

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за камерну музику

**Танасковић Милица**

**КАМЕРНИ АСПЕКТ ИЗРАЖАЈНИХ СРЕДСТАВА  
КЛАВИРА У СОНАТАМА ЗА ВИОЛИНУ И  
КЛАВИР В. А. МОЦАРТА**

Докторски уметнички пројекат

Ментор:

доцент др уметности Дејан Суботић

Београд, 2014. године

"Ни висок степен интелигенције, нити машта,  
као ни обоје заједно не чине генија.  
Љубав, љубав, љубав, то је душа генија."

*Волфганг Амадеус Моцарт*

## Садржај:

<b>1.</b>	Увод.....	3
<b>2.</b>	Специфичност соната за виолину и клавир В. А. Моцарта.....	9
2.1.	Сонате раног периода ( Париз, Лондон, Хаг ).....	24
2.2.	Сонате средњег периода ( Мајнхам, Париз ).....	34
2.3.	Сонате позног периода ( Беч, Салцбург ).....	39
<b>3.</b>	Начини интерпретације изражајних средстава клавира.....	50
	у сонатама за виолину и клавир В. А. Моцарта	
3.1.	Тембр.....	51
3.2.	Употреба динамичких изражајних средстава.....	52
3.3.	Артикулација, фразирање, ритам.....	56
3.4.	Темпо и агогичке компоненте.....	60
3.5.	Орнаментација.....	65
<b>4.</b>	Трансформација улоге клавира у сонатама за виолину.....	71
	и клавир В. А. Моцарта	
<b>5.</b>	Извођачке технике и начини учешћа клавира у сонатама .....	75
	за виолину и клавир В. А. Моцарта	
<b>6.</b>	Закључак.....	86
<b>7.</b>	Рекли су о Моцарту.....	91
<b>8.</b>	Литература.....	92

# 1. УВОД

У специфичном оригиналном свету музике генијалног аустријског класичног композитора Волфганга Амадеуса Моцарта ( *Wolfgng Amadeus Mozart* ), посебно место заузимају дела за камерне ансамбле. Значајан део тих дела чине сонате за виолину и клавир. Упркос својој популарности међу савременим извођачима, а посебно међу педагозима, оне су ретко поље интересовања истраживача и не постоји велики број студија о њима. У монографијама посвећеним укупном Моцартовом стваралаштву увек се нађе поглавље или неколико страница о сонатама за виолину и клавир, али изузетно се ретко појављују као предмет посебног проучавања. Разлог сигурно није тај што су Моцартове сонате јасне за разумевање. Напротив, у вези са њима појављују се бројна важна питања и проблеми које ћу у овом раду покушати да разјасним. Неки од ових проблема су проблем приступа самом жанру, који се доста разликује од данашњег. Пре свега мислим на третман клавирске деонице у сонатама за виолину и клавир, која је у Моцартово доба била доминантна у односу на виолинску деоницу. Данас је та улога углавном равноправна или чак виолина често преузима доминантну улогу у интерпретацији појединих извођача, с обзиром на то да су ове сонате постале саставни део литературе за виолину. На тај начин, на жалост, улога клавира у оваквим извођењима бива постављена у други план. С тим у вези јавља се и проблем пијанистичке технике и интерпретације, која је условљена самом фактуром дела, специфичностима инструмената и музичког мишљења одређене епохе.

У XVIII веку и у првој половини XIX века у целој Европи биле су веома распрострањене сонате за клавир са пратњом мелодијских инструмената ( виолине, флауте, виолончела, као и других гудачких и дувачких инструмената ). Жанр се формирао у Француској - Жозеф Касанеа де Мондовил ( *Jozef Kassanea de Mondoville* ) је први написао *6 соната за чембало уз пратњу виолине*. Након њега је Жан - Филип Рамо ( *Jean Philipe Rameau* ) писао *Триокомаде*, преузимајући жанр музике са пратњом, коју је писао и Луј Купрен ( *Louis Couperin* ). Жанр сонате са пратњом су од Француза преузели Немци. Имена попут Јохана Шоберта ( *Johann Schobert* ), Хермана Фридриха Раупаха ( *Hermann Friedrich Raupah* ), Николаса Јозефа Хилмандла ( *Nikolaus Joseph Hüllmandel* ), а нарочито Јохана Кристијана Баха ( *Johann Christian Bach* ) имала су значајан утицај на младог Моцарта када је овај жанр у питању.

Стваралаштво Јохана Кристијана Баха је постало спона између италијанског клавирског стила и Моцартовог сонатног и пијанистичког стила. Као композитор соната и концерата у „рококо“ стилу он је имао велики утицај на Моцарта, нарочито на његов концертни стил - по томе је био претеча Моцарта.

У композиторском опусу Јохана Кристијана Баха значајно место заузимају сонате и концерти за клавир. Компонувао је у галантном стилу, уводећи многобројне новине у техници свирања на клавиру. На његово стварање велики утицај је извршила италијанска музика, што је приметно у јасноћи мелодијске линије, кантабилности и прегледности структуре. Бахове распеване теме, умерено коришћење изражајних мотива ( нпр. апођатура ), затим тематски контрасти и постизање драматике коришћењем модулација постале су главне карактеристике Моцартовог компоновања. Моцарт је иначе био привучен жанровима које су били најзаступљенији у стваралаштву Ј. К. Баха - сонатама и концертима за клавир, симфонијама и операма.<sup>1</sup>

Моцарт је прерадио три сонате Ј. К. Баха из позног периода у концерте за инструменте са диркама. Осим што су имали сличне стилске карактеристике, В. А. Моцарт и Ј. К. Бах су имали још једну сличност - обојица су ценила повезаност са публиком и компоновали су музику која је свима била доступна, пре свега извођачима - аматерима.

Један од кључних жанрова XVIII века био је жанр сонате за виолину и клавир, који је за више од пола века преживео бурну еволуцију. Крајње тачке те еволуције одређују два принципијелно различита, али међусобно генетски повезана жанра: соната са пратњом из шездесетих година XVIII века, блиско повезана са музичким настајањем, и камерна "дуо соната" ( 1780. године ) - велико дело концертне природе. Промене у овом жанру покриле су све основне параметре жанра, од сфере настајања, технике свирања, до стила, посебне текстуре и равнотеже у ансамблу. У овом процесу Моцартове сонате су одиграле врло важну улогу. Моцарт је направио прекретницу у западноевропској инструменталној музичкој епохи: тада актуелна соната са пратњом у његовом стваралачком опусу еволуирала је у велико камерно дело.

---

1 Portowitz, Adena, *The J. C. Bach – Mozart Connection*, [http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06-2/8\\_Bach-Mozart](http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06-2/8_Bach-Mozart), 95

Крајем XVIII века значајно је порасла популарност камерне музике са клавиром. Док су ансамбли попут гудачког квартета и дувачког октета по правилу подразумевали учешће професионалних музичара и били резервисани за богате домове и аристократске породице, ансамбле окупљене око клавира у кућним ( камерним ) условима било је могуће саставити у све већем броју грађанских породица, где су њихови чланови били аматери - пијанисти. Пракса шифрованог баса постала је прошлост. Тренд кућног и салонског музицирања био је присутан у скоро свим европским музичким центрима, а поготово у Лондону и Бечу, као и у немачким градовима.<sup>2</sup> Овим је била одређена и судбина соната за виолину и клавир, које су често биле извођене на оваквим манифестацијама и од стране мноштва музичара аматера.<sup>3</sup> Моцарт је често негативно коментарисао ова извођења у својим писмима оцу и није био много благонаклон у тим критикама.<sup>4</sup> Као музичар који је тежио перфекционизму и савршенству у стварању био је нетолерантан на површност и сиров таленат својствен оваквим музичарима.

---

2 Sadie, Stanley, *Mozart: The Early Years, 1756-1781* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 89.

3 Бялый И. Е, *Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра*, Москва, 1989, 25

4 Schonberg, C. Harold, *The Great Pianists*, Beograd, Dereta, 2005. Prev. Trbojević G., 35

Временом је кућно и салонско музицирање постепено уступало место концертима, на сценама концертних дворана аматери су уступали место професионалцима - виртуозима; веома значајно мењао се и репертоар: на првом месту биле су симфоније и инструментални концерти. Јавни концерти у XVIII веку су били права реткост. У почетку су били прави спектакли. Најважнији је био солиста, који на концерту никада није наступао самостално него често са још неколико музичара аматера. Ако би гостовао у родном граду неког другог композитора, извођач би на репертоар ставио и неко његово дело. Солиста је свирао своје композиције, јер су скоро сви извођачи тога времена били и композитори. Први јавни реситал на клавиру извео је Јохан Кристијан Бах у Лондону, у Енглеској.<sup>5</sup>

Наравно, камерна музика није остала по страни: у продужетку друге половине XVIII века у великој мери су се еманциповали жанрови гудачког квартета и клавирског трија. Соната за виолину и клавир је постепено мењала свој изглед. Развој класичне сонате учинио је инструменталну музику класичног стила веома богатом и разноврсном, а довео је и до извесне стандардизације музичког облика, као и инструменталних састава.

Када се посматра место камерне музике у Моцартовом стваралаштву до изражаја долази његова универзалност. Главне карактеристике Моцартовог стваралаштва и чиниоци његовог јединственог стила дошли су до изражаја управо на овом пољу. Ту се огледа његова огромна способност асимиловања, захваљујући којој је на потпуно личан начин усвојио наслеђе својих претходника, као и тенденције својих савременика. Остао је доследан себи, усвајајући само оно што му је одговарало.

---

<sup>5</sup> Portowitz, Adena, *The J. C. Bach – Mozart Connection*, [http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06-2/8\\_Bach-Mozart](http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06-2/8_Bach-Mozart), 93

Моцарт не спада међу ствараоце и извођаче који су своје савременике засенили новинама у музици. Сви елементи музичке архитектонике и новине у формалном и техничком смислу које је употребљавао углавном су откривени пре њега. Он је дао њихову синтезу.

Техничке и изражајне недостатке тадашњих инструмената Моцарт је превазилазио коришћењем различитих изражајних средстава. Целокупност његових соната, укључујући особине композиције, драматургију, фактуру и изражајна средства, ( орнаментацију, артикулацију и фразирање, ритам и темпо, динамику, тембровну и акустичку равнотежу, агогику ) налазе своје објашњење у теоретском и извођачком знању његовог времена. Стога је и данас у широкој употреби историјски приступ тумачењу музике старих епоха и чини се најадекватнијим и најперспективнијим.

Сонате за клавир и виолину В. А. Моцарта укорене су у музичкој пракси XVIII века и из тог контекста произилазе више или мање адекватне интерпретације и тумачења.

Између настанка раних и зрелих Моцартових соната постоји значајан временски размак ( 12 година ) па су многи научници склони да их изоловано проучавају. По правилу, највеће интересовање изазивају каснији радови, а рани, као ученички, дуго су остајали у сенци.

Међутим, то не мења општу слику, јер у овом тренутку не постоји свеобухватан рад савременика из кога би истраживач могао да прикупи све њему неопходне информације. Главни извор информација су класична дела Хермана Аберта ( *Hermann Abert* )<sup>6</sup> и Алфреда Ајнштајна ( *Alfred Einstein* )<sup>7</sup>, иако је у њима сонатама за виолину и клавир дато друго место.

У монографији А. Ајнштајна *Моцарт. Личност. Стваралаштво* ( *Mozart: His character, His work* ) - поднаслов *Камерна музика са клавиром* овом жанру посвећено је свега неколико страница: језгровито, концизно, али кратко уз наглашавање чињеница о настанку соната, подели на три стваралачка периода и неким специфичностима везаним за те периоде. У истраживању Хермана Аберта о овим сонатама је писано везано за информације о животу и делу Моцарта, и због тога фрагментовано, а не организовано.

---

6 Abert, Hermann, *W.A.Mozart*, New Haven: Yale University Press, 2007, Cliff Eisen, ed.& Stewart Spencer, trans.

7 Einstein, Alfred, *Mozart: His character, His work*, London, Panther Arts, 1979

Сонате за виолину и клавир В. А. Моцарта су већином биле замишљене као соло сонате за клавир, а виолинска деоница је могла бити изузета, што се нарочито односи на ране сонате. Моцарт је идеју клавира као водећег инструмента углавном задржао током целог свог стваралаштва. Данас су ове сонате саставни део литературе за виолину и углавном се тако третирају. Често се и концерти камерне музике, на чијем се репертоару налазе, најављују као виолински реситали. У интерпретацији данашњих извођача у овим сонатама клавир често има подређену улогу у односу на виолину и служи као њена „пратња“, што је потпуно супротно замисли композитора, па чак и данашњој пијанистичкој извођачкој уметности тако да остаје отворено питање како је дошло до таквог извођачког тренда.

Са пијанистичког аспекта и аспекта примене изражајних средстава клавира у камерним сонатама за виолину и клавир В. А. Моцарта до сада се на нашим просторима, а и шире, нико није детаљно бавио.

Анализирајући Моцартове сонате за виолину и клавир у овом раду ћу истражити начине примене различитих изражајних средстава клавира у циљу остваривања стилских оквира и тежње ка камерном звуку ансамбла.

Са извођачког аспекта пијанисте, користећи литературу и сопствено искуство у интерпретацији ових соната, истражићу начине интерпретације изражајних средстава клавира који доприносе грађењу целокупног уметничког израза извођеног камерног дела.

У оквиру свог рада анализираћу сонате из сва три стваралачка периода В. А. Моцарта ( рани период - сонате настале у Паризу, Лондону и Хагу, средњи период - сонате настале у Мајнхајму и Паризу и зрели стваралачки период - сонате настале у Бечу и Салцбургу ), како бих приказала трансформацију улоге клавира и употребу различитих извођачких техника. Ову анализу ћу употпунити извођењем следећих клавирских соната: Сонате Бе - дур, KV 31, Сонате Ге - дур, KV 301, Сонате Ге - дур, KV 379 и Сонате Бе - дур, KV 454.

У формирању Моцарта као уметника велику улогу остварила је његова наднационална и надвременска свест о значењу и вредности музике, због чега он у својим делима није ограничен националним карактером, временским и просторним оквирима. Напротив, иако је своја дела Моцарт наменио времену у коме су настајала, уметницима чијем су извођењу била намењена и приликама за које су стварана, он је остао интернационалан и савремен у сваком значењу, чиме је оправдана потреба за изградом овакве теме.

## 2. СПЕЦИФИЧНОСТ СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР В. А. МОЦАРТА

Специфичност соната за виолину и клавир В. А. Моцарта огледа се у фактури, третману деоница, у чињеници да је током свог живота и стваралаштва до краја остао веран сонати са пратњом и у различитом третману и улози клавира кроз своје различите стваралачке периоде. Те специфичности настале су као последица његовог личног односа према узорима у стваралаштву, инструментима и извођачима.

Када посматрамо Моцартове сонате за виолину и клавир стичемо утисак да су оне лагане, лепршаве, без веће проблематике, поготово у односу на каснија дела овог жанра код романтичара. Ипак, његови савременици су стављали примедбе на необичне ефекте, коришћење хроматских мелодија и дисонантних хармонија у циљу наглашавања снаге музичког израза, нарочито у сонатама зрелог Моцартовог доба, као што је соната Ес - дур, KV 302.

Соната Ес - дур, KV 302, I став

У развојном делу сонате KV 454, у Бе - дуру, на пример, појављује се хроматска модулација, коју је Моцарт у то време први почео да употребљава:



Соната Бе - дур, KV 454, I став

На кључним местима је употребљавао *sforzato* или *f - p* контраст, како би појачао ефекат модулације, што је најчешће пропраћено динамичким нијансирањем, како би се боље припремио моменат модулације:



Соната Бе - дур, KV 454, I став

Експресивност хармоније у сонатама за виолину и клавир В. А. Моцарта се огледа у честим модулацијама. Он је, поред дијатонске, најчешће користио хроматску модулацију, али и енхармонску и модулацију преко унисона, које су биле више заступљене касније, у романтизму. Дејство модулација Моцарт је појачавао и другим ефектима-узлазном мелодијом, оштрим ритмом. Следи још један пример хроматске модулације у првом ставу сонат Ге - дур, KV 9:



### Соната Ге - дур, KV 9, I став

Половином XVIII века долази до постепеног формирања *класичне сонате*, како у погледу облика првог става, тако и у погледу састава сонатног циклуса. Радикално се напушта полифонија, а сонате за клавир добијају све већи значај. Истовремено се облик класичне сонате примењује и на дела за камерне саставе и за оркестар. Израз „класично“, у ширем смислу речи, значи савршенство облика и садржаја. У музици се то односи на први став свих облика у класицизму, који се назива „сонатни облик“.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Ђурић, О: *Водич кроз историју музике*, Београд, 2004, 47

У великом броју соната за виолину и клавир В. А. Моцарта, као и у сонатном облику уопште, прва тема се одликује енергичним, драматичним изразом, постигнутим помоћу оштрих ритмова, рељефних мелодијских контура, супротстављања различитог мотивског материјала и динамичких контраста, што се види у примерима који следе:

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in E-flat major, KV 302. The score is written for violin and piano. It begins with the tempo marking 'Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the violin part starting with a forte (f) dynamic and the piano accompaniment starting with a piano (p) dynamic. The second system continues the piece, featuring a trill (tr) in the violin part and a piano (p) dynamic in the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Соната Ес - дур, KV 302, I став

Allegro

Соната Бе - дур, KV 31, I став

Allegro con spirito      Sonata I<sup>o</sup>      Februar 1778

Соната Ге - дур, KV 301, I став

Насупрот томе, за другу тему је карактеристична лирска садржина, мекоћа и распеваност мелодијске линије што се може видети, на пример, у првом ставу сонате Ге - дур, KV 301.

Соната Ге - дур, KV 301, I став

Ипак, овакав однос тема не представља опште правило. Срећу се и широке, мирне прве теме - епског, чак идиличног или пасторалног карактера, као на пример у првом ставу сонате Ге - дур, KV 27:

Andante poco Adagio

Соната Ге - дур, KV 27, I став

Adagio

Violino

Pianoforte

Соната Ге - дур, KV 379, I став

Largo

Соната Бе - дур, KV 454, I став

Моцарт је прихватио Хајднову шему класичног сонатног циклуса и учврстио је, али то није спутало његову кантабилност. У његовим делима се истичу мелодијска лепота, формална перфекција, изражајно богатство хармоније, фактуре и колорита. Моцартова музика има логичан ток и упркос различитости и границама које поставља између тема, континуитет емоција није прекинут.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Portowitz, Adena, *Art and Taste in Mozart's Sonata-Rondo Finales: Two Case Studies*, *The Journal of Musicology*, Vol. 18, No. 1 (Winter 2001), 129

Друга половина XVIII века обележена је променом уметничко-естетске парадигме, која је морала да се одрази на све облике музичке праксе. Аматерско извођаштво све више је уступало место професионалном. Ове промене праћене су променама репертоара: на првом месту налазиле су се симфоније и инструментални концерти. У великој мери се еманциповоао жанр гудачког квартета и клавирскога триа. У складу са овим променама, свој изглед мењала је и соната за виолину и клавир.

Сонате са пратњом су биле веома популарне и омиљене код публике у то време. Чињеница да су су у суштини написане као „сонате за клавир уз пратњу виолине“ постављала је веће техничке захтеве пред извођача - пијанисту.

Историјски назив овог жанра је „соната са пратњом“. Такву формулацију могуће је наћи у листама назива мноштва публикованих дела XVIII - XIX века.

Данас је чешће у употреби термин „праћена клавирска соната“. Он је прихваћен од већине водећих западноеврпских истраживача, на пример, Вилијама Њумена ( *Viliam Newmen* ) и Дејвида Фолера ( *David Faller* ). Међутим, постоје изузеци. Тако, на пример Роналд Кид ( *Ronald Kidd* )<sup>10</sup> је у своме делу *Појава камерне музике са обавезном клавијатуром у Енглеској* ( *The emergence of Chamber music with Obligato Keybord in England* ) предложио алтернативно означавање за све жанрове са пратњом - камерна музика са обавезним клавиром.<sup>11</sup>

Овај термин подразумева то да је најпре написана деоница клавира, а да су затим додате и деонице мелодијских инструмената па термин оставља отвореним питање специфичног међусобног односа деоница. Вероватно због тога назив „камерна музика са обавезним клавиром“ није широко распрострањен.

---

10 Kidd Ronald. *The emergence of Chamber music with Obligato Keybord in England*, Acta musicologica XLIV, 1972.

11 *Музика са пратњом*- „термин коришћен за описивање камерне музике XVIII века са пуном или делимично написаном клавирском деоницом и једним или више пратећих инструмената“.

Музика са пратњом је прилично сложена област за проучавање у савременим условима. Може се закључити да је овде главна препрека у називима серије публикованих извора под називом дела са пратњом. Многа од њих, која су у суштини са пратњом, идентификују се и сходно томе чувају у библиотекама као сонате за виолину или флауту, друге као солистичке клавирске с обзиром на одсуство деоница за мелодијске инструменте.

Деонице су се по тада присутној традицији издавале посебно и нису се писале заједно са клавирском деоницом, како је у издањима с краја XIX до XXI века. Учешће виолончела, традиционалног партнера клавира још из времена *basso continuo* ( као на пример у Моцартовим сонатама KV10 - 15 ) је присутно, али вероватно много чешће виолончело просто удваја басову деоницу клавира, при чему, по Вилијаму Њумену ( *William Newman* ), „његово учешће у називу клавирске сонате са пратњом није запамћено“.<sup>12</sup>

На тај начин, сонату са пратњом треба означавати ослањајући се на број учесника у ансамблу, структуру циклуса или рецимо узимајући у обзир само питања форме. Са те тачке гледишта она се ни по чему не разликује од соната за соло клавир.

Решење и можда јединствени критеријум јесу карактеристике фактуре, које одређују специфичност међусобних делова унутар дела.

---

12 Newman William S, *Concerning the accompanied Clavier sonata*, *The Musical Quaterly*, 1947 XXXIII(3), 330.

Сумирајући своја разматрања, Вилијам Њумен констатује следеће могућности фактурне комбинације у деоници пратећег инструмента, који може:

1) имитирати било коју од мелодија клавира унисоно или у октави;

The image shows a musical score for Violino and Pianoforte. The tempo is marked 'Allegro'. The violin part (top staff) imitates the piano melody (middle staff) in unison or octaves. The piano part (bottom staff) features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Trills (tr.) are indicated above several notes in both parts.

Соната Це - дур, KV 6, I став

2) дуплирати мелодијску линију клавира у терци или сексти са могућношћу ритмичких измена;

The image shows a musical score for Pianoforte. The tempo is marked 'Allegro molto'. The piano part (middle and bottom staves) features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The top staff shows a melody that is duplicated in thirds or sixths from the piano part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Соната Де - дур, KV 7, I став

3) испуњавати хармонске гласове у виду нота које трају;

The image shows a musical score for the first movement of the Sonata in C major, KV 6 by Wolfgang Amadeus Mozart. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 39 and includes a trill (tr) in the right hand. The second system starts at measure 42. The score is written for piano and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Соната Це - дур, KV 6, I став

4) дуплирати контуре мелодије које излаже клавир обликоване у једноставнијем ритму;

The image shows the beginning of the first movement of the Sonata in G major, KV 27 by Wolfgang Amadeus Mozart. The tempo is marked 'Andante poco Adagio' and the time signature is 2/4. The score is written for piano and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The first system includes a trill (tr) and a triplet (3) in the right hand. The second system starts at measure 4.

Соната Ге - дур, KV 27, I став

5) ступати у дијалог са клавиром, при чему пратећи инструмент није иницијатор дијалога;

Violino. *Andante.*

Pianoforte. *(mf)*

Соната А - дур, KV 12, I став

6) изводити и целу мелодијску фразу, али су такве фразе обично кратке.<sup>13</sup>

Violino. *Andante maestoso.*

Pianoforte.

Compositur 4764 in London.

Соната Бе - дур, KV 15, I став

---

13 Newman William S, *Concerning the accompanied Clavier sonata*, The Musical Quaterly, 1947, XXXIII(3), 330.

Лирген Хункемелер (*Jürgen Hunkemöller*), уопштавајући функцију пратећег инструмента у фактури даје следеће типове узајамног односа са клавиром:

а) удвајање,



The image shows a musical score for Violino and Pianoforte. The tempo is marked "Andante." and the piece is titled "Compositi 1763 in London." The score is in G major and 3/4 time. The Violino part is written in a single staff, and the Pianoforte part is written in two staves (treble and bass). The music features a melodic line in the violin and a more rhythmic, accompanimental line in the piano. The piano part includes some trills and arpeggiated figures.

Соната Ге - дур, KV 11, I став

б) копирање, имитирање,



The image shows a musical score for Violino and Pianoforte. The tempo is marked "Allegro." The score is in G major and 3/4 time. The Violino part is written in a single staff, and the Pianoforte part is written in two staves (treble and bass). The music features a melodic line in the violin and a more rhythmic, accompanimental line in the piano. The piano part includes some trills and arpeggiated figures.

Соната Бе - дур, KV 31, I став

ц) самосталан материјал.<sup>14</sup>

Allegro molto

Соната Де - дур, KV 29, I став

---

14 Hunkemöller, Jürgen, *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier*, Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert, Bern: Francke, 1970, 30.

## 2.1. Сонате раног периода ( Париз, Лондон, Хаг )

Ране сонате В. А. Моцарта, KV 6 - 9, објављене су 1764. године у Паризу, као опус 1 и опус 2. Оне су прошле редакцију Моцартовог оца и у њима се још види неискуство младог композитора. Убрзо потом, шест соната за виолину или флауту ( виолончело *ad libitum* ), KV 10 - 15, објављено је 1765. године у Лондону ( опус 3 ), затим још шест, KV 26 - 31, у Хагу, 1766. године, као Оп.4. Првих десет, од тих 16 раних радова Моцарт је назвао *Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon*, што значи да виолинска „пратња“ за клавир може бити изостављена.<sup>15</sup>

То се посебно односи на лондонске сонате, у којима деоница виолине може бити замењена флаутом и ансамбл може бити проширен укључивањем виолончела. Ово последње је прави пример музике са пратњом за три извођача. У делу Јиргена Хјункенмелера *Ране сонате за виолину и клавир В. А. Моцарта* ( *W. A. Mozarts friihe Sonaten fur Violine und Klavier* ) стоји забележено да су сонате писане у Паризу у почетку замишљене као сонате за соло клавир, а да их је касније Моцарт прерадио у сонате за виолину и клавир. Такође, забележено је и да се рани период Моцартовог стваралаштва завршава сонатама за виолину и клавир KV 26 - 31, које су објављене 1766. год. у Хагу као Оп.4.<sup>16</sup>

Ране сонате не представљају велики изазов за виолинисту. То је био случај и у време када су настале, а поготово данас када је виолинска техника достигла висок степен виртуозности. Моцарт је овакве радове посвећивао особама, које су, како се надао, могле да му помогну и материјално га обезбеде.

---

15 Kustner Konrad, *Mozart: eine musikalische Biographie*, An Introduction to the book, by Bruce Cooper Clarke, 1991, 12

16 Hunkemuller J. *W. A. Mozarts friihe Sonaten fur Violine und Klavier*. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert, Bern: Francke, 1970.

Прелазак сонате са пратњом у камерну сонату код Моцарта се одвијао у три фазе. У првој фази су настале ране, дечије сонате са пратњом, написане у традиционалном облику. Ове Моцартове сонате представљају типичну музику за традиционално балансиран ансамбл: клавир у њима има водећу улогу, а присуство виолине је опционо. У ствари, као што је већ речено, то је типична клавирска музика, а мелодијски инструмент се може уклонити или додати без угрожавања уметничке целине. Сонате са пратњом у XVIII веку су биле сонате, трија и дивертименти. Могући су били и ансамбли са више инструмената. У сонати KV 6, у Це - дур деоница леве руке је све време у албертинском басу, у чему се огледа неискуство тада младог Моцарта као композитора. Деоница виолине имитира деоницу клавира:

The image shows the first movement of Mozart's Sonata in C major, KV 6. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro'. It features a Violino part and a Pianoforte part. The piano part has a steady eighth-note bass line in the left hand and a melody in the right hand with trills. The violin part mirrors the piano's melody with trills.

Соната Це - дур, KV 6, I став

У другом ставу преовладава остинантни ритам:

The image shows the second movement of Mozart's Sonata in C major, KV 6. The score is in 2/4 time and marked 'Andante'. It features a Violino part and a Pianoforte part. The piano part has a steady eighth-note bass line in the left hand and a melody in the right hand with a trill. The violin part mirrors the piano's melody with a trill.

Соната Це - дур, KV 6, II став

Финале ове сонате је нешто касније завршен и у њему је фактура разноврснија:

Allegro molto

Соната Це - дур, KV 6, финале

Најразвијенији делови у прве две Моцартове сонате за виолину и клавир су Менуети, а Моцарт касније усавршава и друге делове сонате.

MENUET I

Соната Це - дур, KV 6, Менует I



Соната Це - дур, KV 6, Менует II

Дуплирање деонице клавира у секстама у виолинској деоници у сонати KV6 је веома успешно решење односа између инструмената:



Соната Це - дур, KV 6, финале

Распоред фактуре у спором ставу сонате KV 7 у Де - дуру је чудан за савремену представу о фактури дела. Деоница десне руке на клавиру би била логичнија да је изводи виолина која је мелодијски инструмент, с обзиром да чембало није могло произвести тон који дуго траје. У овом ставу видимо типично удвајање гласова у виолинској деоници.

Adagio

Соната Де - дур, KV 7, II став

У сонати Ге - дур, KV 9 Моцарт налази решење за нека фактурна ограничења која постоје у сонатама KV 6 и 7 и чак одлази у другу крајност са разноврсношћу тематског материјала. Деоница виолине је развијенија и боље прилагођена виолинској техници.

Andante

Соната Ге - дур, KV 9, II став

У сонатама Ес - дур, KV 26 и Бе - дур, KV 31 опет наилазимо дуплирање виолине у терцама у односу на клавирску деоницу:



Соната Ес - дур, KV 26 , I став



Соната Бе - дур, KV 31, I став

У сонати Де - дур, KV 29 виолина делимично имитира клавир, али износи и сопствени мотивски материјал и то је први покушај функционалне самосталности виолинске деонице.



Соната Де - дур, KV 29, I став

Соната у Бе - дуру, KV 31, компонована је у Хагу, у фебруару 1766. год. Објављена је у априлу исте године као Оп.4 Бр. 6, са посветом принцези Каролини вон Насау Веилбург ( *Karoline von Nassau-Weilburg* ). Ставови су:

1. *Allegro*,
2. *Moderato*, VAR.I,VAR.II,VAR.III,VAR.IV,VAR.V,VAR.VI

Allegro

Соната Бе - дур, KV 31, I став

Други став се састоји од теме и шест варијација у којима је јасно приказана подређена улога виолине у односу на клавир.

Moderato

Соната Бе - дур, KV 31, II став-тема

VAR. I

Соната Бе - дур, KV 31, II став- VAR.I

VAR. II

Соната Бе - дур, KV 31, II став- VAR.II

VAR. III

Соната Бе-дур, KV 31, II став- VAR.III

VAR. IV

Соната Бе - дур, KV 31, II став- VAR.IV



Соната Бе - дур, KV 31, II став- VAR.V

Соната Бе - дур, KV 31, II став- VAR.VI

Соната Бе - дур, KV 31 је прави пример праћене сонате са подређеном улогом деонице виолине. Представља велики изазов за пијанисту у смислу слободе интерпретације изражајних средстава која су својствена чембалу и њихово преношење и прилагођавање клавирској техници и звуку. Врло је захтевна по питању одређивања адекватног темпа, динамичког нијансирања и интерпретације орнамената, који су делимично исписани. Иако не делује превише захтевно и виртуозно, изискује висок ниво техничке спремности извођача - пијанисте, јер свака, па и најмања неправилност је приметна у овако транспарентној фактури. То је један од разлога због ког би било корисно да се ова соната нађе на репертоару сваког пијанисте, иако она данас није толико популарна.

Клавир је пре свега хармонски инструмент са великим звуковним и изражајним могућностима. Због својих великих техничких и изражајних могућности он је један од инструмената са најбогатијом музичком литературом данас. На њему се изводе оригинална дела писана за овај инструмент, али и разне обраде и транскрипције оркестарских и других дела. Велики број композиција писаних за чембало данас попуњава клавирски репертоар: целокупан опус Јохана Себастијана Баха ( *Johann Sebastian Bach* ), сонате Доменика Скарлатија ( *Domenico Scarlatti* ), а у ову категорију можемо сместити и ране Моцартове сонате за виолину и клавир.

Као што сам већ поменула, већина данашњих извођача и слушалаца приступа овим Моцартовим сонатама са гледишта савремене пијанистичке технике и савременог доживљаја музике. Оне чак нису много заступљене у репертоарима пијаниста, а ни виолиниста иако представљају ремек-дела генијалног младог композитора.

Мислим да разлози за ову "непопуларност" раних Моцартових соната за виолину и клавир не леже само у жељи извођача да што спектакуларније прикажу своје извођачке способности и могућности инструмената, већ да је управо проблем у помирењу двеју техника - оне којом је Моцарт компоновао и изводио ове сонате и данашње технике, која је великим делом условљена конструкцијом модерног клавира. Данашњи извођач, чак и да жели да изводи ову музику аутентично, има проблем одговора савременог инструмента на музичку замисао оног времена при чему настаје проблем тражења идеалног темпа, артикулације и тонске боје.

## 2.2. Сонате средњег периода ( Мајнхајм, Париз )

У наредном стваралачком периоду В. А. Моцарта настале су „Мајнхамске сонате“ ( KV 301, 296 и 302 - 306 ), које карактерише јасно истакнут принцип смењивања деоница клавира и виолине. Компонувао их је 1777 / 78. године. То су шест виолинских соната KV 301 - 306, које је објавио у Паризу, као Опус 1, по други пут. Након боравка у Мајнхајму, отпутовао је у Минхен, па у Беч, где је опет добио идеју да објави нових шест дела ( као други Опус 2 ), која су настала је у новембру 1781. Да би их створио, Моцарт се окренуо неким старијим радовима. Како је у својој књизи *Моцарт, златне године 1781 - 1791* ( *Mozart, The golden years 1781 - 1791* ) писао Ландон, то се нарочито огледа у сонатама Ге - дур, KV 301 и Це - дур, KV 296, компонованим у Мајнхајму 1778. године.<sup>17</sup>

На промену Моцартовог односа према виолинској деоници у овим сонатама утицао је извесни Јозеф Шустер ( *Joseph Schuster* ), који је такође написао шест соната за чембало и виолину и у којима је вероватно био јасно истакнут принцип смењивања клавира, односно чембала и виолине.

Мајнхајмске сонате припадају другој фази развоја соната за клавир и виолину. Традиционалност стваралаштва В. А. Моцарта у овим делима огледа се у чињеници да су пет од ових седам соната написане у два става, по узору на Ј. К. Баха ( KV 301 - KV 305 ), иако су клавирске сонате из тог периода троставачне. Преостале четири сонате из овог периода су KV 376 - 378 и KV 380. Огромно искуство инструменталног писања које је Моцарт стекао у Мајнхајму утицало је и на сонате. Бавећи се Моцартовим сонатама у свом делу *Двоставачне виолинске сонате В. А. Моцарта у камерном ансамблу* ( *Двухчастные скрипичные сонаты В. А. Моцарта в классе камерного ансамбля // Камерный ансамбль* ) Аджемов је приметио да је у ствари, већ у њима дошло до постепене еманципације виолине, која све чешће доноси тематски материјал, и из улоге пратње постаје неопходан, иако још увек неравноправан члан ансамбла. Међутим, у неким деловима појединих соната из овог периода још су присутни трагови жанра сонате са пратњом.<sup>18</sup>

---

17 Landon, H. C. R, Mozart, The golden years 1781-1791. N-Y.: Schirmer Books, 1989

18 Аджемов , К. Х, *Двухчастные скрипичные сонаты В. А. Моцарта в классе камерного ансамбля // Камерный ансамбль*, Педагогика и исполнительство, Сб. Статей, Сост. К. Х. Аджемов, Москва, 1979.

Тако, на пример, у Сонати Це - дур, KV 296, све до развојног дела изгледа потпуно као соната са пратњом: виолина дуплира тему у деоници клавира у простијем ритму, затим јављају се имитације, безначајни унутрашњи гласови и продужени хармонски тонови.



Соната Це - дур, KV 296, I став

Сличан композициони поступак је примењен и у другом ставу ове сонате.



Соната Це - дур KV 296, II став

Сличност постоји и на почетку Сонате Де - дур, KV 306:

Allegro con spirito

The image shows the first two systems of a musical score for the beginning of Sonata in D major, KV 306, first movement. The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The score is in D major and 2/4 time. The first system consists of a treble clef staff with a melody starting on G4, a piano staff with a bass line of eighth notes, and a right-hand piano accompaniment of chords and eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment, featuring a trill (tr) in the right hand and a fermata in the left hand. Dynamics include 'f' (forte) and 'tr' (trill).

Соната Де - дур, KV 306, I став

и у другом ставу Сонате Бе - дур, KV 378, где се такође види утицај сонате са пратњом:

Andantino sostenuto e cantabile

The image shows the first two systems of a musical score for the beginning of Sonata in B-flat major, KV 378, second movement. The tempo is marked 'Andantino sostenuto e cantabile'. The score is in B-flat major and 3/4 time. The first system consists of a treble clef staff with a melody starting on B-flat4, a piano staff with a bass line of eighth notes, and a right-hand piano accompaniment of chords and eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment, featuring a trill (tr) in the right hand and a fermata in the left hand. Dynamics include 'p' (piano), 'f' (forte), and 'sotto voce'.

Соната Бе - дур, KV 378, II став





Соната Ге - дур, KV 301, II став

Соната Ге - дур, KV 301 се, за разлику од сонате Бе - дур, KV 31, врло често налази на репертоару данашњих извођача, од ученика до зрелих музичара. Разлог ове популарности је тај што је у сонати изражена еманципација виолине у односу на ране сонате, па је много више виолиниста који су заинтересовани за извођење овог дела. С друге стране, ова соната није толико технички захтевна као оне из Моцартовог зрелог стваралачког периода, па пружа могућност и мање зрелим уметницима да је уврсте у свој репертоар и изводе са успехом.

О сонатама за виолину и клавир из свог средњег стваралачког периода Моцарт говори као о „Клавирским дуетима с виолином“ и ово су прве праве Моцартове концертне сонате за клавир и виолину.

### 2.3. Сонате зрелог периода ( Беч, Салцбург )

Соната у Ге - дур, KV 379, компонована је у Бечу, у априлу 1781, а објављена у новембру исте године, као Оп.2 Бр. 5, посвећена је Јозефи вон Ауернхамер ( *Josepha von Auernhammer* ). Соната неубичајено почиње лаганим ставом за којим следи бржи у истоименом молу. Последњи став је тема с варијацијама:

1. *Adagio*,

2. *Allegro*,

3. THEMA *Andantino cantabile*,

VAR.I, VAR.II, VAR.III, VAR.IV, VAR.V *Adagio*, THEMA *Allegretto*

То је једно од последњих компонованих дела за време службе код Арбишопа Хиеронимуса ( *Archbishop Hieronymus Count Colloredo of Salzburg* ) у Салцбургу. Моцарт је испрва, у журби, стигао да напише само виолинску деоницу, док је деоницу клавира свирао напамет на концерту на којем је соната први пут изведена. Иако је у овој сонати третман виолинске деонице равноправнији третману клавира него што је то био случај у раним сонатама, Моцарт је, ипак, третира као сонату са виолинском пратњом.

Соната Ге - дур, KV 379, I став

Allegro  
50

56

rallen - - - tan - - - do

crescendo

f

p

Соната Ге - дур, KV 379, II став

THEMA  
Andantino cantabile

9

tr

f

p

tr

f

p

Соната Ге - дур, KV 379, III став-ТЕМА

VAR. I (Violino tacet)

5

1.

2.

Соната Ге - дур, KV 379, III став - VAR.I

VAR. II

Соната Ге - дур, KV 379, III став - VAR.II

VAR. III

Соната Ге - дур, KV 379, III став - VAR.III

VAR. IV

Соната Ге - дур, KV 379, III став - VAR.IV



Соната Ге - дур, KV 379, III став - VAR.V

Соната Ге - дур, KV 379, III став- ТЕМА

Соната Ге - дур, KV 379 представља зрело Моцартово дело, у коме се упркос виртуозном и самосталном третману виолине, ипак осећа велики утицај сонате са пратњом. Клавирска фактура је веома разноврсна и даје могућност пијанисти да се исказе кроз велики дијапазон тонских боја и расположења. Велики технички захтеви, који су овде присутни, постају скоро неприметни када се реализују, у позадини савршене мелодијске линије. Ово дело је прави пример констатације да је Моцарт комбиновао уметност и укус. Од Моцартових соната за виолину и клавир које се налазе на мом извођачком репертоару, ова соната је за мене више од свих осталих остала отворена за истраживање у интерпретацији звука и израза, захваљујући својим, на моменте футуристичким деловима, који се савршено уклапају у Моцартов традиционални стил, али сваки пут ме изненаде и као извођача и као слушаоца када се појави нека нова идеја у вези са реализацијом њиховог извођења.

У последњем стваралачком периоду В. А. Моцарта настале су и три велике сонате за виолину и клавир ( KV 454 у Бе - дуру, KV 481 у Ес - дуру и KV 526 у А - дуру ) у којима је успостављен равноправни однос инструменталних деоница, што одражава нове тенденције у развоју камерне уметности. У њима су и клавиру и виолини додељене распеване теме у кантилени што је резултат достигнуте равноправности.

Сонату за виолину и клавир Бе - дур, KV 454 Моцарт је компоновао за младу италијанску виолинисткињу Регину Стринасаћи ( *Regina Strinasacchi* ). Написао је у Бечу, 1784. године. Интересантно је то да Моцартни овде првобитно није записао клавирску деоницу него је извео напамет на концерту, премијерно. Соната има три става:

1. *Largo - Allegro*
2. *Andante*
3. *Allegretto*

Први став почиње спорим уводом, у ком се огледа равноправност међу инструментима, што се задржава током целог дела.



Соната Бе - дур, KV 454, I став

Други става има карактер *Adagio*, што му је и била првобитна ознака, али га је Моцарт касније преправио у *Andante*, због очувања целине форме.



Соната Бе - дур, KV 454, II став

У последњем ставу се враћа весело расположење и он је заправо рондо.



Соната Бе - дур, KV 454, III став

Соната Бе - дур, KV 454 је монументално дело, права камерна соната. Ведрина и оптимизам којима зраци су били један од главних разлога што се ова соната нашла на мом репертоару, као завршница овог пројекта у коме представљам камерни аспект изражајних средстава клавира у Моцартовим сонатама за виолину и клавир. Заправо, она једина од ових представљених дела и заслужује овакву класификацију, сходно третману деоница. Виртуозност и виолине и клавира као инструмената, достиже врхунац у интерпретацији овог дела, и права је енигма како ју је Моцарт извео јавно напамет, а да је претходно још није био записао. То је још један у низу доказа Моцартове генијалности, коју ниједан музичар након њега није успео да досегне.

Соната KV 481 у Ес - дуру је још једна велика камерна соната из Моцартовог зрелог стваралачког периода. Виолина има потпуно самосталан материјал у односу на клавирску деоницу. У овој сонати, нарочито у последњем ставу, Моцарт се по стилу размишљања веома приближио Бетовену:

*THEMA*  
Allegretto

Соната Ес - дур, KV 481, III став –Т НЕМА

VAR. I

Соната Ес - дур, KV 481, III став - VAR.I

VAR. II

Соната Ес - дур, KV 481, III став - VAR.II

VAR. III

Соната Ес - дур, KV 481, III став - VAR.III

VAR. IV

Соната Ес - дур, KV 481, III став - VAR.IV

VAR.V

Соната Ес - дур, KV 481, III став - VAR.V



Соната Ес - дур, KV 481, III став - VAR.VI

У сонати KV 526 у А - дору наилазимо на терцно удвајање у деоници виолине, али не на примитивном нивоу, простим удвајањем хармонија, као што је то био случај у раним сонатама, већ удвајањем целе мелодијске линије. Ова соната подсећа на Баха, али је у Моцартовом духу. Има три контрапунктска дела. Упркос томе је писана у галантном стилу. Сматра се претходницом Бетовенове „Кројцерове сонате“, али је ипак остала у границама XVIII века :



Соната А - дур, KV 526, I став

Интересантно је да се у последњој сонати за виолину и клавир KV 547 у Ф - дуру Моцарт у многим детаљима враћа принципу компоновања сонате са пратњом. Њен други став се данас најчешће изводи као соло клавирски сонатни *Allegro*. Сва три става су написана у истом тоналитету што је карактеристично за бројне ране сонате са пратњом. Соната чак има и ауторски поднаслов *Мала клавирска соната за почетнике на виолини* .

The image shows a musical score for the second movement of Mozart's Sonata in F major, KV 547. The score is in 3/4 time and F major. It features a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte), 'p dolce' (piano dolce), and 'tr' (trills). The piece starts with a violin melody and piano accompaniment, followed by a section starting at measure 9 with a piano melody and violin accompaniment.

Соната Ф - дур, KV 547, II став

### 3. НАЧИНИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ИЗРАЖАЈНИХ СРЕДСТАВА КЛАВИРА У СОНАТАМА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР В. А. МОЦАРТА

Извођачка анализа камерних дела Моцарта, посебно његових соната за виолину и клавир веома је тежак задатак. Као пијаниста, више пажње ћу посветити овом проблему са пијанистичког аспекта и бавићу се клавирском деоницом у овим сонатама.

Упознала сам се, као извођач, са великим бројем Моцартових соната за виолину и клавир, а имала сам прилике да неке од њих и јавно изводим.

Приликом ових наступа трудила сам се да задржим своју концепцију извођења дела, што наравно није било лако, с обзиром да сам свирала у више камерних састава, са различитим извођачима, од којих је сваки имао своје лично виђење начина на који би одређена соната требало да се изводи, сходно свом темпераменту и претходно стеченом знању и искуству.

Током рада на сонатама сусретала сам се са различитим проблемима који су се односили на успостављање звучне равнотеже, на ритам, на правилну артикулацију и фразирање, на успостављање идеалног темпа и слободе у оквиру истог, а на посебном месту, на употребу орнамената. Њихово правилно извођење је стварало бројне дилеме чак и у Моцартово време, а данас су оне знатно веће, ако узмемо у обзир да је Моцарт мало тога оставио као писани траг у својим нотним текстовима, а приступ клавирској техници и пијанизму уопште, знатно се променио током времена.

Карл Филип Емануел Бах ( *Carl Philipp Emanuel Bach* ) је својим делом *Есеј о правој уметности свирања на инструментима са клавијатуром* поставио принципе свирања које су пијанисти прихватили као водич за стил, прсторед и скоро све остало што је било у вези са извођењем музике на инструментима са клавијатуром у то време. Његове идеје о интерпретацији, уз примедбе о техници свирања, имале су велики утицај на извођаштво целог класичног периода.

К. Ф. Е. Бах је писао да треба слушати и имитирати добре певаче приликом извођења неког дела на инструменту. Тим принципом, који је у пракси наследио од Ј. К. Баха, Моцарт се водио приликом компоновања својих дела, а усвојили су га и извођачи XIX века. Моцарт је веома ценио К. Ф. Е. Баха и за њега је рекао да је отац, а сви остали његова деца.<sup>19</sup>

### 3.1. Тембр

Неодвојиво својство музичког звука, тембр, одређује његове индивидуалне карактеристике, садржи информацију о инструменту, музичком изразу, а такође и о уметнику. У ансамблу тембр открива сваког појединца понаособ и његово прилагођавање хетерогеној целини. Тембр је важан део музичке интонације. Одсуство или недостатак рељефности интеракције тембра међу инструментима слаби везе у оквиру интонације у ансамблу. Са извођачке стране дати проблем односи се на постизање идентичне интонације, као основе за стварања звучне синтезе и квалитативну трансформацију њених саставних елемената. Јединственост тембра као музичко-семантичког феномена да апсорбује ефекте свих других својстава и нема линеарни приказ ни јединицу мере чини га свеprisутним и неухватљивим.<sup>20</sup>

У својим раним сонатама Моцарт се превасходно бавио тембром клавирске деонице, због опционог учешћа виолине у ансамблу. Карактеристике тембра биле су условљене техничким могућностима и конструкцијом тадашњих инструмената ( чембало и клавикорд ), што је представљало ограничење у погледу нијансирања звука, али је Моцарт тај недостатак надомештао изражајним и певљивим мелодијама и разноврсном артикулацијом, као и употребом различитих регистара на инструменту. Временом, чембало и клавикорд су све више уступали место клавиру, па је Моцарт већ своје сонате из мајнхамског периода прилагодио новом инструменту.

---

19 Ottenberg, Hans-Günter, Carl Philipp Emanuel Bach (trans. PJ Whitmore), OUP, 1987, p.191

20 Алпарова, Н, *Меня находит звук* // Музыкальная академия, 1994, №4. 31-33.

Са новим техничким могућностима инструмента мењао се и приступ клавирској техници, превасходно у начину добијања тона, динамичком и тембровном нијансирању и звучним ефектима. Виолинска деоница у сонатама за виолину и клавир временом је добила значајнију улогу од оне коју је имала у раним сонатама, иако не још потпуно равноправну са деоницом клавира.

Савремена извођачка пракса ансамбала са клавиром одликује се интензитетом, богатством репертоара, потрагом за новим комбинацијама тембра, начина производње тона, и изражајности деоница.

Моје лично искуство у постизању звучног баланса у ансамблу је разнолико јер сам проучавала стару музику, коју сам изводила на чембалу, мада се то није односило на Моцартове сонате за виолину и клавир, јер се оне, на жалост, не налазе на данашњем чембалистичком репертоару. Ипак, искуство које сам стекла проучавањем артикулације на чембалу и употребе различитих регистара, као и у проучавању звучног и интерпретативног односа инструмената у ансамблима са чембалом, доста ми је помогло у приступу Моцартовим сонатама за виолину и клавир. То се нарочито односи на ране сонате, у којима сам у великој мери користила стечено знање у вези са производњом тона и динамичким нијансирањем на старом инструменту. Ова искуства сам опрезно преносила на извођење на клавиру и комбиновала их са савременом извођачком техником, трудећи се да поштујем правила која се односе на артикулацију и фразирање на чембалу. То ми је доста помогло и у формирању звука клавира у ансамблу, јер применом овакве технике неминовно се производи избалансиран тон, умереног интензитета, који одговара класичарском стилу.

У представљеним сонатама које ћу извести јасно се види разлика у погледу третмана деоница када је тембр у питању.

У сонати Бе - дур, KV 31, која припада Моцартовим ранијим радовима писаним за чембало, огледа се барокни утицај и логична је тежња ка чембалистичком звуку. С обзиром да сонату изводим и изводићу је на клавиру, трудила сам се да комбинујем технику чембала са клавирском како бих сачувала прегледност и јасноћу фактуре и постигла жељени транспарентан тон. Највећи изазов је ускладити га са тоном виолине. Имала сам срећу да радим са неким виолинистима који су такође проучавали барокну музику и свирали је на

старим инструментима. Постизање тембровске равнотеже у таквим околностима било је брже и лакше, јер у великом броју детаља није било потребно посебно усклађивање. Ова искуства користила сам у сарадњи са виолинистима који се нису бавили проучавањем и извођењем старе музике, те је њихов приступ извођењу ове сонате био савременији.

Соната Ге - дур, KV 301 је нешто једноставнија за усклађивање тонске боје између виолине и клавира. Она припада периоду у ком је Моцарт озбиљније почео да се бави деоницом виолине, тако да је у појединим деловима ове сонате виолина добила водећу улогу. Због тога клавир у овој сонати повремено има колористичку функцију што оставља простор да се истражује на пољу тембра, тражењем идеалне боје која би се уклопила са бојом виолине.

У сонати Ге - дур, KV 379 осећа се утицај сонате са пратњом у смислу доминације клавира, али према могућностима које даје за успостављање тембровске равнотеже у ансамблу, она је право камерно дело. У неким својим сегментима ова соната у третману звука и могућности његовог нијансирања нагиње ка романтизму.

Соната Бе - дур, KV 454 је велика камерна соната из зрелог Моцартовог стваралачког периода, и као таква даје већу могућност коришћења различитих тонских боја виолине и клавира и њихове комбинације. Са становишта интерпретације, она је у третману звука најближа данашњем извођачу и у њој, по питању усклађивања тембра међу деоницама, нема толико дилема као у сонатама из претходних стваралачких периода.

### 3.2. Употреба динамичких изражајних средстава

Изражајност у својим делима Моцарт је постигао динамичким контрастима, иако оскудним у то време. Најчешће је употребљавао *piano* динамику насупротив динамици *forte* и на тај начин начин наглашавао моменат драматике у сонатама за виолину и клавир. Ово се превасходно односи на касније сонате, будући да су оне ране биле писане искључиво за чембало и клавикорд, па се у њима ефекат контраста постигао на друге начине.



Соната Бе - дур, KV 454, I став

Динамика у Моцартовим сонатама за виолину и клавир је генерално писана у маниру музике за чембало, иако постоје неке индикације према *crescendo* и *decrescendo* динамичким ефектима. У раним сонатама је то било теже за извођење јер их је Моцарт наменио извођењу на чембалу. Међутим, повећањем броја нота које звуче узастопно или истовремено, као и брзим преламањем акорада, може се добити богатији звук чембала који ствара илузију динамичког нијансирања, што се види у наредном примеру у ком Моцарт употребом октава и арпеђа у брзом темпу инсинуира *crescendo* и *forte* динамику:



Соната Це - дур, KV 6, финале

Такође је могуће постићи одређене динамичке ефекте употребом различитих регистара на чембалу, што оставља могућност извођачу да истражује и на том пољу. Код двомануалних чембала, сваки мануал има различиту боју ( горња и доња 8 - ца ), а укључивањем посебног регистра ( копер ) они могу звучати истовремено, па се тако добија већи звук. Затим, може се додати још једна октава као посебни регистар, што даје још богатији и светлији звук ( 4 - ка ). Она може звучати и посебно, али углавном се користи као додатак на две 8 - це и најчешће се употребљава у оркестру. Посебан ефекат даје регистар лауте, чија је боја лирског карактера.

За чембало је карактеристична употреба регистара ради постизања различитих боја и јачина звука. Ипак, то се не односи на нијансе у оквиру такта или мањих целина, већ углавном на веће одсеке или на целе композиције. Један од разлога је тај што је за промену регистара потребно одређено време и они се не могу мењати у брзини или у току свирања уколико не постоји нека пауза између два одсека у којој је то zgodно да се изведе, а да не буде сувише приметно. Микродинамика се постиже правилном артикулацијом и фразирањем, чиме се ствара илузија динамичког нијансирања које на чембалу не може буквално да се изведе.

Динамичке ефекте сам у сонати Бе - дур, KV 31 претежно изводила на овај начин. Једноставна фактура и ритам у овој сонати су сами наметали овакво решење. При понављању фраза уопште нисам ни правила разлике у звуку, већ само у артикулацији или додавањем орнамената. Звучни дијапазон свакако није био велики, али сам на местима где је то деловало погодно користила *f* и *p* динамику ради истицања контраста између појединих делова сонате. Улога виолинисте на овом плану је била да се уклопи у моје идеје, а како фактура виолинске деонице овде и није претерано разноврсна, нити захтевна, ово није представљало проблем у заједничком раду.

Моцарт је ретко користио *fortissimo* динамику, јер је њу практично било и немогуће извести и није се уклапала ни у један контекст у Моцартовој музици, али је зато често употребљавао *sforzato*, којим је истицао своју потребу за свирањем „у такту“, а то се види на следећим примерима:



Соната Ес - дур, KV 380, I став



Соната Бе - дур, KV 454, I став

Моцартове касније сонате за виолину и клавиру дају могућност динамичког нијансирања на клавиру коришћењем различитог притиска на дирку, али с обзиром да је Моцарт такве ознаке ретко обележавао најчешће је на извођачу задатак и изазов да сам пронађе та динамичка решења.

Такву могућност извођачу пружа соната Ге - дур, KV 301. У њој је употреба динамике доста олакшана тиме што већ постоје неке ознаке, али за потпуну интерпретацију и комплетан уметнички доживљај оне нису довољне. Потребно је искористити сва дозвољена артикулациона средства у том смислу, како динамички контрасти не би постали монотони. Ово у великој мери обогаћује интерпретацију, али и поред тога мали број извођача користи сличне ефекте, када је у питању ова Моцартова соната, јер су више окренути романтичарском третману деоница у ансамблу.

Овакав третман деоница, када је динамика у питању, више одговара сонати KV 379 у Ге - дуру. На пример, на почетку првог става ове сонате Моцарт није ставио никакву динамичку ознаку, иако је то соната која припада каснијем периоду и зна се да је намењена

извођењу на клавиру, на ком су динамичка нијансирања прилично изводљива и употребљавала су се, чак и у његово време.

The image shows a page of musical notation for the first movement of Mozart's Sonata in G major, KV 379. The tempo is marked 'Adagio'. The score is written for Violino and Pianoforte. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 10. The Pianoforte part features a complex chordal texture in the left hand and a melodic line in the right hand.

### Соната Ге - дур, KV 379, I став

По питању интерпретације, у овој сонати сам имала највећу дилему у вези са динамиком самог почетка. Остатак сонате ми је био јаснији у том погледу. Фактура и арпеђа, која Моцарт користи на овом почетку у деоницама десне и леве руке истовремено, као и симултани акорди у левој руци, указују на тежњу ка богатијем звуку. С друге стране, мелодија је кантабилна и изразито лирског карактера што указује на другачију динамику. Слушајући различита извођења дошла сам до закључка да и други извођачи имају дилему око тога, јер је ретко у ком извођењу тај почетак конкретан и јасан у намери када су динамика и карактер у питању.

Испробавајући разне варијанте извођења, током дужег временског периода, одлучила сам се ипак за лирски приступ и нешто транспарентнији звук како би се даља разрада мотивског материјала, по мени врло медитативна, надовезала на тему у истом духу и карактеру.

Соната Бе - дур, KV 454 је и по питању динамике најјаснија када се говори о њеном усклађивању међу деоницама у ансамблу. Овде извођачи, међутим, морају водити рачуна о томе да остану у стилским оквирима када је динамика у питању и да не пробију звучни оквир, будући да ова соната асоцира на касније романтичарске сонате, али је у извођењу потребно сачувати дух класицизма. Када се то постигне, може се говорити о успешном извођењу ове Моцартове сонате за виолину и клавир.

### 3.3. Артикулација, фразирање, ритам

Артикулација је врло битан елемент у музици и утиче на фразу, на покрет мелодије, темпо, па чак и на боју тона. За правилно извођење артикулације у Моцартовим сонатама за виолину и клавир потребно је добро познавати класични стил Моцарта. Да би се артикулација правилно обележила и изводила пре свега је потребно разумевање фразе.

У Моцартовим сонатама за виолину и клавир из његовог раног и средњег стваралачког периода ( Бе - дур, KV 31 и Ге - дур, KV 301 ) артикулацију и фразирање сам у великој мери користила уместо динамичких ефеката, док сам у сонатама Ге - дур, KV 379 и Бе - дур, KV 454 различите видове артикулације првенствено употребљавала како бих остала верна Моцартовом стилу.

Лигатуре код Моцарта могу бити легатне и артикулационе. Прве се називају лукови, подразумевају повезане тонове кроз више тактова, што чини *legato* и односе се на дуге мелодијске линије, а друге означавају кратке мотиве и фразе, који се састоје од 2 - 3 ноте, и последња нота треба да буде краћа и тиша од претходне, а одвојена од следеће, што је карактеристично за извођење фразе у Моцартовој музици и за његов стил.<sup>21</sup>

---

21 Бадур-Шкода, Ева и Паул. *Интерпретација Моцарта*. Издање „Музыка“ Москва, 1972, 60

Моцарт је све распеване теме обележавао *legato*, често га је примењивао и да би постигао ритмичко јединство, као што је у теми другог става сонате Ге - дур, KV 379:

THEMA  
Andantino cantabile

9

Соната Ге - дур, KV 379

или као изражајно средство ради истицања мотива у различитим гласовима:

VAR. I (*Violino tacet*)

5

Соната Ге - дур, KV 379

Разложени акорди изводе се углавном *legato*:

Соната Бе - дур, KV 454

Виртуозне пасаже је Моцарт често изводио *non - legato, quasi leggiero*, као у другом ставу сонате Бе - дур, KV 454:

Соната Бе - дур, KV 454

За обележавање кратких нота Моцарт је користио тачку ( . ), цртицу ( - ) или клин ( ' ). Тачком се обележавао мекши и заобљенији *staccato*. Цртица или клин су служили за означавање нота које треба свирати краће и оштрије. Моцарт често није правио разлику између цртице и клина. Код нота дужег трајања цртице означавају акценте. Комбинацијом тачке и лука добија се *non - legato*:



### Соната Бе - дур, KV 454

Различити редактори су временом уносили бројне измене и допуне у Моцартове сонате за виолину и клавир, нарочито када је артикулација у питању. Често је то за последицу имало нарушавање Моцартовог духа, а било је условљено недовољним познавањем нотације Моцартовог доба. Најчешће грешке су у обележавању лигатуре легата, које је у великој мери произвољно и сигурно није обележено онако како је Моцарт желео да се изводи. Затим, у обележавању тачака, цртица и клинова се често дешава да се клинови и цртице изводе меко, а тачке оштро, уместо обратно. У обележавању артикулације у Моцартовим делима не треба претеривати. Углавном су ознаке за артикулацију у нотном тексту обележене од стране редактора, Моцарт је то ретко сам чинио.

Ефекте које није постигао динамичким нијансирањем, Моцарт је остваривао разноврсном артикулацијом, у чему се огледа утицај Јохана Кристијана Баха и његових претходника. По узору на њих, низ суседних тонова навише или наниже по правилу се изводио везано, односно *legato*, а сви интервали већи од секунде су се свирали одвојено, тј. *non - legato*. Сви изузеци су били посебно обележени или су били условљени хармонским или мелодијским контекстом, па су у вези са тим били подразумевани.

Ритам одређујемо елементима метрике, артикулације и фразирања. Честе синкопе у Моцартовим сонатама за виолину и клавир стварају утисак ритмичког померања акцената и дају ефекат рубата, што се види у следећем примеру.



Соната Ге - дур, KV 379, II став

Посебно место у сонатама Моцарт је давао паузама и коронама, које уносе напетост у очекивању наставка звучног тока, а којима је такође могао претходити рубато:



Соната Ге - дур, KV 379, II став

Моцарт је користио и променљиво пунктирање, многе ноте са једном тачком су се свирале као дупло пунктиране, што је настало као последица извођења исписаних орнамената, нарочито *appoggiatura*.

### 3.4. Темпо и агогичке компоненте

Први композитор који је у нотном тексту прецизно означавао темпо, динамику и експресију био је Лудвиг ван Бетовен ( *Ludwig van Beethoven* ). Моцарт је ретко записивао ове ознаке. Та чињеница оставља простор данашњем извођачу да, када изводи Моцартове сонате за виолину и клавир, поштујући стилске оквире, допринесе извођењу ових компоненти тиме што ће их у одређеној мери сам одредити, под условом да не поремети ритмички и мелодијски ток дела.

Брзина којом се ове и друге компоненте музике могу најбоље разумети и извести представља идеалан темпо. Важне детерминанте темпа су и резонанца простора и инструмента. У периоду класицизма темпо још увек није био јасно одређен ознакама. Те ознаке су више указивале на карактер него на брзину извођења. Осим тога, брзина којом се данас изводе неки ставови у Моцартовим сонатама за виолину и клавир би у оно време резултирала неразумљивошћу текста ( када су брзи ставови у питању ) или немогућношћу издржавања тонова ( у споријим ставовима ) чиме би музика изгубила смисао. С тим у вези *Allegro* би требало изводити нешто спорије, а *Andante* и *Adagio* покретљивије него у музици каснијих епоха, ако узмемо у обзир техничке могућности тадашњих инструмената. Разлике у доживљавању и тумачењу темпа у композицијама из периода класицизма са савремене тачке гледишта прилично су изражене. Однос према темпу у XVIII веку се знатно разликовао од данашњег. Флаутиста Јохан Јоаким Кванц ( *Johann Joachim Quantz* ) је темпо одређивао преко откуцаја срца, што је подразумевало 80 откуцаја у минути, а сваки откуцај је био половина нотне вредности у такту. Темпо *Andante* се означавао брзином умереног хода, а тек у романтизму је сврстан међу спора темпа.<sup>22</sup>

---

22 Бадура-Шкода, Ева и Пауљ. *Интерпретација Моцарта*. Издање „Музыка“ Москва, 1972, 34-35

Из Моцартових писама се врло јасно види да није волео да се његове композиције пребрзо изводе. Такво извођење, по његовим речима, било је чак једноставније и погодно да се прикрију разни недостаци у извођењу, али се то у великој мери негативно одражавало на јасноћу и тачност нотног записа, а зна се да је Моцарт тежио перфекционизму у интерпретацији. Моцартов отац, Леополд, један од водећих европских учитеља музике, написао је утицајну књигу *Писани чланак о основама свирања виолине ( Versuch einer grundlichen Violinschule )*, која је објављена године када је Моцарт рођен. У њој је Леополд Моцарт ( *Leopold Mozart* ), такође, скренуо пажњу да није поклоник брзог свирања, јер оно негативно утиче на интонацију, боју тона и музички израз и битно нарушава интерпретацију.

Брзина је релативан појам - условљена је бројним факторима, а пре свега техничким могућностима инструмената и музичким размишљањем и трендом једног времена. Један од физичких утицаја на темпо је и игра. Темпо игре се радикално променио када је престала да буде писана за играње већ искључиво за извођење на инструментима, као апстрактна музика.

У Моцартово доба тај темпо је још увек био играчког карактера, па би сви Моцартови Менуети требало да се изводе у складу са овом чињеницом, мада се они данас често изводе доста брже, што би музичару Моцартовог доба било непојмљиво. Тако, на пример, у сонати KV 301, у Ге - дур, на почетку другог става стоји ознака *Allegro*, али пошто је у питању рондо, ова ознака се односи искључиво на карактер става, а не на темпо, као што неки извођачи данас тумаче:

The image shows a musical score for the second movement of Mozart's Sonata in G major, KV 301. The score is in 3/8 time and G major. It features a piano introduction and a main section marked 'Allegro'. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamics.

Соната Ге - дур, KV 301, II став

Приликом рада на Моцартовим сонатама за виолину и клавир, темпо је био један од кључних момената у проблему усклађивања у ансамблу на које сам наилазила. Виолинисти, пред којима се углавном налазила само мелодијска линија и нису интерпретирали басову деоницу, сматрали су да поједини брзи ставови треба да буду бржи у односу на моју идеју темпа. На пример, у сонати KV 31 у Бе - дур ритмичка фигура у деоници леве руке у клавиру у комбинацији са групетом који се јавља на првом тону, јасно указује на темпо који не може бити јако брз, првенствено због репетиције на чембалу, за које је ова соната писана.



Соната Бе - дур, KV 31

Виолинска деоница је мање захтевна, па се виолинисти, док сам вежба, вероватно чини да би бржи темпо више одговарао. То, међутим, доводи до проблема изговарања фразе, а потом и до проблема употребе орнамената приликом понављања репетиција. У великој брзини ово је практично немогуће и стилски неизводљиво. Орнаменти су, у том смислу, добра детерминанта аутентичног темпа, уколико извођач има дилему око истог.

У спорим ставовима темпо се одређује на основу трајања дугих тонова у ставу. Тоновима обележени ситнијим нотним вредностима треба да буду испевани, али би зато фразе састављене од дугих тонова требало покренути како се не би изгубио пулс или да не би дошло до прекида мелодије. То се види у другом ставу сонате Бе - дур, KV 454:

Соната Бе - дур, KV 454, II став

У својим раним сонатама за виолину и клавир Моцарт није употребљавао агогичке ознаке. Оне су углавном биле одређене артикулацијом и фразирањем ( синкопе ) или су се подразумевале ( *ritenuto* на крају става или неког његовог дела ). Моцарт је често користио *rubato*, иако већина извођача данас мисли да се он појавио много касније. То је још један од проблема у интерпретацији са којима сам се сусретала током рада на сонатама. Једно од решења је постизање перфектне ритмичке прецизности, које после оставља слободу импровизације у горњем гласу. Затим је потребно одредити места која су погодна да на њима дође до одступања у темпу, а да се то уклопи у ток мелодије. Већ поменуте синкопе су пример, условно речено обележеног рубата од стране композитора:

Соната Ге - дур, KV 379

Приближавање корони спонтано доводи до темпа рубата, што подразумева извођење мањег или већег броја нота од оног броја који садржи уобичајена тактовна подела. На овај начин може да се изводи цео такт или један његов део, а врло често и више тактова одједном, али је важно да се при том не промене нотне вредности.<sup>23</sup>



Соната Ге - дур, KV 301, II став

Мишљење већине данашњих музичара је да се рубато појавио тек у романтизму, што није тачно. Опис рубата је међу првима дао Карл Филип Емануел Бах у свом делу *Есеј о правој уметности свирања на инструментима са клавијатуром*. Моцарт је преузео сугестије о употреби рубата изнете у овом делу и употребио их у свом упутству, тако да можемо са сигурношћу да тврдимо да је и примењивао рубато. У упутству које Моцарт дао стоји објашњење које садржи теорију сличну Баховој, а то је да се *rubato* изводи тако што се једном руком свира ритмички слободно, а другом изводи предвиђени и написани нотни текст у оквиру такта. Најчешће је горњи глас подложен овим агогичким променама, док је деоница леве руке у клавиру стриктно у темпу и не ремети ритмички ток. Моцарт је, иначе, инсистирао на свирању „у такту“ и тежио савршености у ритму. Правилан рубато је могуће извести само ако музичар има јасно изражен осећај за ритмичку прецизност. У свакој другој варијанти рубато губи свој смисао и нарушава ток музике.

---

23 Schonberg, C. Harold. *The Great Pianists*. Beograd, Dereta, 2005, Prev. Trbojević G., 24

### 3.5. Орнаментација

Поред уобичајене слободе у извођењу музике у XVIII веку, било је пожељно и скоро обавезно додавати своје украсе и каденце, нарочито приликом понављања делова композиција. Успешност импровизације је зависила од доброг укуса извођача.

Моцарт је додавао много украса у својим и делима других композитора која је изводио, али никада није мењао хармоније ни мелодијску логику.

Поред познавања исправне интерпретације орнамената Моцарт је разумео њихову мелодију, ритам и хармонске функције које се односе на сваки инструмент. Код музике писане за чембало ово је посебно важно због динамичких ограничења инструмента. У полифоној фактури орнаментација је везана за уметничку употребу дисонанце. У мелодијској линији Моцарт је користио орнаментацију као изражајно средство или само декорацију. Често је користио орнаменте ради акцентовања појединих нота било ритмички или мелодијски, затим ради улепшавања и оживљавања музичке линије и повећања расположења. Присуство изражајних средстава у клавирској деоници се повећава у смислу обогаћења звука, додавања различитих украса и орнамената приликом понављања репетиција, што је иначе била извођачка пракса овог времена. Моцарт је за разлику од својих савременика изражајна средства употребљавао са мером, што се нарочито односило на орнаментацију, и тежио је да верно интерпретира текст и не мења основну музичку замисао.

Током свирања додавао је разне трилере, а њима украшавао и поновљене деонице,

Allegro. Componirt 1763 in London.

Violino.

Piano forte.

*legato*

Соната Бе - дур, KV 10, I став

користио је морденте,



Соната Це - дур, KV 6, финале

апођатуре,



Соната Ге - дур, KV 301, I став

и групета.



Соната Бе - дур, KV 31, I став

Често је користио и арпеђа, јер су се на чембалу акорди ретко изводили симултано. Моцарт их је употребљавао и у својим каснијим сонатама, које је писао за клавир:



Соната Ге - дур, KV 379, I став

С обзиром да се орнаменти углавном нису бележили у мери у којој су били извођени, главна сазнања о њима имамо из Моцартове писама која је размењивао са члановима породице. У њима он описује атмосферу и детаље са својих и туђих концерата.

Од посебне важности је то што је Моцарт орнаменте користио у каденцама које граде тоналну структуру и скицирају облик дела. Орнаментима је наглашавао међуинтервални простор или га супротно томе испуњавао, премошћавајући мелодијску линију ради постизања *quasi - legato*



Соната Ге - дур, KV 301, I став

или *portamento* ефекта.



### Соната Ге - дур, KV 301, II став

Орнаментима је често сугерисао звук другог инструмента, на пр.арпеђо је указивао на порекло основне орнаменталне форме стила и технике харфе.

Хауард Шот ( *Howard Schott* ) сматра да када је у питању орнаментација треба обратити пажњу на следеће:

- сви орнаменти треба да буду свирани на удару, а не пре њега ( осим ако је обележено другачије ),

- орнаменти треба да потврде и учврсте, а не да ослабе постојећи тоналитет ( опет са изузецима који су означени ).<sup>24</sup>

Моцарт је често износио своје мишљење о добром и лошем начину свирања. Из његових писама која је слао свом оцу сазнајемо много детаља о Моцартовом односу према клавиру и његовој интерпретацији: приликом свирања седео је мирно, наспрам средине клавира; није мењао темпо приликом понављања деоница, али је додавао варијације у виду украса, пасажа и слично, јер је то била пракса тадашњег времена; свирао је са спуштеним лактовима и еластичним зглобовима, а прсте је држао веома близу клавијатуре.<sup>25</sup>

---

24 Schott, Howard, *Playing the harpsichord*, Dover Publications, Inc. 1979, Mineola, New York, 72

25 Schonberg, C. Harold, *The Great Pianists*, Beograd, Dereta, 2005, Prev. Trbojević G., 36

Моцарт није имао обичај да своје композиције свира два пута на исти начин. Придржавао се класичног узора, био педантан и веран тексту. Био је умерен у динамичким контрастима. Задржао је виртуозитет све до краја живота, али је на првом месту био музичар, па тек онда пијаниста - виртуоз. Карл Дитер вон Дитерздорф ( *Karl Ditter von Dittersdorf* ) је у свом поређењу Клементија и Моцарта изјавио како је Клементи изврстан пијаниста, али да је Моцарт као музичар непревазиђен и да је његово извођење комбинација уметности и укуса.<sup>26</sup> Моцарт је сматрао да је за постизање перфекционизма у интерпретацији потребно усавршавање контроле звука и слушног опажања.

У Моцартовим писмима се често помиње реч „укус“<sup>27</sup>. У XVIII веку је појам укуса био супротан данашњем схватању. Када данас говоримо о музичарима са укусом, мислимо на оне музичаре који у свом извођењу не намећу сувише своју индивидуалност, док се у XVIII веку, супротно томе, ценила способност извођача да наметне своју технику, стил и музичко умеће.<sup>28</sup>

Наравно, и ту су постојала ограничења и уметник је морао да поштује оквире дела које је свирао. Заправо, како су извођачи тога времена имали више слободе ( у извођењу шифрованог баса и украса ), имали су и више могућности да погреше. Правилно извођење већине украса и данас представља проблем за извођаче поготово јер су се украси у различитим земљама различито обележавали. Јохан Себастијан Бах је сам дао упутство за извођење својих украса и до романтизма је њихово извођење било објашњавано у уџбеницима тога времена.<sup>29</sup>

---

26 Adena Portowitz, *Art and Taste in Mozart's Sonata-Rondo Finales: Two Case Studies*, *The Journal of Musicology*, Vol. 18, No. 1 (Winter 2001), 129

27 Mozart W. A. *Briefe und Aufzeichnungen / Hrsg. von der Int. Stiftung Mozarteum, Salzburg. Ed. von W.A. Bauer und O.E. Deutsch*, komment. von J. H. Eibl. Bde 1-7. Kassel, 1962-1975. Izdato 2005. Sa dopunama.

28 Schonberg C. Harold. *The Great Pianists*. Beograd.2005. Dereta. Prev. Trbojević G., 24

29 Schonberg C. Harold. *The Great Pianists*. Beograd.2005. Dereta. Prev. Trbojević G., 25

Моцарт је тежио природности у свирању, интерпретацији и држању за клавиром. Био је сјајан импровизатор. Импровизација је била неизоставан део извођаштва у XVIII веку. Касније су је озбиљни музичари потпуно напустили. У XX веку се појављује само у цезу.<sup>30</sup>

Свакако не треба бити искључив када се говори о данашњој интерпретацији изражајних средстава клавира у сонатама за виолину и клавир В. А. Моцарта. Треба узети у обзир разлике у звуку и техничким могућностима које имају данашњи инструменти наспрам оних старијих и искористити те разлике на прави начин, не мењајући основну замисао и расположење које је композитор хтео да пренесе.

---

30 Schonberg C. Harold. *The Great Pianists*. Beograd.2005. Dereta. Prev. Trbojević G., 38 .

## 4. ТРАНСФОРМАЦИЈА УЛОГЕ КЛАВИРА У СОНАТАМА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР В. А. МОЦАРТА

Сваки ансамбл, те и дуо виолина - клавир, је систем који се састоји из деоница у међусобној интеракцији. Клавир, као полифони хармонски инструмент, део је ансамбла заједно са монофоним инструментима, у овом случају виолином, и на одређен, важан начин учествује у обликовању структуре ансамбла.

Улога клавирске деонице у ансамблу виолина - клавир, карактер њеног звука, а такође и улога у стварању укупног уметничког израза при извођењу Моцартових соната, условљени су интеракцијом са деоницом виолине.

Чембало и клавикорд су били први инструменти са клавијатуром за које је Моцарт писао. Звук код чембала настаје тако што притиском прста на дирку плектрум ( перце или кожа ) окида жицу. Звук који се на овај начин производи је звонак, али тих и динамичко нијансирање се може постићи само употребом различитих регистара.<sup>31</sup> Код клавикорда се звук добија ударцем тангенте која је ригидно везана за дирку и која истовремено скрађује жицу на жељену дужину и производи звучне вибрације, но сам тај звук је неубичајено тих, пригушен, обрађујући се самом извођачу и његовом најнепосреднијем окружењу, чиме се ствара изразито интимна, несценична атмосфера. На клавикорду је могуће постићи динамичко нијансирање, али оно је веома оскудно.

Клавир су изумели Италијани, а затим је наставио да се производи и у другим крајевима Европе. У Француској су га рекламирали као „ново чембало - изум звани *piano e forte* “. Током свог живота и стварања Моцарт је на располагању имао клавикорд, чембало и клавир, тј. „пианофорте“. Посебну наклоност је показивао према клавиру који је радио по принципу удара чекића, тзв. „хамерклавиру“. До 1777. године компоновао је за све инструменте са клавијатуром, а затим само за клавир.

---

31 Schott, Howard, *Playing the harpsichord*, Dover Publications, Inc. 1979, Mineola, New York, 7- 9

Типичан клавир Моцартовог доба имао је тање жице у односу на данашњи инструмент, самим тим и слабији и прозачнији тон, а дрвена конструкција је доприносила оскудном волумену звука. Динамика се постизала додирима различитог интезинтета ( отуда назив „пианофорте“ ), док су се веће нијансе звука постизале употребом посебних пригушивача које је извођач регулисао коленима, пре него што су настали педали. Моцартов клавир је био малих димензија, без педала, имао је један мануал са 5 октава. Дирке су биле плитке, што је омогућавало брзо и уједначено свирање.

На почетку XIX века професионални пијанисти су имали ту могућност да бирају да ли ће свирати на клавирима са бечком или енглеском механиком. Моцарт је више волео бечку механику, такав клавир је имао светао и тих тон, а био је потребан врло мали притисак да би се свирало на њему. Муцио Клементи ( *Muzio Clementi* ), Моцартов супарник, допринео је развоју клавира са енглеском механиком, који је био већи, жице су му биле затегнутије, а звук бриљантан. Он је био тежи за свирање, али је зато омогућавао извођачу да покаже своју виртуозност, а пружао је и могућност већег динамичког нијансирања и производње разноврсних тонских боја.<sup>32</sup>

У сонатама за виолину и клавир В. А. Моцарта види се различит третман и улога клавира кроз различите стваралачке периоде композитора. Настављајући рад својих претходника, од којих му је највећи узор био Јохан Кристијан Бах, Моцарт је у својим раним сонатама за клавир и виолину третирао клавир као водећи инструмент и тај принцип је задржао све до свог последњег стваралачког периода. У њима виолина има претежно улогу пратње клавира, повремено попуњавајући одређене акорде, а веома ретко учествује у дијалогу и преузима соло. Неке од ових соната из раног периода чак постоје у верзији за соло клавир.

---

32 Schonberg, C. Harold, *The Great Pianists*, Beograd, Dereta, 2005, Prev. Trbojević G., 18

Комбинација виолине као мелодијског инструмента и клавира као пратећег инструмента у данашњем извођаштву изгледа сасвим природна, базирана на специфичности самих инструмената као и вишегодишњој, у првом реду, класично - романтичарској извођачкој пракси. Таква пракса је данас уобичајена.

Међутим, у делима написаним у жанру праћене сонате клавир има потпуно другачију, водећу улогу и Моцарт је у својим раним сонатама често компоновао само клавирску деоницу док је другу деоницу додавао по потреби и она је могла бити намењена виолини, флаути или неком другом мелодијском инструменту. Понекад се дешавало да запише виолинску деоницу док је текст намењен клавиру на концертима често свирао напамет, а накнадно записивао, али клавир је свакако био тај који је имао водећу улогу, што је Моцарт практиковао и у каснијим сонатама.

Током свог живота Моцарт је задржао принцип компоновања сонате за клавир са додатом виолинском деоницом у замисли. Тако се неке од соната писаних за клавир могу препознати у одређеним сонатама за клавир и виолину ( нпр. Париска соната KV 6 се може препознати у сонати за клавир и виолину Ф - дур, KV 547 ).

Прве Моцартове сонате у којима је условно речено подједнако третирао деонице клавира и виолине су сонате писане у Мајнхајму и Паризу 1777 - 1778 ( KV 296, 301 - 306 ). Оне означавају другу фазу развоја соната за клавир и виолину, а самим тим и нову фазу развоја улоге клавира у сонатама. У овом периоду Моцарт је све више напуштао чембало и клавикорд и почињао да пише искључиво за клавир, што се одразило и на изглед соната, у којима је настао сасвим нови третман деоница јер је клавир пружао могућности динамичког и тембровног нијансирања које чембало и клавикорд до тада нису имали. Виолина није више била пука пратња и такође је имала прилику да прикаже своје тембровне и техничке могућности које су јој у раним сонатама биле ускраћене.

Ипак, клавир је у овим Моцартовим сонатама још увек задржао своју улогу водећег инструмента, успостављајући дијалог са виолином и користећи разна изражајна средства попут динамике, која је до тада била врло ограничена, и тонске боје, која је постала много разноврснија него до тада. Нови инструмент је пружао више могућности да извођач покаже

своју виртуозност, а кантабилност, тј. певљивост мелодија је била знатно изражајнија, чему је Моцарт иначе тежио у својим композицијама. То је вероватно био и један од разлога зашто се определио за нови инструмент, напуштајући старе.

Уопштено гледано, улога клавира у сонатама Моцартовог средњег стваралачког периода се огледа у богатству боја и способности да се користећи различита изражајна средства, клавир прилагоди звуку виолине у циљу синтезе и јединствене слике извођеног дела у целини.<sup>33</sup>

Трећа фаза настајања Моцартових соната за виолину и клавир ( сонате зрелог стваралачког периода ) није могла бити ослобођена тог новог искуства: као и раније, сонате настале у том периоду још увек се називају сонате са пратњом, али представљају нови жанр са равноправним учешћем инструмената, сложене драматургијом, виртуозним квалитетима. Другим речима, оне су се трансформисале у камерне сонате за виолину и клавир и у њима оба инструмента равноправно учествују у стварању музике.

У овим сонатама за виолину и клавир В. А. Моцарта изражајним средствима клавира се имитира начин свирања и тонске боје виолине, при чему је сачувана индивидуалност сваке деонице посебно. Ово ансамблу даје посебну снагу и гипкост истовремено.

Доминирајућа улога клавира у раним сонатама за клавир и виолину В. А. Моцарта, у последњем стваралачком периоду прерасла је у равноправан однос инструмената, уз потенцирање изражајних средстава клавира као музичког инструмента, што чини специфичност његовог функционисања у камерном ансамблу. У савременом извођаштву је чест случај да се у извођењу соната за виолину и клавир В. А. Моцарта клавиру додељује улога пратећег инструмента, што је сасвим супротно пракси времена у ком су настале и намери композитора. Изражајна средства клавира као инструмента у овим извођењима мало се или уопште не користе, што је условљено недовољним обраћањем пажње на развој инструмената и извођачку технику Моцартовог времена, као и великим утицајем савремених извођачких трендова, а то у великој мери нарушава интерпретацију.

---

33 Благой Д. *Современные тенденции в развитии советского камерно-ансамблевого исполнительства*. Музыкальное исполнительство, Вып. 10, Москва, Музыка, 1979, 57-76.

## **5. ИЗВОЂАЧКЕ ТЕХНИКЕ И НАЧИНИ УЧЕШЋА КЛАВИРА У СОНАТАМА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР В. А. МОЦАРТА**

Извођачка техника је била, а и данас је у великој мери условљена добром артикулацијом и фразирањем. Од тога у великој мери зависи брзина извођења, разумљивост форме и постизање изражајних ефеката. Већина савремених извођача недовољно познаје нотацију и начине извођења на старим инструментима који су се употребљавали у XVIII веку, занемарујући природу и могућности инструмената за која су ова дела писана. Музички језик Моцартовог времена и доживљај музике тадашњег извођача и слушаоца знатно се разликовао од данашњег схватања. Пијанисти се данас ослањају на савремену клавирску технику, која има за циљ да, између осталог, прикаже виртуозитет и бриљантан звук инструмента, а при том заборављају да је Моцарт више био окренут клавиру са бечком механиком, чији је тон био светао, прозрачан и не тако монументалан, па је самим тим и његова музика била транспарентна и умерена, али јој нису недостајале емоције.

Аутентичност и разумевање Моцартове музике представљају данас један од најважнијих и најтежих задатака за извођача - пијанисту. Велики је изазов свирати користећи изражајна средства клавира у потпуности, а остати у стилским оквирима. Моцартову музику карактеришу имагинарна једноставност и јасноћа. Хармоничан и уравнотежен звук одговара захтеву да музика буде јасна и транспарентна. Овакав моцартовски третман се често у каснијем периоду сматрао делом естетике и праксе XIX века.

Радећи на Моцартовим сонатама за виолину и клавир испред мене су се нашли сви ови задаци и проблеми. Решења сам тражила ослањајући се на искуство које сам стекла проучавајући рану музику и начин њене интерпретације. Водила сам се принципом да је основно правило додир на чембалу то да сва снага за свирање потиче само из прстију. Ову технику сам делимично пренела на клавир, тј. онолико да се максимално приближим стилу, а да се то не одрази негативно на производњу тона и на мој извођачки апарат. Остале делове руке сам употребљавала искључиво за промену позиције над клавијатуром и максимално се трудила да при том не користим њену тежину. Прсте сам држала веома близу дирки и тежила осећају као да свирам по жицама, а не по клавијатури, као што то иначе радим на чембалу.

Тако се добија додир који је резултат примене минималне и контролисане мишићне снаге, што је један од услова успешне интерпретације на овом инструменту. У овоме се разликује техника чембала од технике клавира и то је начин на који се изводила клавирска, тј. чембалистичка музика у Моцартово време. Овакав принцип свирања омогућава велику покретљивост прстију што доводи до закључка да је чембало веома виртуозан инструмент. На тај начин сам пасаже и остале фигуре у брзом темпу изводила прецизније и разумљивије, што ми је и био циљ. Посебну пажњу сам обраћала на артикулацију и њене ознаке, тамо где су обележене. Где то није био случај, користила сам старо чембалистичко правило и суседне тоне у фразама свирала везано, а оне удаљене интервалом терце и више, раздвојено. Наравно, нисам се придржавала тога правила по сваку цену. Изузетке сам правила тамо где је то условљено контекстом, како бих сачувала целину и музичко јединство.

Када је у питању динамика у Моцартовим сонатама за виолину и клавир, комбиновала сам искуство свирања на старом инструменту са искуством извођења динамике на клавиру. Чембало не даје извођачу могућност звучног и динамичког нијансирања самим покретима и контролисањем тежине прстију. Ови ефекти се углавном постижу разноврсном артикулацијом, која је основ свирања на чембалу. На пример, ако у току свирања један глас свирамо *legato*, а остале гласове *non - legato* или обрнуто ствара се динамичка илузија којом се истиче различито артикулисан глас, иако он звучно није изнад осталих гласова. Такође, разним комбинацијама артикулације и фразирања, на овај начин можемо истаћи тему у различитим гласовима, јер је то једино решење на чембалу, поготово ако су једномануелни инструменти у питању. Овде употреба регистара не помаже много, а они се и не користе у ту сврху, као што сам већ објаснила у поглављу бр.3.

Овакав принцип постизања динамичких ефеката артикулацијом примењивала сам углавном у раним Моцартовим сонатама за виолину и клавир. Већ у сонатама средњег стваралачког периода трудила сам се да искористим динамичке могућности које пружа клавир у комбинацији са артикулацијом како бих остала верна Моцартовом стилу.

Када се говори о артикулацији у Моцартовим сонатама за виолину и клавир јавља се проблем уклапања артикулације у стилске оквире дела и проблем међусобног односа артикулација у деоницама клавира и виолине. С једне стране је дело које је писано за инструменте са доста скромнијим звуком у односу на данашње и у времену где је форма имала

предност у односу на изражајност, а с друге стране се налазе инструменти, чије је звуковне и техничке могућности штета не искористити, а и сами по себи намећу одређене техничке захтеве који се не уклапају у стил и представу звучне слике Моцартовог времена. Пред сваким извођачем је велики изазов да помири и уклопи те разлике, а посебно да се након тога усклади са другим извођачем у ансамблу, пред којим је исто тако тежак задатак.

Вредну компилацију практичног искуства извођачког ансамбла дао је А. Готлиб у свом делу *Основе технике ансамбла ( Основы ансамблевой техники )*. У овом делу говори се о основним принципима уметности за ансамбл, о дијалогу, о позоришном елементу у комуникацији међу партнерима на сцени. Такође, Готлиб скреће пажњу на „технички потковано извођење ансамбла“ које је звучно синхронизовано, верификовано динамички и доследно.<sup>34</sup>

У свом чланку *Фактура и тембр у извођењу ансамбла ( Фактура и тембр в ансамблевом производении )* Готлиб истиче значај инструменталног извођења клавира у ансамблу и притом предлаже начине да се то оствари коришћењем средстава као што је фактура, тембр, боја, ритам, што ми је било од велике користи приликом размишљања о истом проблему у Моцартовим сонатама за виолину и клавир. Он, такође покреће питање функционалног раздвајања страна у складу са специфичностима инструмената ( примећујући при том универзалну улогу клавира ) и повезано са индивидуалним слушаним извођењима музичког дела, што се такође може применити приликом анализирања Моцартових соната.<sup>35</sup>

---

34 Готлиб А. *Основы ансамблевой техники*. Москва, Музыка, 1971, 94 .

35 Готлиб А. *Фактура и тембр в ансамблевом производении*. Музыкальное исполнительство, Вып. 9, Москва, Музыка, 1976, 106-139.

Свирање на клавикорду се разликује од свирања на чембалу у смислу постизања динамичких ефеката. Извођач на овом инструменту поседује већу контролу нијансирања звука него код других клавијатурних инструмента, претеча клавира, укључујући чак и могућност вибрата.

Међутим, сонате за виолину и клавир В. А. Моцарта се данас не изводе ни на чембалу ни на клавикорду тако да овим представљањем извођачке технике на њима само покушавам да приближим технику и начин извођења музике Моцартовог доба данашњим принципима клавирске технике и савременом музичком мишљењу.

Као активни извођач музике на клавиру и чембалу покушаћу да приближим ова два начина размишљања у музици и тако смањим јаз између њих који евидентно постоји у данашњој извођачкој уметности, поготово када говоримо о сонатама за виолину и клавир В. А. Моцарта. Често сам покушавала да на клавиру изведем стару музику писану за чембало. Први пут сам се са овом врстом музике сусрела у свом раном школовању. Била сам фасцинирана таквим богатством израза у комбинацији са елеганцијом и њиховим спонтаним исказивањем кроз ова дела. Резултат покушаја извођења ове музике на клавиру је био поражавајући: дела, која су на чембалу звучала монументално, елегантно и достојанствено и при том била пуна емоција, на клавиру скоро да уопште нису могла да се изведу или су добијала сасвим другачији карактер, на жалост, не у позитивном смислу. При том сам задржала своје дивљење према клавиру и његовом звуку, али сам дошла до закључка да му музика писана за чембало никако није блиска.

На клавиру није пожељно дословно имитирати технику свирања на чембалу. То би резултирало многобројним техничким проблемима, па би се дужим свирањем на овај начин чак могле појавити и негативне физичке последице на извођачки апарат. Без обзира на то, требало би задржати основне принципе артикулације као и фразирање које је карактеристично за извођење на чембалу у раним сонатама за виолину и клавир В. А. Моцарта. Тиме се бар приближно може добити прави карактер дела.

Може се тежити покушају да се имитира звук чембала на клавиру. Клавир, као инструмент који даје могућност огромног тембровног нијансирања, то дозвољава извођачу, без угрожавања и постављања пијанистичке технике у други план. У деловима соната у којима је фактура гушћа и где композитор користи октаве, арпеђа и друга изражајна средства у намери да постигне богатији звук, данас се може употребљавати *forte* и

све његове варијанте, јачим притиском на дирку и минималним коришћењем тежине руке, јер савремен инструмент пружа такве могућности. Чак, на местима где ток фразе на то указује, можемо користити и *crescendo* и *decrescendo*, свакако умерено, узимајући у обзир да то на чембалу не може буквално да се изведе. Овај принцип коришћења изражајних средстава сам примењивала чак и у сонатама Моцартовог зрелог стваралачког периода, користећи уз то и све изражајне могућности клавира као инструмента, коме су ове сонате и биле намењене када су настајале.

Због чињенице да модерни клавир захтева константну примену тежине пијанистима и композиторима у XVIII веку требало је доста времена да забораве чембалистичку и клавикордску технику и да почну максимално да користе могућности и изражајна средства клавира као инструмента. Ово се односи и на композиторе и на извођаче Моцартовог времена.

Развој инструмената са клавијатуром, а посебно развој клавира захтевао је много промена у самој извођачкој техници: нов прсторед, другачији удар и различите начине за производњу тона. Први пијанисти и учитељи, почетком XVIII века, имали су узор и претходнике само у знању и пракси везаним за чембало и клавикорд. Уз постепени развој клавира полако се мењао и начин свирања на овом инструменту. Стари прсторед уступао је место новом јер су се јављали и нови технички захтеви који би коришћењем старог прсторедом били неизводљиви - на пр. албертински бас који Моцарт користи у својим најранијим сонатама за виолину и клавир, на пример у првом ставу сонате Це - дур, KV 6:

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in C major, KV 6. The score is for Violino and Pianoforte. It features a tempo marking of Allegro and includes trills (tr) and triplets (3) in the violin part. The piano part has a steady eighth-note accompaniment.

Соната Це - дур, KV 6, I став

И раније је доста пажње поклањано прстореду. Франсоа Купрен ( *François Couperin* ) је у свом делу *Уметност свирања на чембалу* ( *L'Art de toucher le Clavecin* ) поклањао томе велику пажњу.<sup>36</sup>

Јохан Себастијан Бах је поставио основне принципе модерног прсторедa. До тада су се палац и мали прст десне руке веома мало употребљавали. Скале навише су се свирале трећим и четвртим прстом, а наниже трећим и другим прстом десне руке, док су у левој за исту ствар коришћени палац и кажипрст. Овако се изводила музика енглеских вирциналиста. Бах је први дозволио да се палац подмеће под друге прсте, али се и даље ослањао на стару технику-прст преко прста. Такав прсторед доводи до неједнаких нота и неуједначеног ритма, тзв. ( *notes inegales* ), које су биле одлика старе француске музике у ренесанси, а овакви облици ритмичке неправилности могу се срести и код Моцарта, при интерпретацији орнамената, нарочито када је *appoggiatura* у питању.

У почетку је и техника свирања на клавиру била усмерена искључиво на рад прстију. Доменико Скарлати ( *Domenico Scarlatti* ) је већ употребљавао прилично модеран прсторед, јер се већи део његовог опуса вероватно не би могао другачије ни одсвирати. Овакав начин свирања је касније у педагогији назван „прстна школа“.<sup>37</sup>

У доба Моцарта се употребљавала техника прстне школе, што значи да су шака и прсти били близу клавијатуре и техника се сводила на коришћење тежине самог прста, без додавања тежине целе руке, као што сам већ објаснила и примењивала у пракси. То је било разумљиво, с обзиром да је Моцарт писао за чембало и клавикорд, на којима је и принцип добијања звука изискивао примену овакве технике, а рани клавиру се и по конструкцији и боји тона доста разликовао од данашњег инструмента.

У XIX веку почела је да се употребљава цела рука и водило се рачуна о опуштању и контролисању њених мишића. Настале су прве основе тзв. „анатомско-физиолошке школе“, по Леониду Борисовичу Когану ( *Leonid Borisovich Kogan* ).

---

36 Couperin, François, *L'Art de toucher le Clavecin*, Alfred Music Publishing, ISBN 1457442140, 9781457442148

37 Czerny, Karl, *Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte*, New York: Firth, Pond & Co, 1851.

Усавршавањем клавира настала је могућност да се контролисаним ударом прста произведу звуци различитих врста и квалитета. То је постао један од основних проблема за извођаче, који је отворио сасвим ново поглавље у области клавирске технике. Појавила се и нова публика која је преферирала емотивну изражајност у односу на форму која је до тада доминирала. У прелазном периоду развоја клавира настао је још један проблем: композитори који су до тада компоновали искључиво за клавикорд и чембало само су пребацили стару технику и стил компоновања на нови инструмент, тако да се и основна техника свирања на старим инструментима, која се базирала на артикулацији, дуго задржала и на клавиру.

Међутим, техничке карактеристике клавира су се разликовале од оних на старим инструментима, механика је била другачија, као и квалитет тона. Све у свему, техника свирања на старим инструментима се много разликовала од оне коју је захтевао модеран инструмент. Фини рад мишића руке, који је постао потребан да би се контролисала тежина руке и удар прста, један је од основних проблема клавирске технике.<sup>38</sup>

Тек почетком XX века пијанисти и педагози су почели да препознају и исправљају ову грешку у основном приступу када је у питању извођачка техника на клавиру. Тако је настала „психо-техничка школа“ по Когану, која је заступала принципе по којима интелект и ум решавају проблеме технике.

Један од техничких услова свирања на клавиру је и правилан положај за клавиром јер од тога зависи рад руке и прстију, несметан развој технике, квалитет тона, прецизан ритам и изражајност.<sup>39</sup>

Зглоб приликом свирања треба да буде еластичан и у природном положају, не превише спуштен или подигнут, а подлактица и надлактица треба да образују прав или минимално туп угао, што зависи и од подешавања висине клавирске столице. Моцарт је много пажње придавао правилном положају приликом седења за клавиром јер је сматрао да је то основ правилне технике и једини начин да се сви пасажии и технички захтеви изведу перфектно, чему је тежио у својим сонатама.

---

38 Kochevitsky, George A. *The Art of Piano Playing: a scientific approach*. Miami: Summy-Birchard Inc., 1999

39 Nikolić Markota, Konstilija. *Ruke u sviranju*. Glasnik Hrvatskog interdisciplinarnog društva - „Sustavi“ br.5, lipanj 2009, 48 - 51

Моцартове сонате за виолину и клавир, нарочито оне ране, су се у фази свог настајања нашле на прекретници развоја инструмената, извођачке технике и стила компоновања и као такве су највише страдале у данашњем извођаштву. Данас их ретко ко изводи на старим инструментима, а такође и на новим, због већ поменутих проблема развоја технике тако да су оне заправо отворено поље истраживања, како за савремене извођаче тако и за савремене педагоге, а на крају и за слушаоце, који су у великој мери ускраћени недостатком ових соната на репертоарима данашњих уметника.

Данас, захваљујући изражајним средствима које клавир као инструмент може да понуди, извођач има ту могућност и предност да практично оствари већину идеја које Моцарт у своје време и на свом инструменту није могао да реализује, али је фразом, изразом и самом фактуром ставио јасно до знања које је намере имао. Ако се пажљиво осмотри нотни текст, који се на први поглед чини сувише једноставним да би био занимљив, види се да је Моцарт заправо оставио слободу да га извођач сам осмисли и обогати на начин који неће нарушити композиторову замисао, али ће у великој мери открити и део личности интерпретатора, кроз способност коришћења орнамената и импровизације, као и саме реализације музичке замисли.

Слобода се претежно односи на употребу неисписаних орнамената, под претпоставком да извођач има претходно стечено знање у вези њиховог обележавања и извођења, као и знање о употреби дисонанци и забрањеним кретањима. Одступање од општих правила интерпретације артикулације на чембалу и извођења фраза такође представља слободу дату извођачу, али се он при том мора водити контекстом мелодије и ритма. Употреба динамичких изражајних средстава је, такође, предмет истраживања у Моцартовим сонатама и представља још један вид слободе у интерпретацији.

Ови принципи интерпретације могу се задржати и приликом извођења Моцартових соната из каснијег стваралачког периода, уз употребу свих изражајних средстава клавира које је Моцарт касније и сам користио. Оне су у неку руку ближе и разумљивије данашњем музичару, али такође представљају изазов у усклађивању форме и израза, које је својствено Моцартовој музици.

Клавирска техника се временом развијала супротно од Моцартовог схватања савршенства. Након његове смрти, Моцартово свирање се сматрало старомодним и лишеним драматике. Нова школа и развој инструмената захтевали су другачији приступ и виртуозитет,

другачије схватање фразирања, другачије извођење легата од онога како је то Моцарт практиковао. Клементи је био први пијаниста који је увео тај нови начин свирања, супротан Моцартовом. Он је тежио већој изражајности мелодије и тона, користећи тежину целе руке приликом свирања што је доприносило масивнијем звуку коме се тежило. Клавир са енглеском механиком је и пружао такве могућности, насупрот ономе са бечком, који је Моцарт више волео и на ком је изводио своја дела. За производњу тона на оваквом клавиру била је довољна само тежина прста и лакше је било свирати *leggiero* него *espressivo*. Клементијев пијанистички стил је временом преовладао над Моцартовим. Његове модулације су биле романтичне и наговештавале су Бетовена. Клементи се сматра зачетником модерне пијанистичке школе и оцем целокупне клавирске технике. Био је заслужан за даље усавршавање механизма код клавира.<sup>40</sup>

Техника је временом развијена до такве савршености да се чинило да је сама себи довољна и већина пијаниста је подлегла том утицају. Сваки детаљ је морао бити израђен до савршенства путем мноштва вежби и етида, које су се ослањале искључиво на технику и њене захтеве, сматрајући да је она први и основни корак у извођењу музике, што је донекле тачно, али велики пијанисти XIX века и њихови наследници су ипак сматрали да се ум и тело морају једнако и упоредо тренирати, тј. да техника руке и прстију никако не треба бити одвојена од музичког мишљења, ни у једној фази вежбања. "Техника је као граматика - када је извођач једном савлада више не мора посебно да обраћа пажњу на њу, јер унутрашње музичко размишљање обликује покрет који је потребан за стварање музике."<sup>41</sup>

---

40 Neuhaus, Heinrich, *The Art of Piano Playing*, Kahn & Averill, London, 1998

41 Fink, Seymour, *Mastering Piano Technique*, A Guide for Students, Teachers, and Performers, 2007

Када сва та сазнања уклопимо у концепт данашње извођачке пијанистичке праксе, наилазимо на различите приступе музичког мишљења приликом извођења Моцартове музике, у овом случају конкретно његових соната за виолину и клавир. Изражајна средства клавира као инструмента у великом броју извођења Моцартових соната за виолину и клавир се мало или уопште не користе, што нарушава интерпретацију. Свако извођење, ма како супериорно било, неће одавати талентованог извођача уколико му недостаје степен музикалности, истинско понирање у суштину дела и доживљавања његовог садржаја и поруке.<sup>42</sup>

Универзалне могућности клавира доступне пијанисти представљају са једне стране практично њихов неограничен спектар, а са друге стране је озбиљан проблем избора изражајних средстава и извођачких техника које обезбеђују звук који се оптимално уклапа са звуком виолине у Моцартовим сонатама за виолину и клавир.

Моцарт и његови наследници су поред тога што су били велики композитори такође били и велики пијанисти. Сви су писали сонате за виолину и клавир, које су биле неизоставан део камерног и виолинског репертоара и у свим тим сонатама клавир је имао веома важну улогу и био у најмању руку равноправан са виолином. Међутим, данас највише дилема и различитих извођења има када су у питању Моцартове сонате за виолину и клавир. Сонате, које су писане након Моцартове смрти, ближе су данашњем пијанизму, с обзиром да је и клавир за који су ови композитори писали био сличнији данашњем инструменту, па је самим тим и пијанистичка техника заправо она коју данас пијанисти у већој мери користе.

---

42 Hodžić, Sabina, *Psihološka analiza ličnosti i dela poznatih pijanista*, Univerzitet u Sarajevu, Fakultet političkih nauka, Godišnjak za psihologiju, Vol 7, No 9, 2010, 89 - 103.

Проблем је у томе што ту технику са свим њеним изражајним могућностима многи извођачи користе и приликом интерпретације Моцартових соната, па оне у том случају губе на једноставности и прегледности мисли и израза.

Са аспекта личног извођачког искуства свирања на чембалу и клавиру и извођења соната за виолину и клавир В. А. Моцарта са великим бројем различитих извођача закључила сам да већина овим делима приступа са становишта савремене извођачке технике и интерпретације. Томе је у великој мери допринео развој руске школе у XIX веку, која је дала бројне позитивне ефекте на развој технике и саме музике на нашем поднебљу и обогатила репертоар. Ипак, огроман *espressivo*, грандиозност звука и богат пијанистички тон, коме се овде тежи, тешко се уклапа у стилизовану музику класицизма где је ипак форма још увек имала предност над изражајношћу. Без обзира на то, по мом мишљењу емоције свакако нису изостале у класичној музици, чак су можда јасније и искреније и у њима се није претеривало.

Различите симулације клавирских техника се реализују захваљујући и синтетизујућој природи клавира као инструмента. Клавирска интонација, тембр и симултаност у великој мери одражавају специфичност извођења. На основу ових специфичности предлаже се методологија коришћења основних изражајних средстава клавира, која одређују карактер звука клавира у ансамблу виолина - клавир. Активно коришћење ових могућности клавира је неопходан услов за рад у камерном ансамблу који изводи Моцартове сонате за виолину и клавир овог периода.

## 6. ЗАКЉУЧАК

У XVIII веку прожимала су се различита уметничка струјања барокних, предкласичарских и класичарских елемената, развијале су се нове форме, а инструментална музика друге половине века достигла је врхунац у зрелом стварању Моцарта. Карактеристике тембра биле су условљене техничким могућностима и конструкцијом тадашњих инструмената. То је представљало ограничење у погледу нијансирања звука, али је Моцарт тај недостатак надомештао изражајним мелодијама и разноврсном артикулацијом, као и употребом различитих регистара на овим инструментима. Временом, Моцарт је употребу ових средстава пренео на музику писану за клавир и прилагодио је његовим изражајним могућностима.

Упоредо са развојем клавира мењао се и приступ пијанистичкој техници, у начину производње тона, динамичког нијансирања и тембровне равнотеже међу деоницама виолине и клавира у ансамблу. Клавирска техника се временом развијала супротно од Моцартовог схватања савршенства. Након његове смрти, Моцартово свирање се сматрало старомодним и лишеним драматике. Нова школа и развој инструмената су захтевали другачији приступ и виртуозитет, другачије схватање фразирања, другачије извођење легата него што је то Моцарт чинио. Клавир са енглеском механиком је пружао веће могућности коришћења изражајних средстава, насупрот ономе са бечком механиком, који је Моцарт више волео и на ком је изводио своја дела. Техника је временом развијена до такве савршености да се чинило да је сама себи довољна и већина пијаниста је подлегла том утицају.

Моцарт је за разлику од својих савременика изражајна средства употребљавао са мером, што се нарочито односило на орнаментацију, и тежио је да верно интерпретира текст, а да при том не промени основну музичку замисао. Он је често износио своје мишљење о доброј и лошој интерпретацији. Није имао обичај да своје композиције свира два пута на исти начин. Задржао је виртуозитет све до краја живота, али је на првом месту био музичар, па тек онда пијаниста - виртуоз. Сматрао је да нема мануелне перфекције без потпуне усавршености слушног опажања у интерпретацији музике и да се уметност стварања звука заснива на психофизичкој вештини обликовања тона.

Сонате за виолину и клавир су један од најзаступљенијих жанрова у музичкој пракси епохе класицизма. Оне дају бескрајне могућности за тембровно варирање инструменталног звука и представљају водећа дела за овај камерни ансамбл. Под најбољим звуком ансамбла који изводи Моцартове сонате за виолину и клавир подразумевамо онај који омогућава да се убедљиво представи уметнички садржај дела, путем максималног откривања индивидуалне природе оба инструмената у ансамблу, коришћењем њихових изражајних средстава.

Нисам мишљења да би Моцартове сонате за виолину и клавир требало изводити аутентично и пребацити се потпуно на стару технику и начин извођења, иако сам поборник њене примене када је у питању интерпретација ових соната у комбинацији виолина - клавир. Дословна примена старе технике би можда имала смисла када бисмо свирали на аутентичним инструментима, али „можда“ јер се начин приступа интерпретацији у музици током времена доста променио и то представља стечено извођачко искуство сваког пијанисте, које се може обогатити новим искуствима, али се никако не може избрисати или преобратити. Нажалост, код нас је употреба старих инструмената и извођење музике на њима реткост. Мали број оваквих инструмената је уопште доступан данашњим извођачима на нашим просторима. Неколицина нас, који смо имали ту могућност и привилегију да проучавамо стару музику и будемо у додиру са овом врстом инструмената, опет смо осиромашени за то искуство када се ради о Моцартовим сонатама за виолину и клавир, будући да се оне налазе у неком међупростору када је реч о извођењу музике на старим и новим инструментима. Ипак, иако их не можемо изводити на аутентичан начин, информације и искуство у анализи изражајних средстава инструмената која су коришћена у Моцартово доба и која се данас користе, затим информације о развоју ових инструмената и извођачких техника на њима, у великој мери могу да користе данашњем извођачу и да употпуне интерпретацију Моцартових соната за виолину и клавир. Са извођачког аспекта то би се могло односити на претежно ослањање на технику прстне школе, уз коришћење руке како би се повезала фраза и савладао распон октава који је већи него на старим инструментима.

На основу сопственог искуства, стеченог кроз интерпретацију ових Моцартових соната, сматрам да извођење треба прилагодити данашњем времену и могућностима које нам пружају савремени инструменти, али да треба пронаћи равнотежу и меру у изражавању емоција и приказивању сопствених интерпретативних способности како смисао музике и порука коју је

Моцарт хтео да забележи у времену не би били у другом плану. Увек се треба присетити чињенице да је Моцарт тежио прегледности музичког израза и да му је умереност коришћења изражајних средстава била одредница доброг укуса сваког музичара, композитора или извођача. Моцартова музика је отмена, у духу времена у ком је живео. Требало би да сваки извођач покуша да помири идеју да су Моцартове сонате писане у време када су се инструменти знатно разликовали од данашњих са могућностима модерног инструмента на коме се данас свира, узимајући у обзир и то да би, можда, неке Моцартове идеје биле другачије да је пред собом имао данашњи инструмент, па се у том смеру треба и позабавити овим проблемом, а да се опет сачува једноставност и остане у стилским оквирима.

Питања која се тичу образаца интеракције изражајних средстава клавира са изражајним средствима виолине у ансамблу још нису истражена у научној литератури. Мишљења извођача су подељена. Једни сматрају да се треба окренути аутентичном начину извођења, а при том нису довољно упућени у проблематику интерпретације, пијанистичке технике и употребе изражајних средстава Моцартовог доба. Основе ове технике и начина свирања су постављене још у бароку. Овде првенствено мислим на орнаментацију, којој се у данашњој педагогији и извођаштву не поклања довољно пажње и извођење орнамената је често врло оскудно или произвољно. У оба случаја интерпретација је нарушена. Такво свирање је или безизражајно, или, с друге стране, неумерено када је коришћење орнамената у питању. Орнамент служи, не само да освежи мелодијску линију, већ и да истакне и нагласи поједине моменте у музици, као и да учврсти тоналитет дела. Уколико извођач користи орнаменте без неке одређене идеје и предзнања, може само да поремети мелодијски и ритмички ток, а да при том не постигне никакав ефекат. Уколико уопште не користи орнаменте у својој интерпретацији, поновљене фразе бивају углавном подвучене динамичким контрастима *f - p*, што је одлика савременог извођаштва када је у питању музика класицизма, али то, по мом мишљењу, поједностављује интерпретацију и осиромашује дело.

Супротно томе, поједини пијанисти имају тенденцију да свирају исувише стилизовано, лако и лепршаво, повлачећи се у изразу и препуштајући виолинисти водећу улогу, при том се трудећи да тонски, технички и идејно „не покрију солисту“, па често свирају са затвореним или полуотвореним клавиром тако да долази до звучног дисбаланса у ансамблу. Клавирска деоница је на тај начин подређена виолинској и у другом је плану, што није била Моцартова

намера ни у једној стваралачкој фази, а то се јасно види кроз преглед развоја соната за виолину и клавир, у којима се виолина временом изборила за, условно речено, равноправан статус у овом камерном ансамблу.

Неки пијанисти форсирају тон, трудећи се да, у складу са савременим извођачким трендом истицања сопствених интерпретативних способности, парирају виолинисти, који, на основу искривљеног гледишта, формираног на основу погрешно стеченог искуства, сонате за виолину и клавир В. А. Моцарта посматра као сонате за соло виолину. Полазећи од таквог схватања и приступа интерпретацији они немају осећај заједничког музицирања и потребу за дијалогом између два инструмента, тако да извођење претварају у спектакл који би се могао описати једном речју: „претерано“, а то се никако не уклапа у концепт Моцартове музике, коју карактеришу уравнотеженост и једноставност, како у самој фактури, тако и у звуку.

Већина савремених извођача недовољно познаје нотацију и начине извођења на старим инструментима који су се употребљавали у XVIII веку, занемарују природу и могућности инструмента за која су дела писана. Пијанисти се ослањају на савремену клавирску технику, која има за циљ да прикаже виртуозитет и бриљантан звук инструмента, а при томе заборављају да је Моцарт више био окренут клавиру са бечком механиком, чији је тон био светао, прозрачан и не тако монументалан, па је самим тим и његова музика била транспарентна и умерена. Моцарт је идеју клавира као водећег инструмента углавном задржао током целог свог стваралаштва.

Данас су Моцартове сонате за виолину и клавир саставни део виолинске литературе и често се углавном тако и третирају. У интерпретацији данашњих извођача у овим сонатама клавир често има подређену улогу у односу на виолину и служи као њена „пратња“, што је потпуно супротно замисли композитора.

Присуство веома различитих савремених извођачких трендова показује да су чак и данас неки музичари окренути романтичарском тумачењу које је више својствено традицији XIX и прве половине XX века. Међутим, поједина дуа који свирају Моцартове сонате за клавир и виолину изражавају историјски информисано извођење, за чију реализацију је неопходна слободна оријентација у теорији и извођачкој пракси XVIII века.

Ни у једном тренутку сонате за виолину и клавир В. А. Моцарта нису биле замишљене као сонате у којима виолина има доминантну улогу. Виолина је временом добијала на равноправности, да би сонате из последњег Моцартовог стваралачког периода постале прави примери камерне музике за дуо виолина - клавир, мада се чак и у њима осећа утицај ране сонате са пратњом. Свако друго гледиште је суштински неисправно.

Када сва та сазнања уклопимо у концепт данашње извођачке пијанистичке праксе, наилазимо на различите приступе музичког мишљења приликом извођења Моцартових соната за виолину и клавир. Универзалне могућности клавира, доступне пијанисти представљају, са једне стране, практично њихов неограничен спектар, а са друге стране озбиљан проблем избора изражајних средстава и извођачких техника које обезбеђују звук који се оптимално уклапа са звуком виолине у овим Моцартовим сонатама. Главне карактеристике Моцартових соната за виолину и клавир су јасноћа, избалансираност, транспарентност и једноставан хармонски језик. За многе слушаоце и љубитеље музике најважније обележје Моцартових соната су једноставне и памтљиве мелодије. Задатак савременог пијанисте у извођењу соната за виолину и клавир је да коришћењем изражајних средстава клавира допринесе грађењу целине дела држећи се Моцартове идеје о клавиру, као водећем инструменту кроз сва три периода настанка и развоја соната. При томе се од њега очекује да остане у стилским оквирима времена у ком је Моцарт живео и компоновао ове сонате. Истовремено, потребно је да са истим успехом представи савремен инструмент и све његове особености коришћењем изражајних средстава, као и савремене пијанистичке технике, која је неизбежна у данашњој интерпретацији било ког музичког дела. Лепота Моцартове музике лежи у искрености и једноставности. То би сваки извођач требало да има на уму када приступа извођењу његових соната за виолину и клавир.

## 7. РЕКЛИ СУ О МОЦАРТУ

"Моцарт комбинује ведрину, меланхолију и трагичну силину у јединствену лирску импровизацију. Над свим тим лебди дух већи од Моцартовог – дух самилости, универзалне љубави, чак и патње – дух који припада свим временима."

*Леонард Берништајн*

"Моцарт постоји и постојаће вечно, божански Моцарт – мање име, више душа која се уздиже у небеса, која се овде појавила, била ту мало више од тридесет година и отишла оставивши свет подмлађеним, богатијим и срећнијим."

*Шарл Гуно*

"Моцарт чини да верујемо у Бога због тога што не може бити случајно да такав феномен стиже у овај свет и за собом оставља неограничен број ремек – дела без премца."

*Ђерђ Шолти*

"Једном приликом је младић који је желео да постане композитор писао Моцарту тражећи савет како да компонује симфонију. Моцарт је одговорио да је симфонија комплексна и захтевна музичка форма и да би било боље да почне са нечим једноставнијим. Младић је приговорио: „Али господине Моцарт, писали сте симфоније када сте били млађи од мене“, на шта је Моцарт одговорио: „Никада нисам питао како“."

*Џозеф Солман*

"Понекад је додир Моцартове музике тако непосредан да визија у уму бива замагљена и непотпуна, док је душа директно поседнута, натопљена у таласима меланхолије."

*Стендал*

## 8. ЛИТЕРАТУРА

Abert, Hermann, *W. A. Mozart*, New Haven: Yale University Press, 2007, Cliff Eisen, ed. & Stewart Spencer, trans.

Аджемов, К. Х., *Двухчастные скрипичные сонаты В. А. Моцарта в классе камерного ансамбля. Камерный ансамбль, Педагогика и исполнительство. Сб. статей. Сост. К. Х. Аджемов. Москва, 1979.*

Алпарова, Н., *Меня находит звук*, Музыкальная академия, 1994, №4, 31-33.

Бадура-Шкода, Ева и Пауль, *Интерпретация Моцарта*, Издательство „Музыка“ Москва, 1972, 34-60.

Бялый, И. Е., *Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра*, Москва, 1989, 25.

Благой, Д., *Современные тенденции в развитии советского камерно-ансамблевого исполнительства*, Музыкальное исполнительство, Вып. 10. Москва, Музыка, 1979, 57-76.

Czerny, Karl, *Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte*, New York: Firth, Pond & Co, 1851.

Couperin, François, *L'Art de toucher le Clavecin*, Alfred Music Publishing, ISBN 1457442140, 9781457442148

Ђурић, О: *Водич кроз историју музике*, Београд, 2004, 47.

Einstain, Alfred, *Mozart: His character, His work*, London, Panther Arts, 1979.

Fink, Seymour, *Mastering Piano Technique, A Guide for Students, Teachers, and Performers*, 2007.

Готлиб, А., *Фактура и тембр в ансамблевом произведении*, Музыкальное исполнительство, Вып. 9. Москва, Музыка, 1976, 106-139.

Готлиб, А, *Основы ансамблевой техники*, Москва, Музыка, 1971, 94.

Хоџић, Сабина, *Психолошка анализа личности и дела познатих пијаниста*, Универзитет у Сарајеву, Факултет политичких наука, годишњак за психологију, Вол. 7, Но 9, 2010, 89 – 103.

Hunkemuller, J. W. A, *Mozarts friihe Sonaten fur Violine und Klavier*, Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert, Bern: Francke, 1970, 30.

Kidd, Ronald, *The emergence of Chamber music with Obligato Keybord in England*, Acta musicologia XLIV, 1972.

Kochevitsky, George A, *The Art of Piano Playing: a scientific approach*, Miami: Summy-Birchard Inc., 1999.

Küstner, Konrad, *Mozart: eine musikalische Biographie*, An Introduction to the book, by Bruce Cooper Clarke, 1991.

Landon, H. C. R, *Mozart. The golden years, 1781-1791*. N-Y.: Schirmer Books, 1989.

Leon B., Plantinga: *Clementi: His Life and Music*, Oxford University Press, February 1977.

Луцкер, П, Сусидко, И, *Моцарт и его время*, Москва, 2008, См. раздел «Между мифом и фактами», 16 – 27.

Mozart, W. A, *Briefe und Aufzeichnungen / Hrsg. von der Int. Stiftung Mozarteum, Salzburg. Ed. von W.A. Bauer und O.E. Deutsch*, komment. von J. H. Eibl. Bde 1-7. Kassel, 1962-1975. Izdato 2005. Sa dopunama.

Neuhaus, Heinrich, *The Art of Piano Playing*, Kahn & Averill, London, 1998.

Newman, William S, *Concering the accompanied Clavier sonata*, The Musical Quaterly 1947 XXXIII(3), 330.

Nikolić Markota, Konstilija, *Ruke u sviranju*, Glasnik Hrvatskog interdisciplinarnog društva „Sustavi“ br.5, lipanj 2009, Str. 48 – 51.

Portowitz, Adena, *Art and Taste in Mozart's Sonata- Rondo Finales: Two Case Studies*, The Journal of Musicology, Vol 18, No. 1, Winter 2001, 129.

Portowitz, Adena, *The J. C. Bach – Mozart Connection*, [http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06-2/8\\_Bach-Mozart](http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06-2/8_Bach-Mozart), 93-95.

Rochlitz, Friedrich, *Für Freunde der Tonkunst*, 4 vols. (Leipzig, 1824–32), pp. 308f. n. Quoted in: Ottenberg, Hans-Günter, *Carl Philipp Emanuel Bach* (trans. PJ Whitmore), OUP, 1987, ISBN 0-19-315246-0, 191.

Sadie, Stanley, *Mozart: The Early Years, 1756-1781* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 89.

Schonberg, C. Harold, *The Great Pianists*, Beograd, Dereta, 2005, Prev. Trbojević G., 18-38.

Schott, Howard, *Playing the harpsichord*, Dover Publications, Inc. 1979, Mineola, New York, 7-9, 72