала често доводе до изразите вибрантности и отежаног диференцирања гласова. Сходно томе, у великом делу фактуре која има наведене карактеристике, педализацију је неопходно свести на минимум и спроводити је на начин што каснијег „узимања“ педала у односу на пројекцију тона.

У овој сонати ознаке за педал су такође спорадичне. Брамс је у другом ставу сонате на више места уписивао ознаке за педал, са циљем остваривања компактног и прегледног хармонског плана. Један од таквих примера уочљив је на самом почетку става где се упркос могућности спровођења прстног педала, тако што би десна рука преузела горњи глас леве руке, Брамс определио за другачију организацију фактуре, услед које је физички немогуће спровођење прстног педала због ширине опсега у левој руци. Овим поступком, он је указао на жељу да управо педал буде средство које ће објединити ову трослојну клавирску фактуру у хармонски специфична сазвучја. Преузимање горњег гласа леве руке у фактуру десне и спровођење прстног педала, одразило би се на другачију артикулацију тог гласа, интонирање специфичних интервала у деоници леве руке, али и временску организацију – интонативни скок у левој руци не дозвољава ранији долазак на басов тон, што би се у супротном могло очекивати као последица непостојања препреке физичке природе.

Andante un poco Adagio

Соната за кларинет и клавир, други став (тактови 1-6)

Сличан поступак у погледу хармонског обједињавања може се уочити и у самој завршници овог става.

Соната за кларинет и клавир, други став (тактови 73-81)

Поред примера из другог става, Брамс је означио педал на само још једном месту у овој сонати, у оквиру трећег става. Тај одсек карактерише појава основне теме искључиво у клавирској деоници. До тог тренутка, музички материјал је у свим наступима теме био организован у две деонице – клавира и кларинета. Обележавајући педал по фактури леве руке, Брамс је модификовану пратњу у виду акордских разлагања хармонски објединио. Приликом интерпретације значајно је водити рачуна о метро-ритмичким нагласцима. На пример, у другом двотакту динамичке ознаке за *decrescendo* указују на померање нагласка, па је самим тим и педал означен на другој доби. Иако се слична ситуација може приметити и у последњем двотакту, хармонска разрешења на другој доби ипак доприносе да динамичка ознака *decrescendo* и педализација буду спроведени на првој доби такта, упркос изостајању ознаке за педал.



Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 99-106)

Иако је улога клавирске деонице у овој сонати првенствено конструктивна, и у њој се могу препознати одсеци у којима клавир има колористичку улогу. Значајно интерпретативно средство у тим сегментима јесте педал. У четвртном ставу, један од прелаза са одсека В на део А контрастира целокупној фактури овог става, делујући као затишје и мирна оаза пред последње излагање А дела. Његова прозачна и сведена фактура, организована у ширем регистарском опсегу, омогућава примену обилније педализације јер нема опасности од „засићеног“ звука. Овај прелаз чине три засебне музичке целине, а свака од њих је изграђена на фону једног тона. У првом излагању то је тон дес, који својом појавом у различитим регистрима и прстним педалом, омогућава стварање интересантног звучног ефекта. „Узимање“ педала на првом тону дес и његово држање до краја музичке целине, уз присуство прстног педала у другом такту и, услед тога, сасвим довољног полупедала, омогућава колористички ефекат који је у складу са бојом тона на чијем је фону изграђена целокупна музичка мисао.

Соната за кларинет и клавир, четврти став (тактови 163-171)

Следећи пример приказује још један случај у којем клавирска деоница има колористичку улогу. У питању је одломак из развојног дела првог става, састављен од два модулаторна двотакта. Педализација која подразумева „узимање“ педала са првом нотом и његов прекид са последњом нотом овог двотакта, омогућава хармонско јединство које доприноси стварању специфичне боје на којој се одвија силазни осмински покрет у деоници кларинета.



Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 112-115)

У наредном примеру уочава се изузетно густа клавирска фактура, чије континуирано регистарско спуштање изискује редукцију педала. У противном, последња појава мотива у најнижем регистру, услед ознаке *f sempre e ben marcato* и додатног знака за *crescendo*, изазвала би велику количину звука који не би било могуће диференцирати нити јасно артикулисати.



Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 125-128)

Педал у служби легато артикулације може се применити у средишњем одсеку трећег става. У зависности од конституције шаке, овај одсек може представљати изазов због физички немогућег континуираног повезивања, услед чега је педал средство које

потпомаже у превазилажењу проблема ове врсте. Такође, регистарска позициониранст фактуре у великом делу омогућава несместано спровођење педализације – сходно организацији фактуре у вишим регистрима клавира. Економичнију употребу педала неопходно је спровести при „спуштању“ фактуре и њеној организацији у првој и малој октави.

The image shows a musical score for Clarinet and Piano, measures 47-57. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a single treble clef staff for the Clarinet, and a grand staff (treble and bass clefs) for the Piano. The second system also has three staves: a single treble clef staff for the Clarinet, and a grand staff for the Piano. The Piano part features a prominent texture of chords and arpeggiated figures. Performance markings include *p* (piano), *p molto dolce*, *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo).

Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 47-57)

8.2. Педални тонови

Педални тонови су сви они тонови чија учестала појава или постојаност у случају дугих тонова у одређеној музичкој фрази, доприноси утиску статичног музичког слоја који представља основу на којој се развија разноврсно обликован музички материјал. Њихово присуство још је уочљивије у области камерне музике због изразитије вишеслојности фактуре у односу на солистичка дела, у којима су педални тонови често латентни музички слој у виду имагинарних тачака које постоје у слуху извођача, али нису забележене и у самом нотном запису. У складу са специфичностима инструмената, слојевитошћу фактуре и њеној оркестрацији, педални тонови најзаступљенији су у *Сонати за два клавира*.

Соната за два клавира садржи велики број одсека који су спроведени на основама „лежећих“ дугих тонова, најчешће постављених у нижим клавирским регистрима. Један од таквих одсека је *Poco sostenuto* који претходи коди првог става. Лева рука деонице другог клавира има улогу статичног музичког слоја који не одступа од тоничног ослонца на тону еф. Он има улогу педалног тона на којем се развија преостали део фактуре. Потребно је да оба извођача независно од фактуре коју тренутно излажу, слушну пажњу усмере и ка овом педалном тону, који значајно доприноси креирању атмосфере овог одсека. Недостатак слушне пажње одразиће се на превремено „гашење“ овог тона и хармонског ослонца у виду тоничне функције. Како би омогућили његово дуже трајање, осим слушне пажње, извођачи могу спровести и тонско издвајање свих појава тона еф, независно од регистарске позиционираности (на пример у тактовима 267, 270, 271, у којима је њихова појава у складу са метро-ритмичким нагласцима такта 4/4).

p dolce
Poco sostenuto.
p dolce
 Edition Peters 10475
pp legato ed espress.
pp legato ed espress.

Соната за два клавира, први став (тактови 263-274)

Сличан пример постоји у одсеку из четвртог става, изграђеног на педалном тону
це.

p
p
p espress. legato

Соната за два клавира, четврти став (тактови 252-262)

У следећем примеру примећује се канонски тип излагања фактуре. Основни мотив овог одсека одликује слушна усмереност ка најдужој ноти као његовом врхунцу. Услед учесталих појава истог мотива спроведених канонским типом излагања, који првенствено привлаче пажњу извођача карактеристичним скоком октаве у „глави“ теме, постоји опасност да дуги тонови буду потиснути и да се, сходно томе, превремено угасе. Ипак, уколико слушна пажња извођача првенствено буде усмерена ка њима, с обзиром на то да је већа „подршка“ потребна статичној музичкој линији у односу на ону у којој има специфичног кретања, баланс између звучних планова унутар ове фактуре биће у равнотежи. Посматрање свих ових дугих тонова као педалних подразумева њихово постављање у центар збивања, на чијем темељу сви остали гласови стварају специфичне интервалске односе. Дакле, неопходно је да слушна пажња буде усмерена ка дугом, односно педалном тону, независно од деонице у којој је присутан, било да је у питању сопствена или деоница другог извођача.

The image shows two systems of musical notation for two pianos. Each system consists of a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Poco sostenuto'. The first system shows the right hand starting with a half note G4 and the left hand with a half note G2. Both hands have long, sustained notes with some melodic movement. The second system continues this texture, with the right hand moving to higher registers and the left hand remaining in the bass. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'cresc.' (crescendo).

Соната за два клавира, четврти став (тактови 1-12)

Поред дугих тонова, као педални тонови могу се посматрати и различите остинатне појаве. Најчешће су организоване у басовој деоници и нижим регистрима клавира, а могу бити спроведене путем карактеристичних ритмичких формулација и њиховог понављања, или пак као непрекидан низ уједначених нотних вредности.

У наредном примеру приказан је остинатни тон це, који има улогу откуцавања времена, односно ритмичке пулсације. Иако је реч о осминском тону који још ближе дефинише *staccato* артикулација, његов значај за фактуру је вишеструк, одакле и произилази потреба да се овај тон тумачи као педални.³⁷

The image shows a musical score for a Scherzo, Allegro. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (treble and bass clefs). The piano part is marked *pp* and *senza Ped.*. The second system continues the piano part and includes a bass line for the piano part. The tempo is marked *Allegro*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 6/8. The score features a prominent, repeated eighth-note pattern in the piano part, which is the 'pedal point' mentioned in the text.

Соната за два клавира, трећи став (тактови 1-14)

Остинатно понављање уједначених нотних вредности, спроведено у триолама, приказано је у наредном примеру. Континуирано понављање тона **це**, односно доминанте на којој је изграђен цео овај одсек, уједно је и задржавање доминантне области и одлагање репризе. Овај тон пожељно је тумачити као изразито дуг, педални тон, који разноврстан музички материјал у преосталим слојевима фактуре хармонски обједињује.

³⁷ Детаљнији тумачење овог одсека са аспекта организације фактуре и педализације може се видети на **стр.**
и

Соната за два клавира, први став (тактови 155-167)

У преостале две сонате такође се може приметити спровођење различитих видова педалних тонова. У другом ставу *Сонате за виолину и клавир*, честа су одморишта на доминантној или тоничној основи, у којима басова деоница има улогу педалног тона. Подвлачење овог музичког слоја од изузетног је значаја јер представља хармонски ослонац преосталој фактури. Извођење не захтева обилну употребу педала јер је његова постојаност обезбеђена остинатним понављањем.

(42) *Andante tranquillo*

p dolce

p dolce

dolce

Соната за виолину и клавир, други став (тактови 1-10)

У сонатама за разнородне инструменте, педални тон не мора бити само саставни део клавирске фактуре. У следећем примеру може се уочити његова појава у деоници кларинета, у више наврата допуњена клавирским излагањем, односно потенцирањем тог истог тона у клавиру. Упркос понављању истог тона еф, деоница кларинета мора остати у фокусу слушне пажње пијанисте јер се једна од специфичности овог одсека, учестала примена задржица у деоници клавира, управо огледа кроз садејство ова два музичка слоја.

p

molto p

Соната за кларинет и клавир, четврти став (тактови 142-149)

Следећи пример приказује педални тон це који прожима обе деонице – клавира и кларинета. Његова свеприсутност одаје утисак да се целокупна кода првог става развија на фону тона це. Из тог разлога, слушна пажња оба извођача требало би да је усмерена ка том тону и његовом наизменичном појављивању у деоницама кларинета и клавира. Присуство овог тона у примарним водећим линијама кларинета и клавира, додатно је подстакнуто континуираном појавом у басовој деоници и унутрашњем гласу клавирске деонице коју доследно изводи први прст десне руке.



Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 214-218)

У обе сонате за разнородне инструменте, могу се уочити педални тонови организовани у склопу одређених ритмичких формулација и њихових остинатних понављања. У наставку следи пример из *Сонате за виолину и клавир* у којем улогу педалног тона има тон гис, тиме стварајући широко постављену доминантну област. У првом четвортакту присутан је као октава у деоници леве руке пијанисте, затим као појединачан басов тон у истој деоници, а у последњем четвортакту приметна је његова наизменична појава у деоницама виолине и клавира. Дакле, свеприсуство тона гис упућује на његов значај у тоналном и хармонском смислу (доминантна функција), а његова ритмичка формулација, која настаје као последица мотивског рада, доприноси ритмичкој прегнантности и драматском набоју овог одсека.

Соната за виолину и клавир, први став (тактови 123-136)

Сличан поступак уочава се и у *Сонати за кларинет и клавир*. Улогу педалног тона има тон ес у басовој деоници. Упркос томе што је реч о задржавању на доминантној функцији, значајна је и његова ритмичка формулација која подвлачи метричку организацију лендлера, присутног у трећем ставу ове сонате.

Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 17-21)

8.3. Леви педал (*una corda*)

Ознака за употребу *una corda* педала (левог педала) не постоји ни у једној од ове три сонате. Ипак, то према устаљеној пијанистичкој пракси не ограничава његову употребу. *Una corda* педал у епохи романтизма коришћен је као значајно средство за промену боје тона, стварање специфичних звучних ефеката и последично одговарајуће атмосфере. Током XIX века његова примена се најчешће доводила у везу са динамичком палетом *piano*, ознакама *dolce*, *espressivo* или *sotto voce*.³⁸ Једно од Брамсових камерних дела у којем се може пронаћи упутство које потврђује претходну констатацију јесте одсек из другог става *Клавирског квартета оп.25*. Ознака *molto p dolce ed espress.* праћена је *una corda* педалом и следећим упутством: „Учесталост примене *una corda* педала (...) препуштена је процени пијанисте.“³⁹ У складу са тим, може се приступити његовој употреби и у ове три сонате. Примена педала је погодна и у одсецима уздржанијег израза, независно од динамичког оквира (укључујући *mf* и *f*), као средство које свесно ограничава музички израз и држи га у одређеном тонском оквиру.

У *Сонати за два клавира* значајно је напоменути да је *una corda* педал још једно у низу средстава које се у случају прожимања и размене истог музичког материјала кроз две деонице мора поистоветити, односно симултано употребити. Један од одсека који изискује истовремену употребу јесте мост из првог става (тактови 23-32, 185-194).⁴⁰

³⁸ Brown, C., Peres Da Costa, N., Bennett Wadsworth, K., *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр.26

³⁹ Brahms, Johannes, *Klavierquartett g-moll Opus 25*, 1st edn., Bon, 1863, стр.20

⁴⁰ Поједини примери из овог потпоглавља садржаће само фрагменте из шире постављених одсека у којима се предлаже примена *una corda* педала. У самом тексту назначени су бројеви тактова који указују на те одсеке у целости.



Соната за два клавира, први став (тактови 22-25)

Такође, у одсеку *Poco sostenuto* из истог става, његова примена омогућава промену боје у пригушенији клавирски тон и доприноси стварању специфичне атмосфере (тактови 263-272). Примена *una corda* педала може се наставити и након промене фактуре, односно типа музичког излагања (такт 273). Повратак на *tre corde*, након дужег временског интервала, истовремен са наступом коде и већ познатог музичког материјала, делује као звучно „отварање“ и на тај начин доприноси његовој још убедљивијој појави у свом завршном наступу (такт 285).

p dolce
Poco sostenuto.
p dolce *p dolce*
 Edition Peters 40175
pp legato ed espress.
pp legato ed espress.
dimin.
dimin.
cresc. ed un poco acceler.
cresc. ed un poco acceler.
Tempo I.
f ed agitato
Tempo I.
f ed agitato *ff*

Соната за два клавира, први став (тактови 263-287)

Честе мутације тонског рода у другом ставу, у виду поновљеног такта, могу бити пропраћене и применом *una corda* педала.



Соната за два клавира, други став (тактови 5-6)

Осим тога, подела на примарну деоницу, услед излагања водећег музичког материјала, и ону која има улогу пратње, омогућава његову примену у само једној од деоница (на пример, примена *una corda* педала у деоници другог клавира у тактовима 83-91).

Musical score for two pianos, measures 83-87. The score is in a key with three flats and a 3/4 time signature. The upper system shows the right and left hands of the first piano, with a *p espress. sotto voce* dynamic marking. The lower system shows the right and left hands of the second piano, with a *pp dolce sotto voce* dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Соната за два клавира, други став (тактови 83-87)

Једно од погодних места у трећем ставу јесте сам почетак (тактови 1-22, нарочито у деоници првог клавира), на шта указује динамичко нијансирање у оквиру *pp*, као и карактерно уздржанији израз.

Соната за два клавира, трећи став (1-14)

У четвртном ставу може се употребити као интересантан звучни ефекат промена боје у репризи (тактови 216-224).

Соната за два клавира, четврти став (тактови 214-219)

Такође, његова примена је погодна и у контрастном умирујућем одсеку који претходи коди (тактови 321-341).

Соната за два клавира, четврти став (321-341)

У сонатама за дуо разнородних инструмената, примена *una corda* педала често има улогу средства које доприноси звучном прилагођавању два инструмента. Његова употреба у првом ставу *Сонате за виолину и клавир* била би примерена приликом спровођења друге теме у деоници виолине, са ознаком *molto dolce* у клавиру и тренутно подређеном улогом.

Соната за виолину и клавир, први став (тактови 66-70)

Из сличних разлога може се применити и у одсеку који претходи репризи, са ознаком *dolce* и мутацијом тонског рода која изазива и промену боје тона.

The musical score consists of two systems. The first system shows the violin part with a fermata over the first measure, followed by a melodic line. The piano accompaniment features a triplet accompaniment in the left hand. Dynamics include *dolce*, *più p*, and *p dolce*. The second system continues the melodic and accompanimental lines, with a *dim.* marking in the piano part.

Соната за виолину и клавир, први став (тактови 150-157)

У другом ставу то може бити фрагмент који прати динамичка ознака *pp* и *diminuendo*.

The musical score consists of two systems. The first system shows the violin part with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic accompaniment. Dynamics include *espress.*, *pp*, and *dim.*. The second system continues the melodic and accompanimental lines, with a *dim.* marking in the piano part.

Соната за виолину и клавир, други став (тактови 11-15)

Још једно примерено место карактеришу ознаке *molto dolce* и *sempre più dolce*. Садејством са десним педалом ствара се специфично „обојен“ тонски ефекат на којем се развија водећи музички материјал деонице виолине.

Соната за виолину и клавир, други став (тактови 150-154)

У трећем ставу то су обе В епизоде, односно тактови 31-46 и 123-133 (поступно пуштање *una corda* педала неопходно је у тренуцима *crescenda*).

Соната за виолину и клавир, трећи став (тактови 31-39)

У првом ставу *Сонате за кларинет и клавир* примена *una corda* педала у оквиру двотакта приказаног у примеру (тактови 94-95) ствара интересантан звучни ефекат у виду одјека (његова примена односи се и на кореспондентне тактове 104-105).



Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 88-95)

Una corda педал може се применити и у већем делу коде са ознаком *Sostenuto ed espressivo*, а нарочито у њеној *sotto voce* завршници, од такта 227 па до краја.



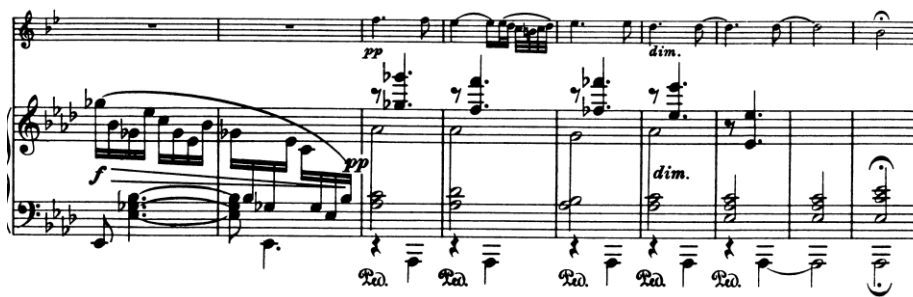
Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 226-236)

У другом ставу примерено га је спровести приликом понављања истог или сличног музичког материјала, који самим ознакама у нотном запису упућује на промену динамичке палете и, услед тога, боје тона.



Соната за кларинет и клавир, други став (тактови 23-26)

Његова примена у завршници става допринеће промени тонске боје при последњој појави теме, која се јавља као реминисценција (тактови 75-81).



Соната за кларинет и клавир, други став (тактови 73-81)

У трећем ставу, примена *una corda* педала у сваком четвртном такту основне теме (поновљеном такту), независно од инструмента који излаже водећи музички материјал, доприноси утиску одјека.



Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 29-32)

У средишњем одсеку овог става његова употреба је у складу са ознаком *molto dolce* и динамичком палетом у оквиру *p* и *pp*. Осим тога, он има улогу свесног ограничења музичког израза (тактови 47-62).



Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 47-51)

У четвртом ставу епизода С у сваком погледу контрастира преосталом делу овог става, и као таква представља погодно тло за примену *una corda* педала који подстиче промену боје тона и доприноси нешто уздржанијем музичком изразу (тактови 119-141).

The image shows a musical score for the fourth movement of a sonata for clarinet and piano, measures 118-129. The score is written for two staves: the upper staff is for the clarinet and the lower staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piano part features a steady accompaniment of chords and arpeggiated figures, with a *p semplice* marking. The clarinet part has a melodic line with some grace notes and a *pp* marking in the later measures. The score concludes with a *pp* dynamic marking.

Соната за кларинет и клавир, четврти став (тактови 118-129)

9. АГОГИКА И ФЛЕКСИБИЛНОСТ ТЕМПА

Извођење дела из епохе романтизма, осим пажљивог тумачења интерпретативних елемената као што су артикулација, акцентуација, динамика, тонско сенчење, подразумева и употребу агогичког нијансирања које, уз поменуте елементе, доприноси специфичности романтичарског израза.⁴¹ У Брамсовим делима није присутан значајан број агогичких ознака. Ипак, то не ограничава извођаче да се спровођењем агогике, и уопште флексибилности темпа, приближе романтичарском схватању музике, које је и упркос присуству традиционалних образаца у Брамсовој музици, основа његовог израза. Фани Дејвис (Fanny Davies), ученица Кларе Шуман (Clara Schumann) која је у више наврата имала прилике да чује Брамса, наводи да је његов интерпретативни стил одликовала „слобода, изразита еластичност и ширина“.⁴² Еластичност у погледу агогичког нијансирања, она издваја и као кључну одлику његовог интерпретативног стила.⁴³

Агогика, као једно од кључних изражајних средстава у епохи романтизма, између осталог, подразумева слободнији приступ у протоку времена и мимо обележених места у нотном запису, уколико на тај начин доприноси убедљивијем изразу. Она омогућава већу слободу у изразу, доприноси неопходном „дисању“ музичког тока, али и на специфичан начин обликује временску организацију. Упркос постојању јединственог пулса, флексибилност темпа чини га далеко еластичнијим и природнијим.

Агогичке ознаке садржане у самом музичком тексту све три дуо сонате, директно указују на еволуцију Брамсовог музичког језика – у познијем стваралачком периоду приметна је редукција бројних музичких средстава, између осталог, и оваквог вида индикација, које представљају значајан путоказ за извођаче у погледу флексибилности темпа. Свакако, непостојање ознака у самом нотном запису не искључује

⁴¹ Brown, C., Peres Da Costa, N., Bennett Wadsworth, K., *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр.15

⁴² Peres Da Costa, Neal, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press, New York, 2012, стр.263

⁴³ Ibid. стр.264

у потпуности њихову примену, већ указује на Брамсову тежњу ка поједностављивању и прочишћењу композиционог стила из које произилази и економичнија употреба музичких средстава. Сходно томе, може се закључити да је највећи број агогичких ознака присутан у *Сонати за два клавира* (из 1864. године), значајно мањи у *Сонати за виолину и клавир* (из 1887. године), док у *Сонати за кларинет и клавир* (из 1895. године) не постоји ниједна ознака те врсте у нотном запису. У *Сонати за два клавира*, нешто учесталија примена агогичких ознака узрокује израженију флексибилност темпа, што је у складу са разноврсношћу израза и карактера који се смењују унутар појединачних ставова (изузетак је трећи став, који изузев трија, не садржи контрастне одсеке). За разлику од ње, преостале две сонате не карактерише изразита разноврсност ни контрастирање одсека унутар ставова. Из тога произилази и нешто израженије јединство пулсације унутар ставова, које, такође, дозвољава извесну флексибилност темпа зарад убедљивијег израза на микро-плану, али не и изразита одступања од примарне пулсације у шире постављеним одсецима.

Најчешћа агогичка ознака јесте *rit.* У највећем броју случајева, она се налази на завршетку музичких фраза или на прелазима између одсека. Примарна улога *rit.* у Брамсовим дуо сонатама јесте да постепеним успоравањем музичког тока припреми наступ новог одсека, који се може логично надовезати на новонастали спорији темпо, или карактерно и у погледу темпа одступити, односно наступити као контрастни одсек. Уобичајено, *rit.* често прати и ознака *dim*, чиме Брамс указује на постепено „удаљавање“ музичког тока. Уз то, није редак случај да и у самој фактури долази до појаве све дужих нотних вредности, које додатно стварају илузију успорења. Овакав след догађаја може се уочити у следећем примеру, одсеку који претходи коди четвртог става, темпа *Presto, non troppo*, из *Сонате за два клавира*.

The image displays a musical score for two pianos, measures 321-341. The score is written for two staves per piano. The first system shows the left hand with 'pp legato' and the right hand with 'sempre dimin. e ritard.'. The second system shows the left hand with 'pp legato' and the right hand with 'sempre dimin. e ritard.'. The third system shows the left hand with 'pp dimin.' and the right hand with 'pp dimin.'. The fourth system shows the left hand with 'pp dimin.' and the right hand with 'pp dimin.'.

Соната за два клавира, четврти став (тактови 321-341)

Донекле сличан пример садејства *rit.* и *dim.* уочава се и у првом ставу *Сонате за два клавира*, с тим што одсек који следи карактерно није изразито другачији. Штавише, у овом примеру *rit.* и *dim.* доприносе трансформацији израза тако што метро-ритмички сукобљене музичке слојеве својим двотактним деловањем постепено ублажавају и доводе до одсека *Poco sostenuto*, кога карактерише мир, сведеност музичког израза и метро-ритмичка стабилизација.

Edition Peters 40475

Соната за два клавира, први став (тактови 256-268)

На сличан начин Брамс је спроводио и *accelerando*, па сходно томе, улогу *diminuenda* овде преузима *crescendo*. У следећем примеру може се приметити уситњавање нотних вредности, које додатно доприноси утиску *acceleranda*. При извођењу, значајно је обратити пажњу на ближу одредницу *in poco* која указује на дозирање *acceleranda* јер уситњавање нотних вредности од осмина, преко триола, до шеснаестина, већ одаје утисак убрзања. То је нарочито значајно са аспекта извођења у камерном ансамблу, јер истовремено спровођење *acceleranda* и уситњавања нотних вредности представља погодно тло за могући раскорак у погледу временске организације два извођача.

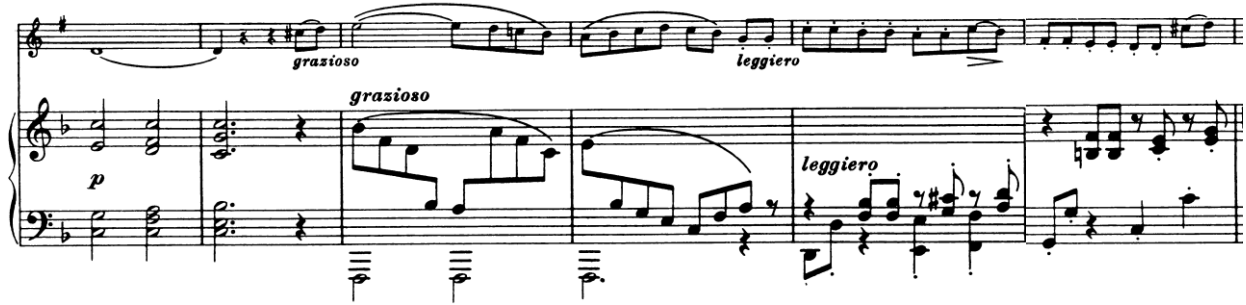
The image shows a musical score for the first movement of the Sonata for Two Pianos, measures 281-287. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features two systems of piano parts. The first system includes markings 'cresc. ed un poco acceler.' and 'ff'. The second system includes 'Tempo I.', 'f ed agitato', and 'ff'.

Соната за два клавира, први став (тактови 281-287)

Најучесталија примена разноврсних агогичких ознака уочава се у другом ставу *Сонате за два клавира*. Ознаке *accelerando* и *stringendo* Брамс је користио са намером обједињавања појединих одсека у погледу темпа, као и уношења дозе немира и драматског набоја у став, који иначе плени једноставношћу израза и карактером *intermezza*. Интересантно је да основну мисао овог става у свим наступима излаже без икаквих индикација које указују на агогичка „померања“. Сходно томе, све ознаке попут *rit*, *accelerando*, *stringendo*, налазе се у епизодним одсецима и доприносе њиховом слободнијем изразу који контрастира устаљеној, непроменљивој, и у погледу темпа, стабилно профилисаном основној мисли овог става. Велики број агогичких ознака и флексибилност темпа која произилази из тога, намеће се као један од начина на који је Брамс обогатио прилично једноставну и минималистички организовану фактуру, нетипичну за тај период његовог стваралаштва.

Иако у нотном запису није назначена, флексибилност темпа се може применити и у одсецима у којима је фактура, упркос њеном богатству, усмерена ка једној мелодијској линији или сазвучју више линија. Одсеци оваквог типа омогућавају већу флексибилност темпа путем спровођења агогичког нијансирања од, на пример, одсека које карактерише сложенији вид метро-ритмичког конфликта или оних у којима је ритмичка прецизност и прегнантност једна од кључних одлика. То се може уочити на примеру другог става *Сонате за виолину и клавир*, у којем су постављена два ентитета – *Andante*, са примарним вођењем хоризонтале, и *Vivace*, плесног карактера, у којем је вертикала од изузетног значаја, и самим тим, агогичка „померања“ би требало свести на минимум, односно најпре их употребљавати у служби „дисања“ музичког тока, јер би сваки други облик флексибилности темпа угрозио карактер. У прилог томе говори и изостајање агогичких ознака у трећем ставу *Сонате за два клавира*. Ритмичка прегнантност овог става не омогућава спровођење било каквог агогичког „померања“. То би довело до ритмичке непрецизности и нарушавања карактера. Такође, у четвртном ставу *Сонате за кларинет и клавир* континуирани низ осмина који је прекинут само у пар наврата, у В епизодама које карактеришу велике триоле и у прелазу пред последњи наступ А епизоде (тактови 159-172), није погодан за драстичнија агогичка „померања“. Одлике принципа *perpetuum mobile*, које су уочљиве у овом ставу, указују на неумољивост осминског пулса, што би изразита флексибилност темпа нарушила. У овом примеру потребно је сагледати утицај артикулационих ознака на примену агогичких средстава. *Staccato* подразумева строжу пулсацију од *legato* начина извођења.⁴⁴ У складу са тим, у основној теми овог става која карактерише А епизоду, може се применити благо агогичко нијансирање попут *rubata* у првом двотакту *legato* артикулације, и његов одговор у виду прецизније временске организације испољен путем *staccato* начина извођења.

⁴⁴ Brown, C., Peres Da Costa, N., *Brahms: Sonata in A major for Violin and Piano – Urtext*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр. 10



Соната за кларинет и клавир, четврти став (тактови 7-12)

Већ споменуте В епизоде овог става (тактови 42-53, и њима кореспондентни 142-153), такође је потребно тумачити доста опрезно у погледу агогичких „померања“. Велике триоле саме по себи доприносе утиску промене метра и темпа, тако да би додатна флексибилност у темпу унутар ових одсека била сувишна. За разлику од њих, трећи и последњи одсек који представља „одмориште“ (привремени прекид устаљеног и континуираног осминског тока), може се тумачити доста слободније у погледу агогике. Акцентоване ненаглашене добе, и поред стабилног ослоња на првој доби такта, и ширеће опсега доводе до кулминације овог одсека и израженог драматског набоја, који подстичу „затезање“ темпа. Са наступом кларинета, може се приступити повратку првобитној пулсацији, односно повратку на основни темпо става, што је логично с обзиром на то да деоница кларинета изводи мотив који обједињује овај став и донекле има улогу лајтмотива. Његово излагање у оквиру основне пулсације и на овом месту, допринеће препознатљивости и доследном тумачењу овог мотива. Ипак, и у том случају долази до привидног успорења, јер досадашњи континуирани осмински ток, који је у готово свим ситуацијама био контрасубјект препознатљивом мотиву, сада карактерише подела такта на четвртине и појава „главе“ тог контрасубјекта у аугментацији (тактови 165, 168, 171). Насупрот томе, могуће је и остати у нешто споријем темпу све до наступа А епизоде. Ова опција јесте производ далеко слободнијег тумачења нотног записа, али ипак оправдана са аспекта музичког контекста. Овај одсек може се тумачити као реминисценција на досадашњи музички ток или као измештање познатог материјала у сасвим нов музички контекст. Осим тога, у том случају би нешто спорији темпо овог одсека допринео

убедљивијем последњем наступу А епизоде, истовремено са повратком првобитне пулсације, чиме би контраст био још упечатљивији.

Соната за кларинет и клавир, четврти став (тактови 158-171)

Осим агогичких ознака, на флексибилност темпа у оквиру појединачних ставова одражавају се и повремено уписане индикације које су, иако у основи карактерног типа, заправо устаљене као одреднице темпа. Један од таквих примера може се уочити у коди првог става *Сонате за виолину и клавир*. Место на коме је уписан *vivace* у овом примеру, пре свега, указује на испољавање његове карактерне особине – ознаци *vivace* претходи статичан одсек, већим делом изграђен на фону једног тона, који представља заустављање тока и „стварање“ атмосфере, тако да *vivace* означава поновно „буђење“, односно „враћање у живот“.



Соната за виолину и клавир, први став (тактови 235-245)

Од изузетног значаја је и сагледавање свих карактерних ознака и њихово тумачење у смислу агогичких „померања“ и флексибилности протока времена. Њихово сагледавање у ширем контексту указује на то да се и, преваходно ознаке за израз и карактер, попут *espressivo*, *teneramente*, *calando*, *dolce*, и других, посредно одражавају на минимална одступања темпа. Заправо, у Брамсовим делима све уписане ознаке, од оних које указују на динамичко нијансирање, карактер, па до оних агогичке природе, осим примарне функције, значајног утицаја имају и на обликовање тона, његово тембровско нијансирање и темпо.⁴⁵ На пример, *teneramente* (нежно) у другој теми првог става *Сонате за виолину и клавир*, изискује и агогичко нијансирање путем *rubato*, односно одузимање и враћање времена унутар музичког тока, које у значајној мери доприноси јаснијем обликовању карактера ове теме. Ипак, с обзиром на то да овај одсек карактерише принцип полиритмије (контрастирање уноси триолна подела у левој руци пијанисте), који увек представља извесну опасност за слободнији третман темпа, и, са друге стране, карактер који указује и изискује спровођење агогике, неопходно је дозирати *rubato* и максимално активирати слушну пажњу, нарочито у моментима дијалогизирања два инструмента. На тај начин, агогика ће допринети еластичности у изразу звучног садејства трослојне фактуре.

⁴⁵ Brown, C., Peres Da Costa, N., *Brahms: Sonata in A major for Violin and Piano – Urtext*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр. 9



Соната за виолину и клавир, први став (тактови 50-54)

Иста ознака, *tenderamente*, постоји и у трећем ставу *Сонате за кларинет и клавир*, у излагању основне мисли става при повратку на А одсек. Она указује на њен „стидљивији“ и обазривији наступ у првом излагању након трија, и тиме доприноси утиску постепеног враћања у плесни карактер овог става. С обзиром на то, сасвим је примерено благо, готово неприметно одступање од почетног темпа, које се већ у току њеног излагања постепено стабилизује, попримајући карактер и темпо са почетка става.

Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 86-101)

У завршници истог става, ознака *calando* упућује на још деликатнији тон, постепено звучно удаљавање и „затезање“ музичког тока.



Соната за кларинет и клавир, трећи став (тактови 129-136)

Примери сличног типа могу се уочити и у *Сонати за два клавира*, с тим што су често у самом нотном запису праћени индикацијама које директније упућују на темпо и евентуална агогичка „померања“, попут *animato*, *tranquillo*, *agitato*.

Динамичко нијансирање у Брамсовим камерним делима често изискује примену агогичког померања. О томе сведочи запажање Фани Дејвис, у којем указује на садејство ова два изражајна средства. Она наводи да је Брамс користио „укосницу“ са циљем истицања изражајности, не само у смислу динамичког нијансирања већ и благог ритмичког одступања. Поред тога указује и на његову склоност ка извесном задржавању појединачних тонова, а чешће и целих мисаоних целина, чиме је показивао да не жели да се отргне од њихове „лепоте“. Из тога, Дејвис закључује да је био склонији задржавању откуцаја и ширењу целе фразе, него спутавању њене изражајности прецизним метрономским пулсом.⁴⁶ У складу са тим, требало би и приступити тумачењу „укосница“. Најчешће, Брамс их спроводи истовремено у обе деонице, а у зависности од музичког контекста разликује се и степен агогичког нијансирања. У све три сонате присутан је велики број музичких фраза и уопште мисаоних целина које је могуће тумачити путем садејства ова два значајна изражајна елемента. Само неки од њих приказани су у примерима који следе.

⁴⁶ Peres Da Costa, Neal, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press, New York, 2012, стр.263



Соната за два клавира, други став (тактови 15-16)



Соната за виолину и клавир, први став (тактови 165-166)

У наредном примеру присутне су „укоснице“ у обе деонице, иако само једну од њих карактерише фактура унутар које је могуће спровести овакав вид динамичког нијансирања, с обзиром на то да друга деоница има статичну функцију педалног тона. Сходно томе, може се претпоставити да присуство „укосница“ у обе деонице указује на Брамсову тежњу ка агогичком нијансирању.

Musical score for two pianos, measures 73-75. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. It features complex chordal textures and rhythmic patterns in both hands. The upper system shows a treble and bass clef with dense block chords and moving lines. The lower system continues the texture with similar harmonic density. The score includes dynamic markings like 'fp' and 'f'. At the bottom left, it says 'Edition Peters' and at the bottom right, '10175'.

Соната за два клавира, први став (тактови 73-75)

10. АРПЕЋИРАЊЕ АКОРАДА И „ДИСЛОЦИРАЊЕ“ МУЗИЧКИХ СЛОЈЕВА

Из специфичности инструмената произилазе и различита изражајна средства која доприносе продубљивању и интензивирању израза. Свакако, једно од најделотворнијих изражајних средстава, код великог броја инструмената и певача, јесте употреба *vibrata*, која на клавиру није могућа. Сходно томе, пијанисти су одувек тежили проналажењу других решења, односно откривању поступака који ће на неки други начин допринети изразитијој експресивности. Неки од њих су арпеђирање акорада и „дислоцирање“ музичких слојева. Изузев њихове примарне улоге изражајних средстава, ови поступци донекле утичу и на агогичко нијансирање дела јер подразумевају извесно одступање од устаљене временске организације.

Сведочења Брамсових савременика указују на његов однос према овим поступцима, а нарочито према арпеђирању акорада. Истичу се опречна мишљења његовог пријатеља, пијанисте и композитора Морица Розентала (Moriz Rosenthal), по којем је Брамс „арпеђирао све акорде“,⁴⁷ насупрот пијанисткињи Флоренс Меј (Florence May), која је тврдила да је на часовима које јој је одржао учила да никако не подржава арпеђирање акорада, већ их користи и доживљава искључиво као специјалне ефекте.⁴⁸ Заправо, обе констатације делимично су тачне. Брамс је био присталица арпеђирања које је музички поткрепљено и вешто уклопљено у фактуру, али не и његове преобилне примене која притом није утемељена у музичком смислу.⁴⁹

⁴⁷ Ову констатацију поткрепљује и критика након Брамсовог извођења његовог *Првог клавирног концерта оп.15* у де-молу из 1864. године. Између осталог, замерено му је непрестано ширење акорада путем арпеђирања у одсецима спорог темпа. Brown, C., Peres Da Costa, N., Bennett Wadsworth, K., *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр.16

⁴⁸ May, Florence, *The Life of Johannes Brahms*, vol.1, Edward Arnold, London, 1905, стр.18. Ипак, многи извори упућују на то да је Меј била склона претеривању по питању неозначеног арпеђирања акорада, које се граничило са добрим укусом јер веома често није било у складу са музичким контекстом. Peres Da Costa, Neal, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press, New York, 2012, стр.140

⁴⁹ Brown, C., Peres Da Costa, N., Bennett Wadsworth, K., *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр.16

Насупрот томе, о Брамсовом односу према „дислоцирању“ своје мишљење износи диригент и музиколог Вил Крачфилд (Will Krutchfield), који је истраживао стари Брамсов снимак са цилиндра (ваљка) извода из *Мађарске игре бр.1* из 1889. године. Он указује на учесталу примену „дислоцирања“ у виду мелодијског гласа који континуирано долази закаснело у односу на бас.⁵⁰ Ове трврдње указују на ниво слободе и флексибилности које извођачи себи могу допустити приликом тумачења нотног записа Брамсових дела.

Анализирајући ознаке за арпеђирање акорада у све три сонате, може се приметити њихово систематично постављање. У највећем броју случајева, оне представљају још један вид акцентуације, односно доприносе подвлачењу одређених акорада, и у складу са тим, подразумевају веома брзо и енергично арпеђирање. Сходно томе, веома често их „прате“ и ознаке за акцентуацију попут ' (акцентовани *staccato*), >, *sf* или *fz*. Независно од врсте камерног ансамбла, Брамс је у све три сонате на идентичан начин уписивао арпеђирање које указује на додатно наглашавање акорада – искључиво ознаком која подразумева арпеђирање у левој руци пијанисте. У *Сонати за два клавира*, и упркос честом удвајању музичког материјала између две деонице, ознаке за арпеђирање, такође, налазе се само у левој руци једне од деоница. Како је најчешће реч о кулминационим тачкама, на тај начин је подстицао другачију звучност акорада са циљем њиховог истицања из окружења, али је ипак задржао и егзактност која обезбеђује вертикалу. У примерима који следе су фрагменти из све три сонате, у којима се може уочити арпеђирање овог типа.



Соната за два клавира, четврти став (тактови 429-423)

⁵⁰ Ibid, стр.15-6



Соната за виолину и клавир, други став (тактови 164-166)



Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 69-72)

Једна од најзначајнијих примена арпеђирања акорада је у смислу подстицања изражајности одређених мотива или, у случају учестале појаве, целих одсека. Најчешће, овај вид арпеђирања сугерише и благо агогичко нијансирање јер подразумева нешто спорије разлагање, услед тежње да допринесе изражајности хоризонтале. У следећем примеру из првог става *Сонате за виолину и клавир* може се уочити ознака за арпеђирање акорда која доприноси обликовању примарне мелодијске линије, у том тренутку преузете из деонице виолине. Слична ситуација понавља се у још пар наврата, с тим што у нотном запису изостаје ознака за арпеђирање. Ипак, с обзиром на то да је реч о акордима које карактерише широки слог, а притом представљају и врхунац фразе, у случају да постоји физичка препрека за њихово симултано извођење, сасвим је примерено спровести арпеђирање и у њима (тактови 4, 9, 25, 161).



Соната за виолину и клавир, први став (тактови 165-167)

Насупрот претходном, у следећем примеру из *Сонате за два клавира* може се уочити утицај арпеђираних акорада на обогаћивање фактуре у деоници пратње, односно првог клавира, које посредно доприноси изражајности водећег музичког материјала у деоници другог клавира.

Соната за два клавира, други став (тактови 10-12)

Садејство два претходно приказана типа арпеђирања у служби изражајности, спроведеног у водећој деоници у првом случају, и у оквиру хармонизоване пратње у другом, може се приметити у примеру који следи из коде првог става *Сонате за кларинет и клавир*. У њему је нарочито изражен и утицај арпеђирања на благо „затезање“ музичког тока. Томе доприноси и индикација *sostenuto ed espressivo*, која оставља довољно простора за арпеђирање акорада у служби изражајности и дијалогизирање два инструмента, кларинета и клавира.



Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 214-218)

Изузев ових примера у којима је арпеђирање назначено у нотном запису, спровођење овог поступка у служби изражајности могуће је и на многим другим местима у оквиру ове три сонате. Слободнији вид тумачења музичког текста који подразумева и арпеђирање акорада мимо означених места, утемељен је на констатацији да су управо пијанисти блиски Брамсу и Клари Шуман, који су то и одобравали изузев у ситуацијама у којима је производ лоше навике и када само себи представља циљ, учестало користили овај поступак као изражајно средство. На тај начин, пијанисти су успостављали хармонску хијерархију, омогућавали „дисање“ музичког тока и подстицали певљивост мелодијских линија.⁵¹ О томе сведоче, између осталих, и интерпретације Илоне Ајбеншиц (Inna Eibenschutz) и Аделине де Ларе (Adelina de Lara), Клариних ученица које су оствариле близак однос и са Брамсом. На пример, анализирајући интерпретације Илоне Ајбеншиц примећује се учестала примена арпеђирања у служби динамичког нијансирања у виду тзв. „укоснице“.⁵²

У примеру који следи из *Сонате за виолину и клавир* може се уочити присуство „укосница“, које указује на динамичко обликовање мотива у деоници виолине. Овај мотив заправо је „глава“ прве теме овог става приказана у огледалу (у левој руци клавирске деонице је у свом основном облику). Његова хармонизација у деоници клавира додатно подстиче динамичко нијансирање јер врхунац овог мотива прати умањени акорд. У складу

⁵¹ Peres Da Costa, Neal, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press, New York, 2012, стр.187

⁵² Brown, C., Peres Da Costa, N., Bennett Wadsworth, K., *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015, стр.18

са тим, арпеђирање другог акорда у овом кратком, симултано спроведеном мотиву и у деоници клавира, може допринети још изразитијем динамичком нијансирању.



Соната за виолину и клавир, први став (тактови 111-113)

Такође, у другом ставу *Сонате за кларинет и клавир*, арпеђирање акорда на првој доби у левој руци (такт 20) може допринети изражајности. Заправо, овај поступак довео би до подвлачења шестог ступња, који изненада наступа уместо очекиваног разрешења доминантине доминанте и доминанте у тонику Ас-дура (DD-D-T), следа догађаја карактеристичног за варљиву каденцу. Осим тога, арпеђирање овог акорда подстиче и хоризонтално вођење мелодијске линије и њено „природније“ надовезивање на деоницу кларинета.



Соната за кларинет и клавир, други став (тактови 17-20)

Поред арпеђирања које доприноси вертикалном наглашавању и оног које подстиче изражајност мелодијске линије, може се приметити и утицај арпеђирања на бољу прегледност фактуре. То се јасно може уочити у следећем примеру, у којем арпеђирање

октава потпомаже њихово истицање из густо организоване фактуре. Веома је значајна доследност у спровођењу ових арпеђа, јер они означавају почетак мотива, од којег је иначе сачињен и цео одсек, најпре у свом основном облику (тактови 127-133), а затим и у диминуцији (тактови 134-137).

The image shows a musical score for two pianos, measures 122-137. It consists of two systems of staves. The first system has two staves per system, and the second system also has two staves per system. The music is in F major and 3/4 time. The first system includes a 'poco f marcato' marking. The second system includes 'cresc.' markings. The music consists of arpeggiated chords and melodic lines in both hands.

Соната за два клавира, четврти став (тактови 122-137)

За разлику од арпеђирања акорада, које је у Брамсовој партитури најчешће и забележено, „дислоцирање“ музичких слојева не дефинишу специфичне индикације, већ оно произилази искључиво из индивидуалних извођачких афинитета. Овај поступак подразумева мању или већу дозу одступања од синхронизације музичких слојева, најчешће подељених у леву и десну руку, при чему је знатно чешће применљив и ефектнији начин, извесно кашњење мелодијске линије у односу на пратњу или деоницу баса. Степен

„дислоцирања“, односно луфт (простор) који се ствара између музичког слоја који остаје доследан устаљеној временској организацији и оног који са малим закашњењем наступа, иако зависи од индивидуалног „укуса“ извођача, требало би да одражава и доприноси одређеном карактеру или драматургији. На пример, пораст драматског набоја често условљава и изразитију експресивност, тако да је у тим ситуацијама сасвим примерен и израженији степен „дислоцирања“.

Извођачка пракса током XIX и прве половине XX века подразумевала је учесталу примену „дислоцирања“ као изражајног средства. О томе сведоче извођења пијаниста који су били под директним Брамсовим утицајем, сходно томе што су били ученици Кларе Шуман, попут Фани Дејвис, Аделине де Ларе, Леонарда Борвика (Leonard Borwick).⁵³ Осим њих, „дислоцирање“ су користили и пијанисти који нису били у окружењу Брамса и његових блиских сарадника. На пример, Сигисмунд Талберг (Sigismond Thalberg) је сматрао да се у споријим темпима ствара интересантан ефекат уколико мелодијска линија наступа након баса приликом сваког првог откуцаја у такту или пак само на почетку музичке фразе, са напоменом да временски интервал у којем наступају та два музичка слоја мора бити сведен на минимум.⁵⁴ Такође, о значају „дислоцирања“ говорио је и Теодор Лешетицки (Theodor Leschetizky) који је сматрао да тај поступак даје мелодијској ноти „рељефност и ефекат мекоће“.⁵⁵ Од друге половине XX века па до данас, примена овог поступка је све умеренија и економичнија.

Са аспекта камерне музике, „дислоцирање“ музичких слојева у клавирској деоници може представљати изазов у виду нарушавања синхронизације два инструмента, услед и минималног „померања“ до којег долази у односу на устаљену временску организацију. Заправо, невешто спровођење овог поступка, које не указује директно на намеру, може се окарактерисати и као ритмичка непрецизност, односно неусаглашеност

⁵³ Детаљан преглед дела и одсека у којима су наведени пијанисти (али и многи други) примењивали овај поступак садржан је у Brown, C., Peres Da Costa, N., Bennett Wadsworth, K., *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015.

⁵⁴ Thalberg, Sigismond, *L'art du chant appliqué au piano*, op.70, 1st series, Paris, 1853, стр.2

⁵⁵ Brée, Malwine, *The Groundwork of the Leschetizky Method* (trans. Theodor H. Baker), Haskell House Publishers, New York, 1902, стр.72-3

два инструмента. Због тога, изразитију примену овог поступка, који је превасходно одлика солистичког извођења, најбоље је употребљавати на местима у којима је клавирска деоница привремено и једини звучни извор. Поред тога, од суштинске важности је узети у обзир и тип излагања фактуре, те проценити да ли је уопште могуће приступити спровођењу овог поступка. Одсеци у којима Брамс на различите начине сугерише чвршћу конструкцију и прецизнију временску организацију, није пожељно тумачити на овај начин јер би се то одразило на нарушавање устаљене временске организације (на пример, трећи став и велики део четвртог става *Сонате за два клавира*, четврти став *Сонате за кларинет и клавир*). Такође, ни плесни карактери не омогућавају „дислоцирање“ јер би се на тај начин угрозила вертикала као основа сваког играчког карактера (трећи став *Сонате за кларинет и клавир*, одсеци *Vivace* из другог става *Сонате за виолину и клавир*). Још један облик фактуре који изискује додатни опрез јесу метро-ритмички конфликти, нарочито они до којих долази између деоница два инструмента.

Посматрајући врсту ансамбла којој су намењене, најмање могућности за спровођење идеје „дислоцирања“ оставља *Соната за два клавира*. Првенствено, на то утиче другачији тип разраде фактуре у односу на друге две сонате, односно организација фактуре у складу са медијумом клавирског дуа. У целом циклусу готово да не постоји дуже паузирање у оквиру неке од деоница које би омогућило слободнији приступ једног од извођача и примену овог поступка. То подразумева да би се евентуално „дислоцирање“ морало спроводити у оквиру две деонице, што није немогуће али ипак представља отежавајућу околност. Осим тога, чести су облици фактуре који онемогућавају дислоцирање, као што су: паралелно излагање истог музичког материјала, учестало прожимање фактуре на микро-плану између деоница, канонска разрада, удвајање мелодијских линија унутар засебних деоница. Једна од ретких ситуација у којој је оправдано применити „дислоцирање“ музичких слојева јесте излагање прве теме првог става. Након увода у којем је присутна градација драматског набоја, наступ прве теме у свом оригиналном облику уједно је и циљ, односно кулминациона тачка. Сходно томе, сасвим је примерено подвући њен почетак (прелаз са доминанте на тонику) „дислоцирањем“ – у овом случају, најбоље је решење закаснити са наступом свих осталих музичких слојева у односу на бас, тон еф из леве руке деонице другог клавира, јер се на тај начин, извесним кашњењем, додатно подвлачи почетак теме (у десној руци деонице другог

клавира). Свакако, целу ову тему могуће је третирати слободније у овом смислу, што је оправдано са аспекта драматургије и „дугог даха“ који је одликује. Ипак, не треба сметнути с ума да претеривање доводи до губитка ефекта и несвесног заласка у манирски тип извођења.



Соната за два клавира, први став (тактови 11-15)

Соната за виолину и клавир пружа далеко више простора за спровођење „дислоцирања“. Првенствено, то се односи на први став, у којем су еластичност и флексибилност у тумачењу протока времена значајно изражајно средство. У следећем примеру, приказан је одсек у којем би идеја „дислоцирања“ у значајној мери допринела изражајности. С обзиром на то да је реч о музичкој фрази коју карактерише изражен динамички раст, први, сведенији начин подразумева само истицање кулминационе тачке путем њеног „дислоцирања“ (такт 198), док би други начин подразумевао слободније тумачење целе фразе, односно градацију овог поступка од минималног временског одступања (такт 195), преко умереног (такт 196), до најизразитијег (такт 198). Ипак, с обзиром на то да овом одсеку претходи друга тема, њен први наступ у којем је водећа улога додељена клавиру, која такође оставља довољно простора за слободнији проток времена (што се може видети у следећем примеру), друга опција која подразумева „дислоцирање“ свих значајних акордских сазвучја, граничила би се са добрим „укусом“

извођача и могла тумачити као одраз манирског стила. Такође, динамичка и хармонска припрема кулминационе тачке ове фразе (такт 198) постављена је у оквиру двотакта, што омогућава постепено „ширење“ музичког тока које резултира „дислоцирањем“ при достизању врхунца. Насупрот томе, у првом двотакту су присутни интонативни скокови који и без додатних изражајних средстава у довољној мери доприносе подвлачењу тих акордских сазвучја (тактови 195 и 196). На тај начин и они директно учествују у динамичкој и драматској градацији ове музичке фразе.



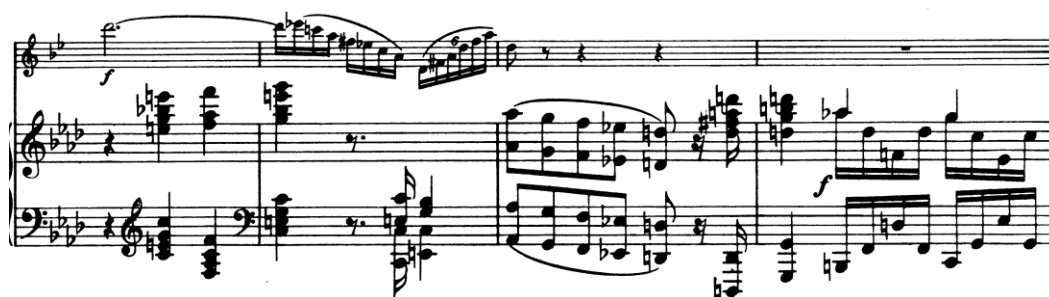
Соната за виолину и клавир, први став (195-198)

У следећем примеру из ове сонате може се уочити водећа улога клавирске деонице у излагању друге теме. На спровођење „дислоцирања“ значајан утицај има „укосница“ која већ у самом почетку указује на извесно кашњење прве добе у десној руци, са циљем истицања задржице. Тај поступак може се поновити и у другом такту, чак и израженијим „дислоцирањем“, јер ширење опсега доводи до врхунца ове фразе који, такође, карактерише задржица. Након тога долази до скупљања опсега и динамичког повлачења које, иако и даље садржи задржице, указује на постепено попуштање и у погледу драматургије, те нема основа нити потребе за спровођењем „дислоцирања“.



Соната за виолину и клавир, први став (тактови 50-54)

У *Сонати за кларинет и клавир*, упркос знатно чвршћој и ритмички стабилнијој конструкцији у односу на *Сонату за виолину и клавир*, такође се могу уочити места на којима би „дислоцирање“ допринело убедљивости израза. Једно од њих је кулминациона тачка у оквиру друге теме првог става. Цео овај одсек карактерише градација која доводи до изразитог драматског набоја у тренутку када деоница клавира остаје једини звучни извор. Како би се појачао ефекат динамичког и драматског врхунца, може се употребити „дислоцирање“ музичких слојева – приликом аугментације мотива (друга доба у такту 68) закаснити са наступом десне руке, односно примарног музичког материјала који је изложен у горњем гласу десне руке.



Соната за кларинет и клавир, први став (тактови 65-68)

У следећем примеру може се видети фрагмент из саме завршнице другог става ове сонате, у којем клавирска деоница има кључну улогу у обликовању последњег динамичког развоја пред повратак у *p* динамичко окружење и постепеног музичког „удаљавања“. Скривени двоглас у десној руци изискује интонирање интервала кварте (прелаз између тактова 71-72), чему доприноси и слично обликован мотив у деоници кларинета, а нарочито интервала сексте (прелаз између тактова 72-73), приликом којег је „дислоцирање“ значајно изражајно средство које доприноси обликовању динамичког врхунца.



Соната за кларинет и клавир, други став (71-74)

11. ЗАКЉУЧАК

Разноврсност интерпретативних приступа у тумачењу клавирске деонице у Брамсовим дуо сонатама које су предмет овог истраживања пре свега произилази из врсте камерног ансамбла којој је одређена соната и намењена. Клавирски дуо подразумева два звучна извора која услед истих тонских специфичности омогућавају поистовећивање звука, док дуо разнородних инструмената подразумева два извора различитих звучних карактеристика која највиши ниво звучног садејства достижу путем принципа прилагођавања. Из ове констатације може се закључити и да је истраживачки пут у овим сонатама донекле различит од тренутка сагледавања и одабира пијанистичких изражајних средстава која ће на најбољи начин осликавати музички контекст одређене сонате, притом не нарушавајући баланс у оквиру ансамбла.

Анализирајући историјски контекст, установљено је да све три дуо сонате на посебне начине осликавају Брамсов стваралачки процес. У *Сонати за два клавира* присутан је нешто дужи еволутивни пут који је подразумевао више верзија истог дела намењених различитим врстама камерних ансамбала. Осим карактеристика Брамсове личности и тежње ка најбољем могућем решењу, томе је допринело и мишљење његових блиских пријатеља Кларе Шуман и Јозефа Јоакима, што је само показатељ узајамног поштовања и, периодичног утицаја који су имали на Брамсово стваралаштво. У *Сонати за виолину и клавир* евидентан је утицај ванмузичког контекста који је инспирисао Брамса и послужио му као путоказ у креирању музичке идеје. *Соната за кларинет и клавир* по композиционом методу, музичком језику, изразу и односу две деонице приказује Брамсово позно стваралаштво у пуном сјају, и представља прави пример апсолутне музике чија је снага у суштинском значају њених музичких идеја.

У све три сонате евидентно је композиционо мајсторство у погледу организације фактуре, разраде вишеслојног музичког ткива и спровођења сложених метро-ритмичких образаца. Уједно, то су и одлике фактуре које упућују на успостављање хијерархије тонских нивоа као императива приликом креирања интерпретације. Изузетно је значајно сваку мелодијску линију третирати самостално као значајн део музичког ткива, јер и у

ситуацијама у којима нема улогу водећег музичког слоја, она је важан део унутрашњег тока, у Брамсовим делима изузетно рељефног и богатог. Често се могу уочити и линије које хоризонтално пролазе кроз деонице оба инструмента. Посебну пажњу требало би посветити таквом поступку у сонатама за разнородне инструменте, јер је приметна склоност извођача ка креирању тонских планова у односу на одлике сопственог инструмента, а не у складу са значајем и улогом музичког материјала који износе. Најчешће, производ тога је постављање, у овом случају, виолине и кларинета за носиоце целокупне фактуре, што је показатељ неразумевања музичког контекста и ауторове замисли.

Аналитичност у разматрању музичког текста резултирала је сагледавањем одабраних техничко-изражајних елемената и поступака који у највећој мери доприносе обликовању интерпретације. Разматрани су артикулација, акцентуација, педал, агогика, арпеђирање акорада и „дислоцирање“ музичких слојева, и извршена компарација употребе изражајних средстава у односу на врсту камерног ансамбла. Сваки од њих представља изузетно значајно изражајно средство којим је могуће „продубити“ израз, али и диференцирати музичке слојеве, поново у служби креирања звучних нивоа. Предложена интерпретативна решења која подразумевају разноврсну употребу свих наведених пијанистичких изражајних средстава и поступака, утемељена су на историјском контексту настанка сваке сонате, теоријским чињеницама, претпоставци ауторове замисли и анализи фактуре.

Богатство клавирских деоница у Брамсовим дуо сонатама пружа неисцрпне могућности истраживања које доводе до разноврсних тумачења и интерпретативних приступа. Тесно прожимање аргумената поткрепљених истраживачким радом и личног промишљања које произилази из извођачке праксе, били су основа на којој сам изградила сопствени интерпретативни приступ.

12. СПИСОК ЛІТЕРАТУРЕ:

1. Banowetz, Joseph, *The Pianist's Guide to Pedaling*, Indiana University Press, Bloomington, 1985.
2. Berger, Melvin, *Guide to Sonatas – Music for one or two instruments*, New York, Anchor Books Doubleday, 1991.
3. Brahms, Johannes, *Klavierquartett g-moll Opus 25*, 1st edn., Bon, 1863.
4. Brée, Malwine, *The Groundwork of the Leschetizky Method* (trans. Theodor H. Baker), Haskell House Publishers, New York, 1902.
5. Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, 1999.
6. Brown, C., Peres Da Costa, N., *Brahms: Sonata in A major for Violin and Piano – Urtext*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015.
7. Brown, C., Peres Da Costa, N., Bennett Wadsworth, K., *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter Kassel, Basel, 2015.
8. Cai, Camilla, „Brahms's Pianos and the Performance of His Late Works“, *Performance Practice Review*, vol.2, 1989.
9. Dunsby, Jonathan, *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical Approaches to Four Works*, UMI Research Press, Ann Arbor, Mich., 1981.
10. Erb, J. Lawrence, *Brahms*, J. M. Dent and Sons, London, 1934.
11. Ferguson, Howard, *Keyboard Duets from the 16th to the 20th Century for One and Two Pianos*, New York, Oxford University Press, 1995.
12. Frisch, Walter, *Brahms and His World*, Princeton University Press, New Jersey, 1990.
13. Gillespie, John, *Five Centuries of Keyboard Music*, Dover Publications, New York, 1972.

14. Goertzen, Valerie Woodring, *The Piano Transcriptions of Johannes Brahms*, University of Illinois, 1987.
15. Gordon, Stewart, *A History of Keyboard Literature Music for the Piano and its Forerunners*, Schirmer Books, New York, 1996.
16. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti (prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima)*, Prosveta, Beograd, 1968.
17. Hinson, Maurice, *Music for More than One Piano*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.
18. Hinson, Maurice, *The Piano in Chamber Ensemble*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.
19. Kalbeck, Max, *Johannes Brahms*, vol.IV/1, Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin, 1921.
20. Keys, Ivor, *Brahms Chamber Music*, British Broadcasting Corporation, London, 1978.
21. Krebs, Harald, "Some Extensions of the Concept of Metrical Consonance and Dissonance", *Journal of Music Theory*, 31/1, 1987, str. 99-120.
22. Matthews, Denis, *Brahms Piano Music*, British Broadcasting Corporation, London, 1978.
23. May, Florence, *The Life of Johannes Brahms*, vol.1, Edward Arnold, London, 1905.
24. Molar, Aleksandar, „Počeci i značaj romantičarskog lutanja polovinom 18. veka“ *Etnoantropološki problemi* (8-1), 2013, str. 261-276.
25. Moldenhauer, Hans, *Duo pianism*, Chicago Musical College Press, 1950.
26. Musgrave, Michael, *The Music of Brahms*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985.

27. Neigauz, Genrih, *O umetnosti sviranja na klaviru/Zapisi pedagoga*, drugo izdanje. (prev. Nina Misočko i Dragica Ilić), Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, Beograd, 2005.
28. Newman, William S., „Concerning the Accompanied Clavier Sonata“, *The Musical Quarterly* 33/3, 1947, str. 327-349.
29. Nikolajević, Snežana, *Klavirski duo: kao odraz opšte evolucije muzike*, Udruženje kompozitora Srbije, Beograd, 1990.
30. Nikolajević, Snežana, *Saputnik kroz kamernu muziku*, Muzička omladina, Beograd, 1978.
31. Peres Da Costa, Neal, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford University Press, New York, 2012.
32. Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1998.
33. Popović-Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Clio, Beograd, 1996.
34. Radice, Mark A., *Chamber Music: An Essential History*, The University of Michigan Press, United States od America, 2012.
35. Rosenblum, Sandra, “Pedaling the Piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present”, *Performance Practice Review*, vol.6, 1993.
36. Rosenblum, Sandra, “The Uses of *Rubato* in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries”, *Performance Practice Review* 7, 1994, str. 33-53.
37. Schoenberg, Arnold, *Style and Idea*, Faber and Faber, London, 1975.
38. Scott, Anna, „Reinterpreting Michael Musgrave and Bernard D. Sherman's Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style”, *New Sound* (37-1), 2011, str.75-79
39. Spies, Mina, *Hermine Spies: ein Gedenkbuch fur ihre Freunde*, 3rd enlarged edition, Leipzig, 1905.

40. Šobajić, Dragoljub, *Slušanje zamišljenog: Betoven - Šopen - Brams: eseji iz klavirske muzike*, Dom omladine „Budo Tomović“, Muzička akademija – Cetinje, Podgorica, 1998.
41. Thalberg, Sigismond, *L'art du chant appliqué au piano*, op.70, 1st series, Paris, 1853.
42. Ulrich, Homer, *Chamber music*, Columbia University Press, New York, 1966.