

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Кандидат: Милош П. Станојевић

**УЛОГА КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ У КРЕИРАЊУ  
ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ КОНЦЕПЦИЈЕ  
РОМАНТИЧАРСКИХ ВАРИЈАЦИЈА ЗА  
АНСАМБЛ КЛАВИРСКИ ДУО**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор:

Ванредни проф. др. ум Дејан Суботић

Коментор:

Редовни проф. др. Весна Микић

Београд, 2019.

## АПСТРАКТ

Писани део докторског уметничког пројекта *Улога карактеризације у креирању интерпретативне концепције романтичарских варијација за ансамбл клавирски дуо* постављен је као музичко – теоријско истраживање карактеризације и њеног утицаја на креирање интерпретативне концепције музичког дела. Како извођачки део докторског уметничког пројекта обухвата пет варијационих циклуса за ансамбл клавирски дуо, природно је донета одлука да се ови циклуси користе као аналитички узорак и примери у писаном делу докторског уметничког пројекта. Ова студија обухвата аналитичко сагледавање најразличитијих средстава којима се остварује разноврсна карактеризација. Циљ ове анализе је да се сагледа значај и утицај карактеризације на интерпретативну концепцију дела, тј. романтичарских варијационих циклуса за ансамбл клавирски дуо.

Анализа креирања и начина реализације карактерних промена утемељена је пре свега на тумачењу активности и начину деловања музичких компонената на карактеризацију. Такође, указује се и на важност разноврсне карактеризације у процесу организације укупног драматуршког плана композиције. Преиспитује се на које начине се остварује карактерно груписање варијација у варијационим циклусима, као и утицај карактерног груписања на организацију укупног драматуршког плана варијационих циклуса. Сугерише се да је за разумевање карактеризације значајно је утврдити тумачење појмова: музичке компоненте, карактерно груписање варијација, драматуршки план дела, садејство.

У раду се још преиспитују и утицаји ванмузичких аспеката на карактеризацију, попут: друштвено – историјског контекста у тренутку настанка дела и животних околности и уметничког развоја сваког композитора понаособ. Испитује се и на који начин јединствени уметнички сензибитет сваког извођача понаособ, као и јединственост сваког извођења утичу на карактеризацију. Такође, указује се и на извесне специфичности пре свега у карактерном груписању варијација у варијационим циклусима за камерне саставе у односу на варијационе циклусе за соло инструменте. Најзад, кроз завршно поглавље испитује се уодношеност свих елемената анализе обухваћених овом студијом и њихово међусобно садејство у процесу креирања карактеризације, карактерном груписању варијација и организацији укупног драматуршког плана варијационих циклуса.

<b>Апстракт</b> .....	2
<b>1. Увод</b> .....	4
1.1 Музички облик теме с варијацијама, његове карактеристике, историјат настанка.....	4
<b>2. Композиционо–техничка средства којима се остварује разноврсна карактеризација</b> .....	7
2.1 Музичке компоненте и њихов утицај на карактеризацију.....	7
2.2 Однос темпа и карактеризације.....	7
2.3 Однос темпа и фактуре – њихов утицај на карактеризацију.....	14
<b>3. Карактерно груписање романтичарских варијација</b> .....	14
<b>4. Драматургија музичког дела</b> .....	24
4.1 Однос карактеризације и укупног драматуршког плана композиције.....	24
4.2 Организација драматуршког плана варијационих циклуса.....	24
4.3 Однос начина реализације структуре, карактеризације и драматуршког плана варијационих циклуса.....	28
4.4 Утицај контраста на карактеризацију и укупни драматуршки план музичког дела.....	37
4.5 Утицај ванмузичких аспеката на карактеризацију и укупни драматуршки план музичког дела.....	40
<b>5. Феномен садејства у музици</b> .....	42
5.1 Феномен садејства и карактеризација.....	43
5.2 Однос феномена садејства и његових законитости са карактеризацијом и драматуршким планом варијационих циклуса.....	44
<b>6. Закључак</b> .....	45
<b>7. Литература</b> .....	48
<b>8. Биографија</b> .....	50

## 1. УВОД

### 1.1 Музички облик теме с варијацијама, његове карактеристике, историјат настанка

Реч варијација потиче од латинске речи *variatio*, што би у преводу на наш језик значило: *промена, мењање, одступање од неког утврђеног плана, колебање*. У музици она представља извесна модификована понављања одређене мотивско – тематске конструкције. Овако изведену дефиницију варијације у музици можемо довести у везу са дефиницијом импровизације у музици. Импровизација је свакако претходила и можда утемељила поступке варирања у варијационим циклусима. Међутим импровизација и варијација су два одвојена ентитета, имајући у виду да музичка форма односно облик теме с варијацијама не припада облицима и формама које су настале из импровизације: неметрички и метрички прелудијум, токата, фантазија, ламент, солистичка каденца у концерту, дублови у циклусима барокних аутора, речитативи у вокалној уметности. Можда и главна разлика између импровизације и варијације лежи у чињеници да је импровизација спонтано и тренутно одступање од нотног текста и постојећег драматуршког плана, које се опет огледа у варирању неког музичког параметра (мелодије, ритма, метра, звучног регистра...), као и тренутно испољавање и оживљавање музичке интуиције и креативности извођача, док варијација у варијационим циклусима представља пре свега записано варирање основне теме. Чак шта више импровизација је данас остала ван праксе класичне музике због промене музичке естетике с краја 18. и током 19. века, која је пропагирала поштовање музичког текста и музичку идеју композитора. Заправо варијациони циклуси се уклапају у овај концепт, али импровизација не. То је још један од разлога који одвајају спонтану и тренутну импровизацију од записаних варирања теме у варијационим циклусима.

Варијација се може срести у различитим музичким културама током читаве историје уметничке музике. Иако се први изоловани пример варијација основне мелодије појавио у 14. веку, музички облик теме с варијацијама датира од раног 16. века. Можда и најранији пример објављених варијација у историји музике јесте варијациони циклус за вихуелу<sup>1</sup> шпанског композитора Луиса де Нарваеза (Luis de Narváez). Од тад постаје важан композиторски поступак у инструменталној музици.

---

<sup>1</sup> Вихуела је била шпанска аристократска гитара. Њу је у 17. веку заменила гитара са пет жица, која се до данас сматра типичним шпанским инструментом.

Прве композиције у варијационој форми за клавијатурне инструменте компоновали су бројни енглески композитори 16. века: Вилијам Берд (William Byrd), Хју Астон (Hugh Aston), Џајлс Фарнаби (Giles Farnaby) и многи други. Такође, издвајају се примери раних барокних варијација за клавијатурне инструменте, попут *чакона* Клаудија Монтевердија (Claudio Monteverdi) и Хајнриха Шица (Heinrich Schütz). Свакако два најпознатија варијациона циклуса барокне епохе су: *Хармонични ковач* Георга Фридриха Хендла (Georg Friedrich Haendel) и *Голдберг варијације*, BWV 988, Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach).

У музици 18. века, па и раније, тема и варијације су биле исте дужине по броју тактова. Овај облик је делимично могао проистећи из практичне инвентивности музичара. Наиме, у том периоду дворски плесови били су дуги, док су пратеће мелодије биле кратке. Њихово понављање постајало је исцрпљујуће неподношљиво и неизбежно је водило музичара који је изводио те мелодије да се препусти импровизованом варирању и орнаментацији мелодије. Међутим, формат плеса захтевао је да ове варијације задрже исту дужину трајања и облик мелодије.

У 19. веку, епохи романтизма, облик варијације се даље развијао. Карл Черни (Carl Czerny) је 1824. премијерно извео своје варијације за клавир и оркестар, компоноване на тему аустријске националне химне. Такође Фредерик Шопен (Frédéric Chopin) у том периоду компонује четири варијациона циклуса за соло клавир, а деценију касније Феликс Менделсон Бартолди (Felix Mendelssohn Bartholdy) компонује своје *Озбиљне варијације* за соло клавир, оп. 54.

Поступак варирања основне теме умногоме је еволуирао током историје. У почетку варирали су се, односно модификовали неки мелодијски – ритмички или хармонски елементи основног тонског склопа, а неки су остајали непромењени, да би се задржала сличност са темом. Примера ради мелодијска линија (кантус фирмус у полифоном слогу, или басовски остинато), хармонска или мелодијска прогресија, односно формална окосница теме остајала је непромењена, док су се варирања реализовала пре свега ритмичким модификацијама. Еволуција варирања основне теме и развој варијационих циклуса доноси све слободније варирање свих компонената теме: мелодије, ритма, метра, хармоније, тоналитета, темпа и фактуре, што доводи до појаве тзв. карактерних варијација. Код

карактерних варијација поједине варијације разликују се по карактеру, како међусобно тако и у односу на тему.

Варијациони циклус може бити самостална композиција или део неког другог циклуса <sup>2</sup>. Нпр. један став неке сонате или концерта може бити написан у форми теме с варијацијама. У епохи класицизма Вофганг Амадеус Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) компоновао је велики број варијација и као самосталних композиција али и као појединачне ставове својих сонатних циклуса (нпр. соната за клавир К.В. 331). Такође, у класицизму Јозеф Хајдн (Joseph Haydn) специјализовао се за тзв. скупове двоструких варијација, који садрже две сродне теме. Обично је једна тема главна, а друга „мања“ или „споредна“. Оне се смењују наизменично. Пример оваквих двоструких варијација проналазимо у другом ставу Хајднове Симфоније бр. 103. И Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven) компоновао је варијационе циклусе било као независне скупове (*Дијабели варијације*, оп. 120), било као ставове цикличних дела (Соната за клавир, оп. 26, бр. 12, или завршни став треће симфоније *Ероика*, оп. 55) нпр.

Тема у варијационом циклусу може бити изворна, односно оригинална ауторова, а може бити и преузета од неког другог композитора, као својеврстан омаж том композитору. Од варијационих циклуса, компонованих за ансамбл клавирски дуо, који ће послужити као показни примери у овој студији, Менделсонове, Шуманове (Robert Schumann) и Шубертове (Franz Schubert) варијације компоноване су на оригиналну тему, док су Брамсове (Johannes Brahms) компоноване на Шуманову, а Сен-Сансове (Camille Saint-Saëns) на Бетовенову тему. Такође варијациони циклуси не морају увек нужно започети темом, већ поједини циклуси имају уводни одсек тј. став пре прве појаве теме. Међу ових пет побројаних варијационих циклуса, Сен-Сансове варијације на Бетовенову тему започињу уводом пре прве појаве теме нпр. Сви ови циклуси су у форми карактерних варијација. Стога варијациони циклуси пружају несагледиве могућности за истраживање „проблема“ карактеризације музичког дела.

---

<sup>2</sup> Sisman, Elaine. *Variations. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, London, Macmillan Publishers, 2001.

## **2. КОМПОЗИЦИОНО–ТЕХНИЧКА СРЕДСТВА КОЈИМА СЕ ОСТВАРУЈЕ РАЗНОВРСНА КАРАКТЕРИЗАЦИЈА**

### **2.1 Музичке компоненте и њихов утицај на карактеризацију**

Музичке компоненте су: мелодија, ритам, хармонија, динамика, агогика, артикулација, темпо, фактура и боја. Оне представљају чиниоце музичког израза. Конципирање карактеризације захтева њихову минуциозну анализу и тумачење из нотног записа.

Однос музичких компоненти испољава се у међусобном садејству. Стога их у процесу креирања карактеризације морамо посматрати као јединствени скуп. Карактеризација је резултат начина третмана ових параметара.

Осмишљавање карактерних промена у композицији тумачењем музичких компонената из нотног записа захтева од извођача студиозно посматрање партитуре „под лупом“. У циљу што разноврсније карактеризације извођачи морају до најситнијих детаља сагледати све музичке компоненте у партитури. Такође, у пијанистичкој литератури и литератури за камерни ансамбл клавирски дуо извођачи – пијанисти морају анализирати и вертикалу и хоризонталу партитуре, како би се сагледали сви хармонски и мелодијски планови композиције и формирала комплетна звучна слика. Разноврсна карактеризација оплемениће интерпретативну концепцију музичког дела.

### **2.2 Однос темпа и карактеризације**

Упориште креирања карактеризације лежи у проицљивој анализи темпа. Начин третмана темпа може директно утицати на карактеризацију. Ово не умањује важност утицаја осталих компонената музике на реализацију карактеризације. Све оне подједнако каналишу дешавања у интерпретацији музичког дела.

Темпо свакако даје почетна усмерења у конципирању карактерних промена. Анализа темпа почива на тумачењу ознака за темпо. Њихов утицај на карактер одређеног одсека или става у циклусу огледа се у томе да, када их „преведемо“ са најчешће италијанског језика,<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Поред италијанског језика који се најчешће користи у означавању компонената музичког израза (конкретно у контексту ове студије за означавање темпа), можемо срести и друге језике попут немачког у делима Шуберта (Franz Schubert), Шумана (Robert Schumann), Брамса (Johanes Brahms), или француског у делима Дебисија (Claude Debussy), Равела (Maurice Ravel), Пуланка (Francis Poulenc), као и енглеског, руског и чешког. Било је чак и покушаја да се уведу ознаке на српском језику. Моцарту или Баху, ако им је уопште било битно, није

њихова могућа значења могу указивати и на карактер, а не само на конкретан темпо, што нам омогућава да сагледамо међусобну уодношеност и садејство темпа и карактера. Значења ових ознака требало би прихватити искључиво као смерницу у одређивању темпа и конципирању карактеризације, а не као апсолутну истину, имајући у виду два важна фактора:

1. Флексибилност у тумачењу ознака за темпо оправдана је пре свега због питања аутентичности ових ознака. Морамо имати у виду да то нису увек композиторове ознаке за темпо, већ често могу бити и ознаке редактора.
2. Специфичност извођачког процеса лежи у томе да је сваки извођач јединствена уметничка личност. Другим речима никад нећемо чути да два извођача изводе одређени карактер, нпр. апасионато, на исти начин.

У циљу ове анализе размотрићемо ознаке за темпа и потенцијални карактер кроз примере тема романтичарских варијационих циклуса који су предмет ове студије:

1. У Брамсовим (Johanes Brahms) варијацијама на тему Роберта Шумана за клавир четвороручно оп. 23, код теме затичемо ознаку *Leise und innig* (пример 1). У буквалном преводу са немачког израз *Leise und innig* значи *тихо и интимно*. У контексту теме овог варијационог циклуса његово значење усмерава извођаче можда најпре карактеру, музичком изразу и атмосфери теме, а сходно томе и темпу. Размишљајући о карактеру, начину интерпретације и музичком изразу теме на основу ознаке *Leise und innig*, а имајући у виду и фактуру теме, извођачи би требало да дођу до адекватног темпа који би могао да се окарактерише/изведе као спор темпо.<sup>4</sup>

---

било важно да буде немачки, већ су се користили италијанским језиком. Тек са буђењем национализма у романтизму постаје важно. Стога и правим овај мали осврт на коришћење других језика поред италијанског у означавању темпа, с обзиром да управо и сам изводим варијационе циклусе који припадају немачким и француским композиторима 19. века, епохи романтизма.

<sup>4</sup> Било би можда занимљиво теоријски разрадити карактерисање/извођење – како би се нпр. могао извести одређени карактер неког одсека, става у циклусу или теме и варијација „изван“ ознака у партитури.



(Пример 1)

Јоханес Брамс, *Варијације на тему Роберта Шумана* за клавир четвороручно, оп. 23.<sup>5</sup>

Тема – изложена у целости (1-28 такта)

2. У варијацијама на оригиналну тему за клавир четвороручно оп. 35, Франца Шуберта (Franz Schubert), код теме примећујемо ознаку *Allegretto* (пример 2).<sup>6</sup> У контексту темпа израз *Allegretto* можемо превести као умерено брз темпо (нешто спорији од *Allegro* темпа). Међутим, ово није једино потенцијално значење речи *Allegretto*. Могући преводи би били још *доста окретно* и *весело*. Примећено на интерпретацију музичког дела ова значења нас такође усмеравају и карактеру одређеног одсека композиције, става у циклусу или у конкретном примеру теме за варијације (види пример 2). Дакле веома је важно да помоћу ових ознака размишљамо о темпу на основу карактера, и обратно, да размишљамо о карактеру на основу темпа, и на тај начин сагледамо њихово међусобно садејство и уодношеност.

<sup>5</sup> Издање: J. Rieter-Biedermann.

<sup>6</sup> Понекад дајем нотне примере деоница оба клавира једну испод друге ради јасније прегледности примера.

(Пример 2)

Франц Шуберт, *Варијације на оригиналну тему* за клавир четвороручно, оп. 35.<sup>7</sup>

Тема – изложена у целости (1-26 такта)

55

Variations.  
(Thème original.)

Op.35.

54

Variations.  
(Thème original.)

Op.35.

Var. I.

- У варијационом циклусу Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn Bartholdy) *Анданте и варијације* за клавир четвороручно оп. 48, у теми затичемо ознаку за темпо *Andante tranquillo con Variazioni* (пример 3). У контексту темпа израз *Andante* превели бисмо као *умерено споро, умерено лагано* или *умерено полагаано*.<sup>8</sup> Међутим из овог израза, као и бројих других уосталом, можемо да изведемо још нека значења или нијансе значења попут: *ходом, кораком, умерено ходајући, умерено корачајући, лагано ходајући*. Комплетану ознаку у теми *Andante tranquillo con Variazioni* превели бисмо: *Ходајући мирно са варијацијама* (види пример 3). Овако изведено значење можемо ближе ставити у контекст

<sup>7</sup> Издање: Edition Peters.

<sup>8</sup> Перичић, Властимир. *Вишејезични језик музичких термина (Multilingual dictionary of musical terms)*. Српска академија наука и уметности, Завод за уџбенике, Универзитет уметности, 2008, редни бр. термина 89.

карактера, музичког израза и атмосфере теме, што би нас требало усмерити ка адекватном темпу умереног хода. Ознака *Andante tranquillo con Variazioni* се конкретно односи на тему и прву варијацију, јер је Менделсон за другу варијацију предвидео потпуно нов карактер, имајући у виду његову ознаку (или ознаку редактора) *Animato*, што би значило: *анимирано, живахно, са узбуђењем*. (Пример 3)

Феликс Менделсон Бартолди, *Анданте и варијације* за клавир четвороручно, оп. 48.<sup>9</sup>

Тема – изложена у целости (1-18 такта)

**ANDANTE UND VARIATIONEN**  
für das Pianoforte zu vier Händen  
von  
**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.**  
(Bearbeitung nach Op. 83. Variationen für das Pianoforte)  
Op. 83<sup>a</sup>

Mendelssohns Werke. Serie 10. № 48.

**PRIMO.**

Andante tranquillo con Variazioni.

**ANDANTE UND VARIATIONEN**  
für das Pianoforte zu vier Händen  
von  
**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.**  
(Bearbeitung nach Op. 83. Variationen für das Pianoforte)  
Op. 83<sup>a</sup>

Mendelssohns Werke. Serie 10. № 48.

**SECONDO.**

Andante tranquillo con Variazioni.

<sup>9</sup> Издање: Breitkopf & Härtel.

4. У композицији Роберта Шумана (Robert Schumann) *Анданте и варијације* за два клавира оп. 46, композитор (или редактор) код теме ставља ознаку *Andante espressivo* (пример 4). Надовезујући се на претходно изведена значења италијанске речи *Andante*<sup>10</sup> (види пример 3), а опет посматрајући комплетну ознаку, можемо да је ставимо у контекст темпа, али и карактера, музичког израза и атмосфере теме. Буквални превод израза *Andante espressivo* гласи: *Умерено ходајући са изразом* или *експресијом*.<sup>11</sup> Овако изведено значење ознаке *Andante espressivo*, смештено у музички контекст, усмерава извођаче и темпу, али и карактеру, начину извођења и музичком изразу теме, односно њиховом међусобном усаглашавању.

(Пример 4)

Роберт Шуман, *Анданте и варијације* за два клавира, оп. 46.<sup>12</sup>

Тема – одсек А (1-8 такта)

2

**Andante und Variationen**  
für zwei Pianoforte  
von  
**ROBERT SCHUMANN.**  
Op. 46.  
Frläulein Harriet Parish in Hamburg gewidmet.

Serie 6. № 1.

Copyright 1942.

**Piano I.** *Andante espressivo.*

**Piano II.** *Andante espressivo.*

<sup>10</sup> Види фусноту под редним бројем 6.

<sup>11</sup> Види фусноту под редним бројем 6.

<sup>12</sup> Издање: Breitkopf & Härtel.

5. У варијацијама на Бетовену тему за два клавира оп. 35, Камија Сен-Санса (Camille Saint-Saëns), код теме затичемо ознаку која нас можда још директније усмерава и темпу и карактеру теме (пример 5). Уз Брамсове варијације на Шуманову тему за клавир четвороручно оп. 23, овај варијациони циклус је можда и најочигледнији пример од свих пет поменутих варијационих циклуса, у коме нас композитор (или редактор) ознаком за темпо теме заправо усмерава и њеном карактеру. Као што можемо видети та ознака гласи *Tempo di Menuetto* (види пример 5). Она у својој формулацији садржи и реч *темпо*, али у буквалном преводу значи *у темпу менуета*. Дакле јасно је да би темпо теме тебало да буде усаглашен са карактером игре менует, и обратно.

(пример 5)

Камиј Сен-Санс, *Варијације на Бетовену тему* за два клавира, оп. 35.<sup>13</sup>

Тема – одсек А (1-16 такта)

The image shows the musical score for the first system of 'Variations on Beethoven's Theme for Two Pianos, Op. 35' by Camille Saint-Saëns. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features two staves for each piano part, labeled I and II. The tempo is marked 'Tempo di Minuetto'. The first system shows the beginning of the theme, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The notation includes various rhythmic patterns and articulations.

<sup>13</sup> Издање: G. Schirmer, Inc.

## 2.3 Однос темпа и фактуре – њихов утицај на карактеризацију

У контексту навода и аргумената о садејству музичких компонената ни конципирање темпа није независтан процес. У истраживању адекватног темпа у циљу постизања жељеног карактера свакако да није довољно само растумачити ознаке у партитури. Њихова потенцијална значења морају се повезати са аналитичким разматрањем макро-плана фактуре композиције, неког њеног одсека, става у циклусима или у контексту ове расправе теме и варијација понаособ.

Фактура неизоставно утиче на темпо и карактер извођења, с тим да то што је гушћа фактура не мора нужно да резултира брзим темпом и „веселим“ карактером, и обратно, да разуђенија фактура мора да буде везана искључиво за спор темпо и мирнији, распеванији карактер. Један од примера оваквог односа између темпа и фактуре проналазимо код теме у Шубертовим варијацијама на оригиналну тему за клавир четвороручно оп. 35 (види пример 2). Примећујемо да је тема веома прозрочне фактуре, а ознака која усмерава извођаче ка темпу и карактеру је *Allegretto*. Дакле, и поред разуђености нотног записа, Шубертова тема у овом варијационом циклусу је веома веселог, окретног карактера у умерено брзом темпу. Стакато артикулација на почетку деонице другог клавира додатно доприноси веселом карактеру и елеганцији музичког израза.

## 3. КАРАКТЕРНО ГРУПИСАЊЕ РОМАНТИЧАРСКИХ ВАРИЈАЦИЈА

Карактерно груписање романтичарских варијација веома је деликатан процес, јер се оне махом изводе *attacca*. И поред тога варијације се могу карактерно груписати у мање скупине. Међутим, комплетан циклус се извођачки мора посматрати као једна целина.

Много елемената учествује у карактерном груписању варијација. Безброј је начина на које се ти елементи могу комбиновати у процесу карактерног груписања варијација. Свакако да овом анализом нећемо успети да обухватимо све комбинације карактерног груписања варијација, али ћемо у најосновнијим цртама сагледати и представити неке од њих, и користећи се пре свега примерима варијационих циклуса који су предмет ове студије покушати да одговоримо на нека питања о карактерном груписању варијација, која се сама по себи намећу овим истраживањем:

1. Да ли постоје извесни шаблони по којима се варијације карактерно групишу?

2. Да ли се варијације групишу искључиво према истом или сличном карактеру?
3. Да ли одређена група варијација може садржати и варијације потпуно различитог карактера?
4. Да ли је нови карактер искључиво граница за следећу групу варијација?
5. Да ли постоје одређене специфичности у варијационим циклусима за клавирски дуо у односу на варијационе циклусе за соло клавир, и које су то специфичности?

Сваки музички стваралац јединствен је по свом изражајном језику и уметничком сензибилитету. Али и свако музичко дело јединствена је уметничка конструкција односно композициони систем, а свако извођење дела јединствен је и непоновљив уметнички догађај. У том контексту и сваки варијациони циклус јединствена је уметничка конструкција. Стога, број потенцијалних комбинација карактерног груписања вероватно можемо изједначити са бројем постојећих музичких дела на свету, или барем варијационих циклуса и многобројних композиција у којима се појављује тема са варијацијама, попут соната, концерата итд. То нам заиста пружа широк спектар могућности за анализу карактерног груписања варијација.

(Пример 6)

Феликс Менделсон Бартолди, *Анданте и варијације* за клавир четвороручно, оп. 48.

Варијација бр. 8 (пример короне на последњој ноти у варијацији)

(172-180 такта)<sup>14</sup>



<sup>14</sup> У означавању тактова у нотним примерима рачунао сам почетни такт сваке варијације као први такт.

## SECONDO.

*dim.* *cresc.* 1 *p* *dim.*

**Allegro assai vivace.**

Камиј Сен-Санс, *Варијације на Бетовену тему* за два клавира, оп. 35.

Варијација бр. 6 (пример короне на последњој паузи у варијацији)

(19-23 такта)

I

II

I

II

*pp* *pp*

10648



Јоханес Брамс, Варијације на тему Роберта Шумана за клавир четвороручно, оп. 23.

Варијација бр. 6 (пример короне изнад тактица на крају варијације)

Варијација изложена у целости (1-28 такта)

The image shows two pages of a musical score for Variation VI. The left page (numbered 11) is for the left hand (bass clef) and the right page (numbered 15) is for the right hand (treble clef). Both pages are marked 'Allegro non troppo.' and 'Var. VI.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The right page also has a 'Primo.' marking and a page number '15'.

На претходним примерима могли смо да учимо један универзални „шаблон“ који се дефинитивно провлачи кроз многе варијационе циклусе. Наравно да корона на крају варијације не мора увек разграничити две групе варијација, јер и корона је саставни део музичког тока и некада може означити једноставно крај те варијације. Овде можемо узети у обзир нпр. основни методолошки принцип учења Адолфа Бернхарда Маркса (Adolf Bernhard Marx 1795–1866),<sup>15</sup> исказан у ставу да: *ништа није апсолутно правилно или*

<sup>15</sup> Адолф Бернхард Маркс (Adolf Bernhard Marx), композитор и теоретичар, професор Берлинског универзитета, публициста и диригент. У својим радовима поставио је основе науке о музичким облицима и доследно се борио са традиционалним и конзервативним односом према музичкој теорији. Четвортомна студија у којој аутор у целости износи своје ставове је: Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, I: Leipzig 1837, 1841, 1846, 1852, 1858, 1863, 1868, 1875, 1887, 1903; II: Leipzig 1838, 1842, 1847, 1856, 1864, 1873, 1890; III: Leipzig 1845, 1848, 1857, 1868, 1879; IV: 1847, 1851, 1860, 1871, 1888, (Eng. trans. 1910.) i posebno Adolf Bernhard Marx, *Allgemeine Musiklehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1846.

*неправилно, већ је све правилно и нужно ако је у служби идеје, и све је погрешно и недопустиво ако није у тој функцији.* Дакле корона у варијационим циклусима не мора увек нужно разграничити две скупине варијација, али се може употребити као један од честих елемената за карактерно груписање. Другим речима, корона на крајевима појединих варијација може се посматрати као шаблон за карактерно разграничење варијација, али не мора увек карактерно разграничити варијације. У музичкој литератури можемо пронаћи примере варијационих циклуса у којима се варијације које се завршавају короном могу изводити и *attacca* са следећом варијацијом.

Разматрање потенцијалних шаблона у процесу карактерног груписања варијација, намеће још једно подпитање: Да ли постоје варијациони циклуси у којима се варијације могу шаблонски груписати, нпр. две по две, три по три итд? Можемо претпоставити да у мањој мери постоје. С обзиром на то да би овакво истраживање било дијаметрално супротно тези око које градим ову анализу, да је свако музичко дело јединствена уметничка конструкција тј. композициони систем, а и лично сматрам да су варијациони циклуси у којима се варијације групишу на овај начин у мањини, примере таквог груписања варијација нећу узети у детаљније разматрање у овој студији. Свакако би било интересантно спровести можда посебно истраживање о томе.

Питање шаблона у процесу карактерног груписања варијација практично се провлачи и кроз остала питања која смо поставили о овој тематици, као и кроз многа друга која би се могла поставити, тако да се сва ова питања међусобно прожимају. У зависности од потенцијалних одговора можемо изнети закључке или макар претпоставке да ли се варијације групишу искључиво шаблонски, или је карактерно груписање ипак доста флексибилнији процес. Можда би неки универзални одговор на сва постављена питања био управо онај да је свака композиција јединствени уметнички контекст. Индивидуалност сваког музичког дела ближе нас усмерава флексибилнијем погледу на карактерно груписање варијација него груписању по устаљеним шаблонима.

Дакле сва питања која смо поставили о карактерном груписању варијација практично су проистекла једно из другог. Потенцијални одговори на питање карактерног груписања варијација искључиво према истом или сличном карактеру нуде и одговоре на

питање: *Да ли одређена група варијација може садржати и варијације потпуно различитог карактера?* Затим, у тумачењу одговора на ова питања можемо закључити и да ли је искључиво нови карактер граница за следећу групу варијација. Уколико би једини могући одговор на сва ова питања био искључиво потврдан и уколико бисмо прихватили такав одговор као једину апсолутну истину, онда бисмо без сумње могли да потврдимо да се варијације карактерно групишу искључиво према устаљеним шаблонима. Међутим, ако се поново присетимо Марксовог учења да у музичкој теорији ништа није апсолутно правилно или неправилно, већ да је све правилно и нужно ако је у служби идеје, а да је погрешно и недопустиво ако није у тој функцији, и имајући константно у виду да је свако музичко дело јединствени уметнички концепт (а ово јесте апсолутна истина), онда се и сама теорија о карактерном груписању варијација може поставити много флексибилније. Овако слободно постављена теорија о карактерном груписању варијација побија теорију о постојању шаблона у процесу карактерног груписања варијација. Управо на тај начин као извођачи добијамо много шири спектар могућности за карактерно груписање варијација.

Друго, треће и четврто питање о карактерном груписању варијација ћемо сагледати у међусобном садејству, јер одговори на једно од тих питања свакако се могу применити и на остала, и готово је немогуће анализирати их засебно. Такође и кроз те одговоре можемо додатно тумачити и објаснити питање постојања шаблона у процесу карактерног груписања варијација. Уколико је свако музичко дело јединствена уметничка конструкција, онда се наравно намеће и питање индивидуалности начина карактерног груписања варијација свих постојећих варијационих циклуса. У том случају о постојању евентуалних шаблона карактерног груписања варијација можемо говорити искључиво индивидуално да ли у оквиру једног дела постоји некакав шаблон за груписање, а потом уочити и нека потенцијална поклапања са неком другом композицијом истог или пак другог композитора и говорити о евентуалној примени уоченог шаблона.

Одговори на сва постављена питања о карактерном груписању, као и на многа друга која се могу поставити о овој тематици, требало би да буду утемељени управо на чињеници да је свако музичко дело јединствена уметничка конструкција. Примењено на варијационе циклусе, већа је вероватноћа да варијације нећемо увек, или барем у већини случајева груписати према истом или сличном карактеру. Дакле, те мале скупине варијација у оквиру

једног циклуса дефинитивно могу садржати и варијације које су потпуно различитог карактера. У том контексту ни нови карактер не мора искључиво разграничити две карактерне групе варијација. Све ове тврдње говоре у прилог чињеници да заправо не постоје апсолутни шаблони у процесу карактерног груписања варијација, или су макар у мањем проценту присутни.

Оно што може у великој мери утицати на разграничење две карактерне групе варијација, поред короне о којој смо већ говорили, јесте варијација која доноси врхунац драматског набоја у оквиру једне групе варијација (пример 7).

(Пример 7)

Феликс Менделсон Бартолди, *Анданте и варијације* за клавир четвороручно, оп. 48.

Тема изложена у целости (1-18 такта), варијација бр. 1 изложена у целости (1-24 такта), варијација бр. 2 изложена у целости (1-30), варијација бр. 3 изложена у целости (1-27 такта)

The image shows a page of a musical score for Felix Mendelssohn Bartholdy's "Andante and Variations" for four-hand piano, Op. 48. The score is divided into two systems: "SECONDO." (left) and "PRIMO." (right). The tempo is "Andante tranquillo con Variazioni." The score includes the main theme and three variations (VAR. I, II, III). The first variation is marked "Cantabile" and "leggiero". The second variation is marked "rabbioso" and "cresc.". The third variation is marked "cresc.", "dim.", and "p leggiero". The score is published by M. B. 48.

4

SECONDO.

VAR. II. *Andante.*

6

SECONDO.

VAR. III.

PRIMO.

VAR. II. *Animato.*

6

PRIMO.

VAR. III.

SECONDO.

PRIMO.

Као што можемо видети на примеру Менделсоновог циклуса, тема и прва варијација су лирског, распеваног карактера, а потом следи друга варијација која је потпуно другачијег карактера, драматична, гушће фактуре итд, док примера ради трећа варијација примера ради поново доноси смирење (види пример 7). У овом случају друга варијација доноси врхунац драматског набоја у овој групи. Под претпоставком да смо тему и прве две варијације одсвирали *attacca*, пред трећу распевану варијацију можемо направити мали дах. Дакле, варијација која доноси врхунац драматског набоја може разграничити две групе варијација. Наравно, следећи Марксово учење, ни ово не треба усвојити као апсолутну истину, јер нећемо увек имати ситуацију да варијација која је донела врхунац драматског набоја буде гранична између две карактерне групе варијација. Могуће су и ситуације у којима се драматичне и брзе варијације изводе *attacca* са наредном варијацијом која је дијаметрално супротног карактера и доноси смирење драматског набоја, па чак и да имамо више драматичних и брзих варијација у низу, које ће се углавном изводити *attacca*. Али драматски набој појединих варијација свакако може бити смерница у процесу карактерног груписања варијација. У варијационим циклусима често можемо срести овакав пример груписања, по принципу контраста.

Још једно извођачко средство помоћу којег можемо разграничити две карактерне групе варијација је композиторова ознака *ritenuto* коју често срећемо на крају појединих варијација (пример 8).

(Пример 8)

Роберт Шуман, *Анданте и варијације* за два клавира, оп. 46

Варијација бр.5 (8-16 такта), варијација бр.6 (1-5 такта)

То успоравање музичког тока може се одвијати и на врхунцу драмског набоја, али може донети и његово смирење. Дакле, поред врхунца драмског набоја који можемо постићи комбинацијом крешенда и ритенута у појединим варијационим циклусима, и његово смирење комбинацијом диминуенда и ритенута може разграничити две карактерне групе варијација. Наравно, ни ритенуто не мора увек нужно разграничити две групе варијација, али може бити смерница извођачима у процесу карактерног груписања.

У варијационим циклусима за ансамбл клавирски дуо можемо пронаћи извесне специфичности. Оне директно утичу на карактерно груписање варијација. Ово је уједно и највећа разлика у односу на стваралаштво за соло клавир, у коме је заправо технички неизводљиво. Специфичност варијационих циклуса за клавирски дуо лежи у томе да у појединим примерима ових циклуса можемо имати ситуацију у којој се крај варијације у деоници једног клавира преплиће са почетком деонице другог клавира, односно када један клавир завршава деоницу нпр. на последњој или претпоследњој доби у такту, а истовремено други клавир започиње следећу варијацију на овој доби (пример 9). Наравно, овакве примере можемо пронаћи и у стваралаштву за остале камерне ансамбле, у којима се крај претходне деонице једног или више инструмената, поклапа са почетком следеће деонице једног или више инструмената. У варијационим циклусима овако повезане варијације су нераскидиве, апсолутно припадају истој карактерној групи и наравно изводе се *attacca*.

(Пример 9)

Роберт Шуман, *Анданте и варијације* за два клавира, оп. 46

Варијација бр.1 (17-20 такта), варијација бр. 2 (1-3 такта)

The image shows a musical score for two pianos, consisting of two variations. The first variation (measures 17-20) is marked 'cresc.' and 'p'. The second variation (measures 1-3) is marked 'Un poco più animato.' and 'p'. The score is in G major and 3/4 time.

#### **4. ДРАМАТУРГИЈА МУЗИЧКОГ ДЕЛА**

Креирање интерпретативне концепције музичког дела подразумева детаљно сагледавање укупног драматуршког плана композиције. Драматуршки план представља сложени скуп важних елемената. Овај комплексни ентитет обједињује све елементе који чине музичко дело и извођење као савршену целину. Стога драматуршки план готово да можемо сматрати синонимом за интерпретативну концепцију музичког дела.

Процес организације драматуршког плана композиције захтева минуциозну анализу и композиционо-техничких и извођачких средстава. Извођачи би требало да спроведу исцрпну анализу свих аспеката композиције, попут: композиционог стила, макро-облика и структуре композиције, хармонских и мелодијских планова, карактеризације, динамике, темпа, агогике и боје. Дакле, у организацији драматуршког плана учествују све музичке компоненте. Такође, на драматургију композиције итекако може утицати и друштвено – историјски контекст који се одвија у свету у тренутку настанка дела, као и животне околности композитора и његов уметнички развој. У организацији драматургије музичког дела неопходно је спровести студиозно истраживање и анализу и ових аспеката и околности.

##### **4.1 Однос карактеризације и укупног драматуршког плана композиције**

Можемо уочити постојање међусобног садејства између карактеризације и драматургије у многим, или пак у свим сегментима. Елементи који директно учествују у креирању карактеризације, утичу и на драматургију и интерпретативну концепцију музичког дела. С обзиром на то да процес креирања карактеризације претходи сагледавању и организацији драматуршког плана композиције, можемо закључити да креирањем карактерних промена заправо добијамо укупан драматуршки план музичког дела. Карактеризација директно усмерава извођаче у процесу организације драматуршког плана. Овај принцип примењује се у креирању интерпретативне концепције свих композиционих облика глобално, па самим тим и на интерпретативну концепцију варијационих циклуса.

##### **4.2 Организација драматуршког плана варијационих циклуса**

У цикличним делима сви ставови циклуса граде укупну драматургију дела. Стога би циклусе махом требало изводити у целини, јер парцијално извођење ставова може у



значајној мери пореметити целокупну драматургију и музички ток дела. Ипак постоје изузеци, попут нпр. многобројних програмских свита композитора романтичарске епохе, чији се ставови или комбинације ставова врло често могу издвојити из свите и изводити као засебна целина на концерту, иако и ово донекле нарушава укупну драматургију циклуса. Циклична дела би увек требало третирати као једну извођачку целину, јер сви ставови заједно креирају укупни драматуршки план циклуса.<sup>16</sup> Оправданост парцијалног извођења ставова појединих романтичарских програмских циклуса донекле лежи у чињеници да сваки од њих доноси и неки свој индивидуални драматуршки план, и извођачки се може посматрати као заокружена целина односно засебан музички комад. Наравно да нису сви програмски циклуси конципирани тако да се ставови могу изводити и као засебни комади,<sup>17</sup> али у музичкој литератури свакако можемо пронаћи примере цикличних дела чија композициона концепција дозвољава и парцијално извођење ставова.

За разлику од поменутих романтичарских програмских циклуса у којима је донекле оправдано изводити ставове и као засебне комаде, циклусе попут соната, концерата и варијација би требало увек третирати као једну извођачку целину. И у овим циклусима

---

<sup>16</sup> Један од најчувенијих руских пијаниста на свету Свјатослав Теофилович Рихтер (Свјатослав Теофилович Рихтер) према статистичким подацима извео је на концертима највећи број различитих дела икада. При томе Рихтер је једну свеску Добротемперованог клавира Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach) изводио као једну композицију. Стога се у овој статистици не рачунају један прелудијум и fuga у пару као једна композиција, већ се комплетна прва свеска Баховог Добротемперованог клавира сматра једном композицијом, као и комплетна друга свеска. Јер, Рихтер је прву свеску Баховог Добротемперованог клавира извођачки третирао заправо као једну целину, а на исти начин третирао је и целу другу свеску Добротемперованог клавира.

<sup>17</sup> Клавирска свита „Слике са изложбе“ руског композитора Модеста Петровића Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский) нпр. конципирана је искључиво за извођење у целини, иако се понекад прва *променада* у Равеловој обради за оркестар изводи као засебан комад на концертима. Дело је својеврстан музички омаж великом пријатељу Мусоргског, сликару Виктору Александровичу Хартману (Виктор Александрович Гартман), који је преминуо од анеуризме. Постхумна изложба слика, организована у знак сећања на преминулог Хартмана на Академији лепих уметности у Санкт-Петербургу, послужила је Мусоргском као инспирација за свиту. Мусоргски је осетио да би садржај појединих слика могао бити изражен средствима музичке уметности и изабравши десет слика, компоновао клавирску свиту. Међуставови *променаде* представљају композитора који хода од слике до слике, а варирања главне теме *променада* представљају различита расположења композитора на путу од једне до друге слике. Као што можемо приметити свита „Слике са изложбе“ инспирисана је ванмузичким садржајем, и стога припада програмској музици. Међутим у њој сви ставови заједно граде укупан драматуршки план и не могу се изводити као засебни комади, јер се ни ванмузички сценарио који је инспирисао Мусоргског да компонује свиту не може сегментирати на више делова. Овај сценарио континуирано прати композиторову шетњу од једне до друге слике и његова различита емотивна стања која се надовезују једно на друго, а која изазивају различите слике на изложби и сећање на преминулог пријатеља. Стога се ни музички ток свите „Слике са изложбе“ не може сегментирати, јер би се тиме нарушио континуитет ванмузичке приче. Континуираности музичког тока додатно доприносе међуставови *променаде*, односно композиторове шетње од једне до друге слике.

сваки став може бити, и углавном јесте драматуршки индивидуалан, али композициона концепција сонатних, концертних и варијационих циклуса је таква да би парцијално извођење ових ставова нарушило континуитет музичког тока и укупни драматуршки план. Такође, многи циклуси садрже ставове који се изводе *attacca*. Они су апсолутно неодвојиви један од другог, а затим и од укупне драматургије дела и музичког тока. Ово се највећим делом односи на варијационе циклусе, мада имамо и огроман број соната и концерата у којима се ставови изводе *attacca*.<sup>18</sup>

Немогућност парцијалног извођења ставова у варијационим циклусима утемељена је управо на чињеници да се варијације махом изводе *attacca*. Самим тим оне су у музичком току неодвојиве једна од друге. Композициона концепција и драматургија варијационих циклуса једноставно налаже да се они увек изводе у целини.

Међутим, не изводе се увек све варијације *attacca*. У трећем поглављу ове студије увидели смо да у варијационим циклусима постоји могућност карактерног груписања варијација у мање целине. Карактерно груписање варијација разграничава сегменте музичког тока и драматуршког плана. Сегментирање музичког тока и афирмација граница веома су важни елементи спознаје о музичком делу и његовој драматургији. Значај границе огледа се у чињеници да она раздваја, али и повезује сегменте у музичком току и укупном драматуршком плану. Дакле *без постојања граница, које сегментирају музички ток, форма практично није могућа*.<sup>19</sup> Феномен границе суштински је уграђен у музички ток и драматуршки план свих композиционих система глобално.

У варијационим циклусима карактерно груписање варијација је од пресудног значаја за спознају укупне драматургије дела. Оно је суштински уткано у процес организације драматуршког плана композиције. Заправо, када групишемо варијације добијемо драматуршки план. Драматуршки план условљен је карактеризацијом, а карактеризација је условљена активношћу музичких компонената. Самим тим и драматуршки план условљен је активношћу музичких компонената. Ова три аспекта међусобно се прожимају и у процесу анализе су неодвојиви.

---

<sup>18</sup> У троставачним сонатним и концертним циклусима када имамо комбинацију ставова брзи-лагани-брзи, често можемо пронаћи примере у којима се други (лагани) и трећи (брзи) став изводе *attacca*.

<sup>19</sup> Поповић, Берислав. *Музичка форма или смисао у музици*, Београд, Сlio, 1998. оп. цит, 143.

Свака музичка компонента, или више њих истовремено могу се активирати у креирању карактерних промена, затим у карактерном груписању варијација, и најзад у организацији укупног драматуршког плана варијационих циклуса. Активност и начин деловања музичких компонента, као и њихово тумачење из нотног текста и реализација кроз извођење, утичу на типове карактера, као и на типове преласка из једног у други карактер, а могу утицати и на потенцијална разграничења у музичком току, и најзад на укупни драматуршки план дела. Стога се карактеризација између осталог мора сагледати и анализирати кроз теорију музичке форме. Дакле теорија музичке форме неодвојива је од истраживања карактеризације.

Прелаз из једног у други карактер може бити припремљен или наступити одједном. Типови преласка могу указати на потенцијална разграничења у музичком току и драматуршком плану композиције, али не морају бити услов за разграничење две карактерне групе варијација. Другим речима, прелаз између две карактерне групе може бити и припремљен и наступити одједном, а такође и прелаз из једне у другу варијацију у оквиру исте карактерне групе може бити припремљен или наступити одједном. Стога се у процесу организације драматуршког плана, карактерно груписање сваког варијационог циклуса посебно подвргава анализи.

Феномен границе суштински је уграђен у музички ток на свим нивоима његовог постојања. Постоје безбројне могућности реализација граница, па самим тим и безбројни аналитички приступи феномену границе у музичком току. Како су варијациони циклуси предмет анализе ове студије, сагледаћемо пре свега утицај границе на карактерно груписање варијација и њену примену у процесу организације укупног драматуршког плана варијационих циклуса.

Граница се у музичком току може означити и као застој (цензура). У варијационим циклусима афирмација граница између осталог пружа могућност извођачима за прављење дахова између две карактерне групе варијација. Дахови, као извођачко средство, саставни су део музичког тока и драматуршког плана свих композиционих система глобално, па самим тим и варијационих циклуса. Можемо их окарактерисати управо као малу цезуру у драматуршком плану, која раздваја две карактерне групе варијација. Дахови између две

карактерне групе варијација не нарушавају укупну драматургију дела, већ управо супротно, доприносе спознаји и организацији укупног драматуршког плана варијационих циклуса.

Границу у музичком току чине два елемента: сигнал краја и почетка. Степен изразитости и начин њиховог пласмана може указати на драматуршке цензуре између две карактерне групе варијација у варијационим циклусима. Студиозно сагледавање и анализа односа сигнала краја и почетка у партитури допринеће афирмацији ових драматуршких цензура у музичком току и драматуршком плану варијационих циклуса.

У најопштијем смислу границе се деле на пропустљиве и непропустљиве. Оваква подела заснована је на функцији коју граница обавља у музичком току и драматуршком плану. Начини деловања музичких компонената одређују степен њене чврстине. У процесу организације драматуршког плана варијационих циклуса степен њене чврстине усмерава извођаче ка карактерном груписању варијација у циљу спознаје драматургије. У зависности од активирања и престанка активности музичких компонената, зависи и да ли је граница пропустљива (отворена) или непропустљива (затворена). Пропустљивом границом сматра се она код које се у тренутку појаве сигнала краја не прекида активност музичких компонената које су учествовале у његовој реализацији, већ се активност појединих наставља на исти начин и у тренутку успостављања сигнала почетка (погледај пример 9). Код непропустљивих граница у музичком току сигнал краја означава престанак деловања музичких компонената на начин на који су оне биле активне до тог момента. Важно је напоменути да овом анализом не разматрамо границе које се могу јавити у музичком току самих ставова у циклусу, односно понаособ теме и сваке варијације у варијационим циклусима, већ преважно анализирамо границе између две варијације и њихов утицај на карактерно груписање и драматуршки план варијационих циклуса. У том случају можемо сматрати да пропустљиве границе повезују варијације у варијационим циклусима, и оне се изводе *attacca*, док непропустљиве разграничавају две карактерне групе варијација.

#### **4.3 Однос начина реализације структуре, карактеризације и драматуршког плана варијационих циклуса**

На нивоу реализације структуре теме и варијација, па и граница у музичком току, у основи можемо разликовати реализације структуре јаког интензитета тј. напонског карактера и оне слабог интензитета односно безнапонског карактера. Типови карактера и

драматуршког интензитета зависе пре свега од начина деловања музичких компоненти. Активност музичких компоненти усмерава реализацију структуре теме и варијација, њихове драматургије, затим граница у музичком току тј. карактерног груписања и укупног драматуршког плана варијационих циклуса. Како звук тј. тон на акустичном инструменту може имати безбројне нијансе јаког и слабог интензитета, могућности реализације структуре композиције у циљу спознаје драматургије су неограничене. У складу са тим, тумачење и реализација структуре у процесу организације драматуршког плана требало би да буде индивидуално за свако музичко дело понаособ. Дакле свака композиција, као јединствен уметнички контекст подложна је посебној анализи структуре, активности и дејства музичких компонената и реализацији граница у циљу спознаје укупног драматуршког плана.

Ослањајући се на Поповића, можемо издвојити нека најосновнија усмерења реализације структуре, која се могу применити на све композиционе системе глобално, па самим тим и на варијационе циклусе. Тумачења склопа структуре теме и сваке варијације понаособ, као и начин реализације структуре, проистичу управо из анализе да ли су елементи структуре јаког интензитета тј. напонског карактера или слабог интензитета тј. безнапонског карактера, као два најосновнија интензитета драматуршког набоја. На интензитет односно карактер структуре, као и безбројне нијансе истог, затим на реализацију различитих типова граница између теме и варијација међусобно (сигнала краја и почетка) и најзад на процес организације укупног драматуршког плана пре свега утиче активност музичких компонената и њихово дејство.

За структурне конструкције теме и варијација јаког интензитета тј. напонског карактера карактеристична су два основна усмерења. Прво подразумева тежњу ка акумулацији напетости и успостављање границе у тренутку када се у музичком току достигне њена најинтензивнија тачка. Акумулација напетости доприноси драматском набоју. Друго усмерење структурних конструкција напонског карактера подразумева различите могућности тежње ка својеврсном разрешењу и довођење музичког тока и драматуршког плана у стање мировања након акумулације напетости. Код структурних конструкција теме и варијација слабог интензитета безнапонски карактер је константно присутан, нпр. од почетка до краја појединачног става у циклусу, и не акумулира напетост.

У реализацији свих типова структурних конструкција, и граница у музичком току и драматуршком плану, које проистичу из њих, примарно се активирају: хармонска компонента, ритам, мелодија, акустичко-динамички односи, агогика и метар. Одређена густина фактуре не мора бити везана за одређени интензитет напона карактера. У музичкој литератури често можемо пронаћи примере густе фактуре безнапонског карактера, као и примере прозачне фактуре напонског карактера. Како постоје неограничене комбинације структура јаког и слабог интензитета, затим безбројне нијансе интензитета и карактера, најразличитији могући начини деловања музичких компонената и напонска усмерења, структуре напонског и безнапонског карактера такође се међусобно прожимају. То је још један од разлога зашто су карактеризација и драматуршки план сваког музичког дела подложни индивидуалној анализи (пример 10).

(Пример 10)

Структурне конструкције напонског карактера

Роберт Шуман, *Анданте и варијације* за два клавира, оп. 46.

Варијација бр. 3 - варијација изложена у целости (1-25 такта)

## Структурне конструкције безнапонског карактера

Јоханес Брамс, *Варијације на тему Роберта Шумана* за клавир четвороручно, оп. 23.

Тема - изложена у целости (1-28 такта), варијација бр. 1 - изложена у целости (1-40 такта)

Овде је тема прозračније фактуре, док је деоница првог клавира у првој варијацији гушће фактуре. Међутим, и у првој варијацији у циклусу задржан је безнапонски карактер.

The image displays two pages of a musical score for Johannes Brahms's 'Variationen über ein Thema von Robert Schumann, Op. 23'. The score is arranged in two columns. The left column contains the 'Thema' and the 'Secondo' variation. The right column contains the 'Thema' and the 'Primo' variation. The 'Primo' variation is marked 'p dolce' and 'Allegretto'. The 'Secondo' variation is marked 'p dolce' and 'Andante molto moderato'. The score includes piano and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Интензитет реализације структурних конструкција није нужно повезан са разграничењем две карактерне групе варијација. Можемо имати ситуације у којима се тема и прва варијација или две варијације идентичног интензитета карактерног набоја раздвајају у карактерном груписању, а такође имамо и примере у којима две структурне конструкције различитог интензитета карактерног набоја припадају истој карактерној групи. Поред активности и дејства музичких компоненти, начин њиховог пласмана може зависти од много фактора, попут: историјско-стилског контекста, жанровске одреднице дела, па и животних околности аутора и његовог личног музичког језика и уметничког сензибилитета. Заправо и сама активност и дејство музичких компонената на карактерни набој може зависити од свих ових околности. Стога је неопходно сваком музичком делу аналитички приступити као јединственом уметничком контексту.

Међутим, интензитет реализације структурних конструкција теме и варијација, и њихов след у музичком току може утицати на то да ли је прелаз из једног карактера у други припремљен или наступа одједном. Типови преласка такође се остварују активирањем и дејством различитих музичких компонената, попут: постепених или наглих динамичких, артикулационих, агогичких промена, као и промена у темпу, тоналитету, тембру итд. Такође могу се истовремено активирати све ове компоненте. Уколико након акумулације напетости следи структура безнапонског карактера, или обрнуто, можемо сматрати да прелаз наступа одједном. (пример 11). Затим уколико се након акумулације напетости у теми или некој варијацији наставља драматуршки набој макар истог, или чак и јачег интензитета у следећој варијацији, прелаз из једног у други карактер свакако је припремљен (пример 12). Такође у темама и варијацијама у којима се након довођења музичког тока и драматуршког плана у стање мировања, наставља тај безнапонски карактер у следећој варијацији, можемо сматрати да је прелаз из једног у други карактер припремљен (пример 13). Ниједна од ових комбинација реализације структурних конструкција теме и варијација не условљава потенцијална разграничења у карактерном груписању варијација. У оквиру исте карактерне групе варијација можемо имати структурне конструкције различитог интензитета и нагли прелаз из једног у други карактер, а такође имамо ситуације у којима је сигнал завршетка једне карактерне групе варијација одређеног интензитета, а сигнал почетка следеће карактерне групе варијација истог интензитета.



(Пример 11)

Феликс Менделсон Бартолди, *Анданте и варијације* за клавир четвороручно, оп. 48.

Варијација бр. 5 – варијација изложена у целости (1-24 такта) и варијација бр. 6 – варијација изложена у целости (1-24 такта) – пример наглог преласка из напонског у безнапонски карактер.

10 **VAR. V.** **SECONDO.** **VAR. V.** **PRIMO.** 11

12 **VAR. VI.** **SECONDO.** **VAR. VI.** **PRIMO.** 13

**VAR. VII.**

Роберт Шуман, *Анданте и варијације* за два клавира, оп. 46.

Варијација бр. 2 (56-69 такта) и варијација бр. 3 (1-9 такта) – пример наглог преласка из безнапонског у напонски карактер.

Musical score for Variation 2, measures 56-69. The score is written for two pianos (left and right hands) in a minor key. It features a complex texture with multiple voices in both hands. Dynamic markings include *cresc.* and *dim.*. The tempo is marked *Andante*. The score concludes with a double bar line and the number 69.

Musical score for Variation 3, measures 1-9. The score is written for two pianos. It begins with the tempo marking *Più animato.* and the dynamic marking *f*. The music is characterized by a more rhythmic and energetic feel compared to the previous variation. The score concludes with a double bar line and the number 9.

(Пример 12)

Феликс Менделсон Бартолди, *Анданте и варијације* за клавир четвороручно, оп. 48.

Варијација бр. 4 (варијација изложена у целости 1-24 такта) и варијација бр. 5 (варијација изложена у целости 1-24 такта) – пример припремљеног преласка – након акумулације драматуршког набоја, наставља се напонски карактер јачег интензитета.

The image displays a page of musical notation for Felix Mendelssohn's "Andante and Variations" for four hands, Op. 48. The score is organized into two systems, each with two staves (Second and First hands).  
The first system (measures 1-9) features Variation IV. The left hand (Second) part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a *rit.* (ritardando) marking. The right hand (First) part is marked with a *pppp.* (pianissimo) dynamic and includes a *rit.* marking.  
The second system (measures 10-11) features Variation V. The left hand (Second) part is marked with a *ff* (fortissimo) dynamic. The right hand (First) part is marked with a *f* (forte) dynamic and includes a *rit.* marking.  
The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulation and phrasing marks. The page number "35" is visible at the bottom center.

(Пример 13)

Јоханес Брамс, *Варијације на тему Роберта Шумана* за клавир четвороручно, оп. 23.

Варијација бр. 3 (варијација изложена у целости 1 – 29 такта) и варијација бр. 4 (варијација изложена у целости) – пример припремљеног преласка – након смирења драматуршког набоја следи варијација безнапонског карактера.

The image displays two pages of a musical score for Johannes Brahms' Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 23. The score is arranged in two columns, each showing two different positions (Secondo and Primo) for Variations III and IV.

**Page 8 (Left Column):**

- Var. III, Secondo:** This section begins at measure 8. It features a complex texture with multiple voices in both hands. Dynamics include *pp dolce*, *p dolce*, *espress.*, *piu espress.*, and *sfz*.
- Var. III, Primo:** This section begins at measure 9. It is marked *pp* and *molto*. Dynamics include *f*, *pp dolce*, *espress.*, *espress.*, *piu espress.*, *f*, *f*, and *p*.

**Page 10 (Right Column):**

- Var. IV, Secondo:** This section begins at measure 10. It is marked *pp* and *legato*.
- Var. IV, Primo:** This section begins at measure 11. It is marked *pp* and *legato*. A first ending bracket is present at the beginning of the section.

The score is written for four hands (two on each page) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

#### 4.4 Утицај контраста на карактеризацију и укупни драматуршки план дела

Још један значајан аспект у процесу организације интерпретативне концепције дела и укупног драматуршког плана је феномен **контраста**. Контраст итекако утиче на типове преласка/промене карактера и на организацију укупног драматуршког плана. Иако представљају значајан аспект сагледавања граница у музичком току, типови контраста у варијационим циклусима не морају нужно условљавати разграничења у карактерном груписању варијација. Међутим контрасти свакако могу дати неке смернице извођачима у спознаји укупног драматуршког плана композиције. Контрасти такође зависе од активности музичких компонената, а ниво контраста од начина њиховог деловања и реализације. Самим тим могућности контрастног нијансирања су несагледиве. Поред активности и дејства музичких компонената, контрасти такође могу зависити и од историјско-стилског контекста, жанровске одреднице дела, животних околности аутора и његовог личног музичког језика и уметничког сензибилитета, а начин њихове реализације и од индивидуалног уметничког сензибилитета сваког извођача понаособ.

Контрасти могу бити: динамички, карактерни, агогички, артикулациони, хармонски и у боји тона. Они не представљају услов за карактерно груписање варијација, али на основу њих такође можемо спознати да ли је прелаз из једног у други карактер припремљен или наступа одједном. Дакле у оквиру исте карактерне групе можемо имати и варијације контрастног карактера, динамике, агогике, тоналитета и боје (пример 14). Такође последња варијација једне карактерне групе и почетна варијација следеће карактерне групе не морају бити контрастне (пример 15).

(Пример 14)

Феликс Менделсон – Бартолди, *Анданте и варијације* за клавир четвороручно, оп. 48.

Тема (тема изложена у целости 1 – 24 такта), варијација бр. 1 (варијација изложена у целости 1 – 24 такта), варијација бр. 2 (варијација изложена у целости 1 – 26 такта).

**ANDANTE UND VARIATIONEN**  
für das Piano-forte zu vier Händen  
von  
**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.**  
(Bearbeitung nach Op. 80. Variationen für das Piano-forte)  
Op. 58<sup>2</sup>

Alte-levina Werke. Serie 50, 70, 48.

**SECONDO.**  
Andante tranquillo con Variazioni.

**VAR. I. Cantabile.**

**ANDANTE UND VARIATIONEN**  
für das Piano-forte zu vier Händen  
von  
**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.**  
(Bearbeitung nach Op. 80. Variationen für das Piano-forte)  
Op. 58<sup>2</sup>

Alte-levina Werke. Serie 50, 70, 48.

**SECONDO.**  
Andante tranquillo con Variazioni.

**VAR. I. Cantabile.**

**SECONDO.**

**VAR. II. Animato.**

**SECONDO.**

**VAR. II. Animato.**

Као што можемо видети у примеру, тема и прва варијација у Менделсоновом циклусу су идентичног мирног, безнапонског карактера (мада код прве варијације можемо говорити о незнатној акумулацији драматуршког набоја због нешто гушће фактуре), док је друга варијација евидентно контрастног карактера, динамике, агогике и артикулације, који се огледа кроз акумулацију напетости (иако сам крај варијације доноси смирење драматуршког набоја). Тема, прва и друга варијација припадају првој карактерној групи варијација у овом циклусу.

(Пример 15)

Феликс Менделсон – Бартолди, *Анданте и варијације* за клавир четвороручно, оп. 48.

Варијација бр. 6 (варијација изложена у целости 1 – 24 такта), варијација бр. 7 (варијација изложена у целости 1 – 22 такта)

The image shows a page of musical notation for a piano four-hand piece. It is divided into two systems: 'SECONDO' on the left and 'PRIMO' on the right. Each system contains two variations, VAR. VI and VAR. VII. Each variation is written for two hands (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f', 'p', 'pp', 'cresc.', and 'dim.'. The page numbers 12 and 13 are visible at the top of the left and right systems respectively.

Иако приближно сличног безнапонског карактера (или карактера слабог интензитета), шеста и седма варијација Менделсоновог циклуса не припадају истој карактерној групи. Шестом варијацијом се заокружује друга карактерна група у циклусу (пре свега

активирањем односно начином деловања хармонске компоненте на сигнал краја), док седмом започиње трећа карактерна група. Дакле овде имамо пример надовезивања две карактерне групе варијација у којима последња варијација у претходној карактерној групи, и почетна у наредној нису контрастног карактера, а не припадају истој карактерној групи варијација.

#### **4.5 Утицај ванмузичких аспеката на карактеризацију и укупни драматуршки план дела**

Индивидуалност сваког музичког дела и активности музичких компонената огледа се између осталог у чињеници да и јединствене животне околности и уметнички језик и сензибилитет сваког композитора понаособ итекако могу утицати на активност и начин деловања музичких компонената на карактеризацију и укупни драматуршки план. Поред личног композиторовог печата у музичком стваралаштву, начин реализације карактерних промена у драматуршком плану композиције умногоме зависи и од индивидуалне извођачке естетике, карактера и уметничког сензибилитета сваког извођача понаособ, па самим тим и од различитих извођачких приступа раду на организацији интерпретативне концепције музичког дела. Када је реч о камерној музици, један од највећих изазова у креирању интерпретативне концепције композиције за било који камерни ансамбл је управо усклађивање различитих извођачких естетика, индивидуалних уметничких сензибилитета, карактера, темперамента и начина музичког израза свих чланова камерног ансамбла. Овај процес усклађивања поменутих аспеката итекако утиче на карактеризацију и укупни драматуршки план свих композиционих система камерне музике. Самим тим процес усклађивања поменутих аспеката неизоставан је и у креирању интерпретативне концепције и организацији укупног драматуршког плана варијационих циклуса за клавирски дуо.

У историји музике, један од најпознатијих примера утицаја животних околности на стваралаштво свакако је љубавна веза Роберта и Кларе Шуман. Шуманове композиције обилују темама посвећеним Клари. Оне су врло препознатљивог, безнапонског, лирско - романтичарског распеваног карактера. Начин деловања музичких компонената у темама посвећеним Клари увек доноси смирење драматског набоја, а управо јединственост њиховог деловања чини их препознатљивим у сваком Шумановом делу. Карактерише их мелодијско – ритмичка компонента (доминација лирске кантилене у горњем гласу клавира



и пунктирани ритам). У контексту ове студије даћемо пример Кларине теме из Шумановог циклуса *Анданте и варијације* за два клавира, оп. 46 (пример 16). У овом примеру Кларина тема смењује се у деоницама првог и другог клавира.

(пример 16)

Роберт Шуман, *Анданте и варијације* за два клавира, оп. 46

Варијација бр. 2 (33-65 такта)

The image displays a musical score for Variation 2 of Robert Schumann's 'Andante and Variations' for two pianos. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs) for each piano. The first system includes a 'legato' marking. The second system includes a 'dim.' marking. The score is marked with 'H. S. 44.' at the beginning and 'R. S. 44.' at the end. The music features intricate piano textures and melodic lines.

## 5. ФЕНОМЕН САДЕЈСТВА У МУЗИЦИ

Током читаве ове студије намеће се једна веома важна законитост. То је законитост садејства. Због његове свеприсутности на свим нивоима уметничког истраживања, било да истраживању приступамо као ствараоци (композитори), извођачи или музиколози, сматрао сам да би феномену садејства требало посветити посебно поглавље. Разлог због кога је поглавље о садејству завршно у овој студији не умањује значај овог аспекта истраживања. Напротив ово поглавље је логично усмерење тока комплетне студије. Анализа феномена садејства у музици управо сублимира све оно што смо закључили или покушали да закључимо у претходним поглављима. Мишљења сам да је феномен садејства основа за било који вид односно аспект уметничког истраживања. Стога свест о садејству, као основи, мора бити константно присутна у процесу уметничког истраживања.

Иако је свако музичко дело јединствен уметнички контекст, и сходно томе теоријска разматрања о музици би требало прихватити искључиво на нивоу идеје, а не као апсолутну истину (следећи Марксово учење), ипак једна законитост важи за сва створена музичка дела, као и за она која ће тек настати. Без спознаје те законитости било који вид уметничког истраживања је неодржив. Та апсолутна законитост је садејство, феномен повезаности свих аспеката истраживања музичког дела и његове интерпретације. Како је мрежа свих потенцијалних аспеката истраживања и њихових могућих комбинација широко разграната, једном оваквом студијом немогуће је обухватити све аспекте музичког дела и интерпретације. Стога је феномен садејства односно повезивања елемената уметничког истраживања константно присутан, како у оним аспектима истраживања којих смо се дотакли у овој студији, тако и у многобројним другим аспектима чија би анализа могла донети нека нова истраживања и неке нове студије о музици, композиционо – техничким и извођачким средствима, формама, карактеризацији, драматургији итд.

Упуштање у било који вид уметничког истраживања указује нам на то да је готово немогуће анализирати један сегмент музике, композиције или њене интерпретације без сталног осврта на остале аспекте. Коју год област музике да желимо да истражимо, или неки композиционо – технички или извођачки „проблем“, морамо стално сагледавати и анализирати и све остале аспекте композиције. Дакле појам садејства у музици, и примену његових законитости можемо сматрати веома чврстом основом за све видове уметничког

истраживања, и области које желимо да истражимо у музици. Због тога феномен садејства у музици заслужује посебно поглавље у овој студији о карактеризацији.

### **5.1 Феномен садејства и карактеризација**

Још на почетку ове студије могао сам се уверити да анализа карактеризације захтева минуциозно сагледавање најразличитијих аспеката музичког дела и интерпретације. Увидели смо да је креирања карактерних промена у композицији утемељен пре свега на тумачењу активности музичких компонената и начина њиховог деловања у музичком току. Од активности музичких компонената зависи и начин реализације структуре композиције. Дакле активност музичких компонената, начин њиховог деловања и начин реализације структуре су у међусобном садејству. А садејством ових аспеката остварују се управо и различити карактери у композицији.

Садејство се може окарактерисати и као уодношеност различитих делова, сегмената, елемената или аспеката који учествују у неком заједничком процесу, а чији међусобни однос је од суштинске важности за реализацију тог процеса. У том смислу процес креирања карактеризације музичког дела, као и реализација тог процеса могу се сматрати резултатом начина деловања и међусобне уодношености музичких компонената. Самим тим и садејство карактеризације и музичких компонената огледа се у њиховој међусобној уодношености.

Међутим кроз претходна поглавља ове студије могли смо да приметимо да на реализацију карактеризације музичког дела не утиче искључиво тумачење, активност и начин деловања музичких компонената. Разни ванмузички фактори такође могу утицати на карактеризацију, попут: животних околности композитора, његовог личног уметничког језика и развоја, историјских околности у којима је дело настало, па чак и од индивидуалног извођачког сензибилитета и музичког израза сваког извођача понаособ. Шта више сви ови аспекти могу и директно утицати на активност и начин деловања музичких компонената и реализацију структуре, односно карактеризацију као резултат те реализације структуре. Дакле сви ови елементи су међусобно уодношени. Побројани ванмузички аспекти и начин деловања музичких компонената су и у међусобном садејству, али и у садејству са карактеризацијом, јер директно утичу на процес њене реализације.

## 5.2 Утицај садејства и његових законитости на карактеризацију и драматуршки план варијационих циклуса

Пре детаљније анализе примене феномена садејства у варијационим циклусима, даћу кратак осврт на феномен садејства на глобалном плану форме цикличних дела. Код цикличних музичких форми, сама чињеница да су ставови циклуса неодвојиви један од другог и од укупног музичког тока и драматуршког плана (осим појединих примера романтичарских програмских циклуса о којима сам раније говорио), указује управо на међусобну уодношеност ставова. С обзиром да се циклична дела попут соната, концерата и варијационих циклуса изводе у целини, присутан је феномен садејства међу ставовима ових циклуса.

Принципи креирања карактеризације свих композиционих система глобално, свакако се примењују и на конципирање карактерних промена у варијационим циклусима. Самим тим и ови принципи су у међусобном садејству. Међутим и поред свих аспеката које смо набројали и истраживали њихову улогу у процесу креирања карактеризације, указали смо на још један значајан сегмент, који је уједно и специфичан за реализацију карактерних промена у варијационим циклусима. Наравно реч је о карактерном груписању варијација.

Карактерно груписање варијација је саставни део креирања карактеризације у варијационим циклусима. Дакле карактерно груписање и процес креирања карактеризације варијационих циклуса су у међусобном садејству. А с обзиром да су активност и начин деловања музичких компоненти, као и свих ванмузичких аспеката које смо набројали међусобно уодношени са карактеризацијом, сви ови аспекти су у садејству и са карактерним груписањем варијација.

Затим саставни део анализе карактерног груписања варијација обухвата и анализу граница у музичком току. Сходно томе процес карактерног груписања и анализа граница у варијационим циклусима су у међусобном садејству. Такође анализа типова граница захтева и анализу типова преласка из једног у други карактер, због њиховог међусобног утицаја, док начин реализације граница захтева анализу активности и начина деловања музичких компоненти. Дакле сви ови аспекти уметничког истраживања су у међусобном садејству, и у процесу анализе не могу се посматрати одвојено.

С обзиром на то да процес креирања карактеризације претходи организацији укупног драматуршког плана, карактеризација и драматуршки план су у међусобном садејству. Јер

драматуршки план директно зависи од концепције карактерних промена. Пренешено на варијационе циклусе, карактеризација води карактерном груписању варијација, а карактерно груписање варијација води спознаји драматуршког плана циклуса. У овом контексту карактерно груписање варијација и драматуршки план су у међусобном садејству. Уколико придодемо овде и активност и начин деловања музичких компонената, чија се анализа подразумева, затим типове преласка из једног у други карактер, афирмацију граница и начине њихове реализације, као неизоставне чиниоце интерпретативне концепције дела, увидећемо да су сви ови аспекти међусобно уодношени у процесу креирања карактеризације и карактерном груписању варијација односно у организацији укупног драматуршког плана. Самим тим они су и у међусобном садејству и у садејству са укупним драматуршким планом дела.

Пошто и ванмузички аспекти, које сам више пута побројао у овој студији, утичу на активност и дејство музичких компонената, карактеризацију и карактерно груписање варијација, они самим тим утичу и на укупни драматуршки план композиције. Дакле сви аспекти истраживања и организације интерпретативне концепције дела међусобно су уодношени. Зато се у аналитичком процесу никако не могу посматрати парцијално, већ у међусобном садејству.

Имајући у виду да су као показни примери у овој студији коришћена дела камерног опуса, односно романтичарски варијациони циклуси за ансамбл клавирски дуо, дао бих и кратак осврт на присуство садејства у камерној музици. Феномен садејства неодвојив је од камерног музицирања. Огледа се управо у међусобној уодношености свих чланова камерног ансамбла. Без њиховог међусобног садејства у тумачењу музичких компонената, њиховог деловања на карактеризацију и реализацију структуре, и организацији укупног драматуршког плана и интерпретативне концепције дела камерно музицирање је неизводљиво.

## **6. ЗАКЉУЧАК**

Свака уметност за себе врло је комплексна истраживачка област. Одувек је био и биће велики изазов упустити се у било који вид уметничког истраживања. Уколико је идеја која проистиче из имагинације сваког аутора уметничког дела основа за његов настанак, пространства и могућности истраживања уметности су несагледиве. Стога се све теорије о уметности морају поставити крајње флексибилно. Јер ништа није и не може бити апсолутно

тачно и апсолутно погрешно у бескрајним уметничким световима, чему нас управо учи Адолф Бернхард Маркс. Дакле сва правила, закони, њихове примене и евентуални закључци изнад свега морају бити у служби идеје.

У музичкој уметности открића до којих дођемо било као музиколози или извођачи, требало би да послуже искључиво као смернице осталим музиколозима у настанку неких нових студија о датом аспекту уметности, а извођачима искључиво као смернице у креирању **својих** интерпретативних концепција у припреми дела за концертно извођење, или превазилажењу неког извођачког „проблема“. Ширина коју пружа истраживање било које области у уметности указује на то да се ниједан аспект уметности не може никад до краја истражити, односно да уметничко истраживање никада није коначно. Никада нећемо открити све „тајне“ неког уметничког дела или инструмента који свирамо.

Несагледиве могућности уметничког истраживања испољавају се управо кроз феномен индивидуалности у уметности. Јер сваки композитор је јединствена уметничка личност. И свако дело јединствен је уметнички концепт. Али и сваки извођач је јединствена уметничка личност. Самим тим и могућности за различите приступе уметничком истраживању су неограничене.

Међусобна повезаност и уодношеност, односно садејство свих аспеката у уметности, који су предмет вишедеценијских истраживања, указује на то колико је уметничко истраживање комплексан процес. Да бисмо истражили само један сегмент, неко композиционо – техничко или извођачко средство или неки „проблем“, ми заправо морамо анализирати читаву мрежу аспеката односно елемената који су у међусобном садејству са аспектом који је предмет истраживања. Јер сви они заједно чине уметничко дело и извођење као савршену целину.

Дакле, ни карактеризација као предмет ове студије не може се посматрати независно у односу на остале аспекте уметничког истраживања. Она представља врло комплексан скуп најразличитијих елемената које је потребно истражити. Минуциозна анализа активности и начина деловања музичких компоненти на карактеризацију само је полазна основа за истраживање карактерне концепције дела. Јер и њихова активност и начин деловања на карактеризацију може бити јединствена код сваког композитора и за свако уметничко дело. Дакле, карактеризација обухвата и бројне друге аспекте који учествују у њеној реализацији, и које је потребно стално испитивати.

Индивидуалност сваког музичког дела као јединственог уметничког контекста и сваког аутора као јединствене уметничке личности директно утиче на карактерну концепцију дела. Индивидуалност сваког извођача као јединствене уметничке личности директно утиче на начине реализације карактеризације. Такође и индивидуалност сваког извођења итекако може утицати на начин реализације карактеризације. Јер поред тога што никада нећемо чути да два извођача свирају одређени карактер на исти начин, никада нећемо чути ни да је један извођач одсвирао исто дело на потпуно исти начин, због чињенице да се интерпретативна концепција дела само донекле може испланирати, односно да је и спонтаност саставни део музичке интерпретације. А пошто карактеризација претходи и спознаји драматургије дела и директно утиче на процес организације драматуршког плана, ни реализација драматуршког плана никад неће бити у потпуности иста.

Дакле карактеризација, небројени начини њене реализације и њен утицај на драматуршки план, али и многи други аспекти уметничког истраживања који нису обухваћени овом студијом, подложни су сваковрсном испитивању међу свим композиторима прошлости, садашњости и будућности, као јединственим уметничким личностима. Такође сви ови аспекти се посебно могу истраживати кроз свако створено музичко дело, као и кроз сва она дела која ће тек настати. Исто можемо тврдити и за сваког извођача понаособ, као јединствене уметничке личности, али и за свако извођење понаособ као јединственог уметничког догађаја.

Уметничко истраживање је заиста један константан и непрекидан процес. Сва открића, закључци или претпоставке о композиционо – техничким и извођачким средствима, структури, активностима и деловању музичких компонената, карактеризацији, драматургији, симетрији, границама у музичком току, интерпретативној концепцији дела и наравно начинима реализације свих ових аспеката кроз музичку интерпретацију нису и вероватно никада неће бити коначни, чему нас управо учи Адолф Бернхард Маркс.<sup>20</sup> У свим овим чињеницама огледа се комплексност, али и сва лепота уметничког истраживања.

---

<sup>20</sup> Види фусноту под редним бројем 14.

### Списак литературе:

1. Austin, George Lowell, *The Life of Franz Schubert*, Boston, Shepard and Gill, 1985.
2. Beiser, Frederick C., *The Romantic Imperative: the Concept of Early German Romanticism*, Cambridge MA, [Harvard University Press](http://www.harvard.edu/press/), 2003.
3. Brown, Clive, *A Portrait of Mendelssohn*, New Haven and London, Yale University Press, 1907.
4. Bukurešlijev, Andre, *Šuman – život – delo – vreme* (prev. Jelena Stojanović), Beograd, Savremena škola, 1962.
5. Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music* (trans. by J. Bredford Robinson), Berkeley, University of California Press, 1989.
6. Devrient, Eduard, *My recollections of Felix Mendelssohn-Bartholdy*, London, Richard Bentley, 1869.
7. Frost, Henry Frederic, *Schubert*, New York, Scribner, 1915.
8. Gallois, Jean, *Charles-Camille Saint-Saëns*, Sprimont, Éditions Mardaga, 2004.
9. Gostuški, Dragutin. *Vreme umetnosti (prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima)*. Beograd, Prosveta, 1968.
10. Harding, James, *Saint-Saëns and his Circle*, London, Champan and Hall, 1965.
11. Hinson, Maurice. *Music for More than One Piano*. Bloomington, Indiana University Press, 2001.
12. Hinson, Maurice. *The Piano in Chamber Ensemble*. Bloomington, Indiana University Press, 1996.
13. Jensen, Eric Frederick, *Schumann*, New York, Oxford University Press, 2001.
14. Keys, Ivor. *Brahms Chamber Music*. London, British Broadcasting Corporation, 1978.
15. Krebs, Harald, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
16. Marx, Bernhard Adolf, *The muzsic of the nineteenth century, and it's culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
17. Matthews, Denis. *Brahms PianoMusic*. London, British Broadcasting Corporation, 1978.
18. Mercer-Taylor, Peter, *The Life of Mendelssohn*, Cambrige, Cambridge University Press, 2000.
19. Musgrave, Michael. *The Music of Brahms*. London, Routledge & Kegan Paul, 1985.
20. Neigauz, Genrih. *O umetnosti sviranja na klaviru/Zapisi pedagoga*. Drugo izdanje. (prev. Nina Misočko i Dragica Ilić). Beograd, Samostalno izdanje Dragoslava Ilića, 2005.



21. Nikolajević, Snežana. *Klavirski duo: kao odraz opšte evolucije muzike*. Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1990.
22. Nikolajević, Snežana. *Saputnik kroz kamernu muziku*. Beograd, Muzička omladina, 1978.
23. Ostwald, Peter F., *Schumann: the Inner Voices of a Musical Genius*, Boston, Northeastern University Press, 1985.
24. Popović, Berislav. *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998.
25. Popović-Mladenović. Tijana. *Muzičko pismo*. Beograd, Clio, 1996.
26. Rees, Brian, *Camille Saint-Saëns – A Life*, London, Chatto and Windus, 1999.
27. Sabo, Anica, Doktorska disertacija.
28. Sisman, Elaine. *Variations. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, London, Macmillan Publishers, 2001.
29. Taylor, Ronald, *Robert Schumann: His Life and Work*, New York, Universe Books, 1982.
30. Todd, Larry (Ed.), *Schumann and his World*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
31. Todd, R. Larry, *Mendelssohn - A Life in Music*, New York, Oxford University Press, 2003.
32. Ulrich, Homer. *Chamber music*. New York, Columbia University Press, 1966.
33. Wilberforce, Edward, *Franz Schubert: A Musical Biography*, London, W.H. Allen & Co, 1866.

## БИОГРАФИЈА

Милош Станојевић рођен је у Београду 1983. год. Средњу музичку школу „Мокрањац“ завршио је у класи проф. Јасне Вукасовић, на одсеку за клавир. Дипломирао је на одсеку за клавир на Факултету музичке уметости Универзитета уметности у Београду, у класи проф. Александра Шандорова, у чијој класи је и специјализирао са највишом оценом 10 из главног предмета, и максималним просеком 10,00.

Освојио је две друге награде на републичким такмичењима у Београду, као и другу награду на такмичењу младих пијаниста у Нишу. Наступао је као солиста, камерни музичар и клавирски сарадник на концертима у значајним салама Београда и других градова Србије: Атријум Народног Музеја, Галерија Културног Центра Београда Арт-Гет, Италијански Културни Центар, Скупштина града, Галерија САНУ, Галерија Коларца, Велика сала Коларца, сала Београдске Филхармоније, СКЦ, Студентски град, Народна Библиотека Београда, Народни Музеј Краљева, Замак Културе „Белимарковић“ у Врњачкој Бањи, Руски Дом у Београду, сала Музичке Школе „Мокрањац“, сала Музичке Школе „Станковић“. Одржао је солистичке концерте у галерији САНУ, галерији Културног центра Београда „Арт-Гет“ и сали МШ „Мокрањац“. Редовни је учесник циклуса концерата „Одабрани за одабране“, чији је оснивач проф. и пијаниста Владимир Стојнић. У оквиру овог циклуса остварио је бројне наступе у галерији Културног Центра Београда Арт – Гет, галерији Коларца, великој сали Коларца, замку културе у Врњачкој Бањи и Народном Музеју Краљева. Као камерни музичар, наступао је у неколико ансамбала: клавирски дуо са пијанистом Драгошем Холцлајтнером, дуо са кларинетистом Милутином Павловићем (Швајцарска), са којим је наступио у великој сали Коларчеве задужбине, и трио - Милош Станојевић (клавир), Михаило Саморан (кларинет) и Ана Цветковић-Стојнић (соло певање), са којима је наступио на концерту класе проф. Људмиле Грос у галерији САНУ.

Похађао је мајсторске курсеве код проф. Александра Шандорова, проф. Владимира Стојнића и пијанисткиње Хеидрун Холтман (Немачка).

Тренутно ради као клавирски сарадник у МШ „Маринковић“ у Београду. Такође је редовно ангажован као клавирски сарадник фестивала анитратног филма који се сваке године одржава у Југословенској Кинотеци.

Клавирски дуо Милош Станојвић – Драгош Холцлајтнер основан је 1999. године у класи проф. Ане Симонути у МШ „Мокрањац“. Дуо је наставио активност и током студија у класи проф. Зорице Ћетковић, односно ванредног професора, доктора уметности Дејана Суботића, остваривши бројне наступе у значајним салама Србије на концертима катедре. Током студија одржали су реситале у МШ „Мокрањац“ (Београд), МШ „Исидор Бајић“ (Нови Сад) и у МШ у Суботици. Освојили су прву награду на такмичењу камерне музике у Трстенику. Били су редовни учесници фестивала камерне музике „Мајски акорди“ који се одржава у Студентском граду у Београду. Похађали су као активни учесници мастерклас камерне музике проф. Лидије Бизјак (Француска). Дуо је остао активан до данашњих дана. Тренутно су на трећој години докторских академских студија на одсеку за камерну музику на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду, у класи ванредног професора доктора уметности Дејана Суботића.

